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*

**4’2018**

**Київ – 2018**

**УДК 050:(008+7)**

**Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :**
наук. журнал. – К. : ІДЕЯ ПРИНТ, 2018. – № 4. – 387 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*); ***Денисюк Ж.З.*** к. культ., *(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; ***Каппеллініе 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); ***Пастернак 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); Index Copernicus**

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 4 від 27 листопада 2018 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, 2018

© ТОВ "ІДЕЯ ПРИНТ", 2018

# Культурологія

УДК 093:94 (477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152933

**Литвин Сергій Харитонович**
доктор історичних наук, професор,
проректор з наукової роботи і міжнародних зв'язків Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-0010-2675
serlytvyn@ukr.ne

## МЕМУАРИ ТА СПОМИНИ СУЧАСНИКІВ ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ ЖИТТЯ І ДІЯЛЬНОСТІ СИМОНА ПЕТЛЮРИ

**Мета статті** полягає в аналізі наявних мемуарів та спогадів про життя і діяльність Голови Директорії і Головного Отамана військ Української народної республіки Симона Васильовича Петлюри та визначенні їх ролі і місця у дослідженні його постаті. Будучи переконаним у тому, що уже надійшов час об'єктивно і неупереджено оцінити цю визначну постать української революції 1917 – 1921 рр., автор поставив собі за мету спростувати наукові й ідеологічні стереотипи і традиційні постулати нагромаджені впродовж століття навколо Петлюри, усвідомлюючи, що це можна здійснити лише за допомогою вивчення різнопланових, раніше не відомих джерел, у тому числі, мемуарів та спогадів, а відтак, донести сучасникам і майбутнім поколінням правдиві свідчення про його життя і діяльність. **Методологія** дослідження полягає у використанні сукупності методів: діалектичного, аналітичного, історичного, біографічного, порівняльного. Зазначений методологічний підхід дав змогу ретроспективно проаналізувати мемуари і спомини та через них простежити життєвий і творчий шлях С. Петлюри й зробити відповідні наукові висновки. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає у комплексному висвітленні мемуарів та спогадів про Симона Петлюру з метою спростування усталених міфів, встановлення істини і надання максимально об'єктивних і підтверджених часом оцінок його особистості. Зроблені наукові висновки щодо характеру, особливостей і об'єктивності досліджуваних мемуарів й спогадів та обґрунтування необхідності і доцільності їх подальшого вивчення. **Висновки.** Мемуари та спомини про життя і діяльність С. Петлюри значно розширюють джерелознавчу базу як загалом про національно-визвольну боротьбу українського народу доби Української революції 1917 – 1921 рр. та про її діячів, так і про С. Петлюру, зокрема. Суб'єктивне бачення автором мемуарів і спогадів історичної реальності та історичних персоналій, дотримання ним власних політичних поглядів, амбіцій і уподобань вимагає критичного ставлення до написаного. Успішно подолати зазначені недоліки дозволить об'єктивний критичний аналіз мемуарів і спогадів як історичних джерел, уточнення та перевірка викладених у них фактів з використанням, у першу чергу, архівних джерел, документів та сучасних досліджень.

**Ключові слова**: Симон Петлюра; Українська революція 1917 – 1921 рр.; мемуари і спомини; джерельна база; національно-визвольна боротьба; армія УНР; українська еміграція.

***Литвин Сергей Харитонович,*** *доктор исторических наук, профессор, проректор по научной роботе и международным связям Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Мемуары и воспоминания современников как источник исследования жизни и деятельности Симона Петлюры**

**Цель статьи** заключается в анализе имеющихся мемуаров и воспоминаний о жизни и деятельности Председателя Директории и Главного Атамана войск Украинской народной республики Симона Васильевича Петлюры и определении их роли и места в исследовании его личности. Будучи убежденным в том, что уже пришло время объективно и беспристрастно оценить эту выдающуюся фигуру украинской революции 1917 - 1921 гг., автор задался целью опровергнуть научные и идеологические стереотипы и традиционные постулаты, накопленные в течение века вокруг Петлюры, осознавая, что это можно осуществить только с помощью изучения разноплановых, ранее неизвестных источников, в том числе, мемуаров и воспоминаний, а затем донести современникам и будущим поколениям правдивые показания о его жизни и деятельности. **Методология** исследования заключается в использовании совокупности методов: диалектического, аналитического, исторического, биографического, сравнительного. Указанный методологический подход позволил ретроспективно проанализировать мемуары и воспоминания и через них проследить жизненный и творческий путь С. Петлюры и сделать соответствующие научные выводы. **Научная новизна** полученных результатов заключается в комплексном освещении мемуаров и воспоминаний о Симоне Петлюре с целью опровержения устоявшихся мифов, установления истины и предоставления максимально объективных и подтвержденных временем оценок его личности. Сделанные научные выводы относительно характера, особенностей и объективности исследуемых мемуаров и воспоминаний и обоснование необходимости и целесообразности их дальнейшего изучения. **Выводы.** Мемуары и воспоминания о жизни и деятельности С. Петлюры значительно расширяют источниковедческую базу как в целом о национально-освободительной борьбе украинского народа времен Украинской революции 1917 - 1921 гг. и о ее деятелях, так и о С.Петлюре, в частности. Субъективное видение автором мемуаров и воспоминаний исторической реальности и исторических персоналий, соблюдения им собственных политических взглядов, амбиций и

© Литвин С. Х., 2018

предпочтений требует критического отношения к написанному. Успешно преодолеть указанные недостатки позволит объективный критический анализ мемуаров и воспоминаний как исторических источников, уточнение и проверка изложенных в них фактов с использованием в первую очередь архивных источников, документов и современных исследований.

**Ключевые слова:** Симон Петлюра; Украинская революция 1917 - 1921 гг.; мемуары и воспоминания; источниковедческая база; национально-освободительная борьба; армия УНР; украинская эмиграция.

***Lytvyn Sergii,*** *Doctor of Historical Sciences, Professor, Vice-Rector for Scientific Work and International Relations of the National Academy of Managing Culture and Arts*

**Memoirs and meetings of contemporaries as a source of the research of the life and activity of Simon Petliura**

**The purpose of the article** is to analyze the existing memoirs and memories of the life and activities of the Chairman of the Directory and the Chief Ataman of the troops of the Ukrainian People's Republic Simon Vasilyevich Petliura and determine their role and place in the study of his personality. Convinced that the time had come to objectively and impartially evaluate this outstanding figure of the Ukrainian revolution of 1917-1921. The author set himself the goal of refuting scientific and ideological stereotypes and traditional postulates accumulated over the century around Petliura, realizing that this can only be done by studying diverse, previously unknown sources, including memoirs and memories, and then bringing truthful contemporaries to future generations testimony about his life and work. **Methodology**. The research methodology is to use a combination of methods: dialectical, analytical, historical, biographical, comparative. This methodological approach allowed us to analyze memoirs and memories retrospectively and, through them, trace the life and career of S. Petliura and draw the appropriate scientific conclusions. **The scientific novelty** of the results obtained consists in the comprehensive coverage of memoirs and memories of Simon Petliura to refute the established myths, establish the truth and provide the most objective and time-tested assessments of his personality. Scientific findings on the nature, characteristics, and objectivity of the studied memoirs and memories, and the rationale for the need and feasibility of their further study. **Conclusions**. Memoirs and reminiscences of the life and activities of S. Petilura significantly expand the source-study base as a whole about the national liberation struggle of the Ukrainian people since the Ukrainian revolution of 1917-1921 and its figures, and about S.Petlyure, in particular. The author's subjective vision of memoirs and memories of historical reality and historical personalities, his compliance with the own political views, ambitions, and preferences requires a critical attitude to what is written. A crucial objective analysis of memoirs and memories as historical sources, clarification, and verification of the facts contained in them, using primarily archival sources, documents, and modern research, will successfully overcome these shortcomings.

**Key words:** Simon Petliura; Ukrainian revolution of 1917-1921; memoirs and memoirs; source study base; national liberation struggle; the army of the UPR; Ukrainian emigration.

Актуальність теми дослідження. Доба Української революції 1917 – 1921 рр. є найбільш замовчуваною та сфальсифікованою в історіографії, насамперед, у радянській. Найвизначнішою постаттю тієї доби є постать Голови Директорії і Головного Отамана Української народної республіки Симона Петлюри. Наукові та ідеологічні стереотипи, що сформувалися навколо його постаті, заважають в сучасній, обтяженій пострадянськими стереотипами, дійсності добитися істини. Становлення нового рівня ментальності, громадсько-політичної та національної свідомості вимагає перегляду цих стереотипів. Глибоке, об'єктивне вивчення життя і діяльності С. Петлюри є не тільки даниною відновлення історичної правди, а й суспільною потребою сучасного національного державотворення. Будуючи сьогодні українську незалежну суверенну державу, ми не тільки маємо віддавати належне своїм великим попередникам, а й використовувати їхній історичний досвід, щоб не повторювати помилок. Автор усвідомлює, що постать С. Петлюри й дотепер залишається контроверсійною в історіографії та у сприйнятті суспільства, а українське суспільство у значній своїй частині не знає або знає дуже мало про С. Петлюру. Поняття «петлюрівщина» залишається у свідомості людей чимось непізнаним і небезпечним. Воно супроводжується великими протиріччями, неоднозначними, полярними, здебільшого – обвинувальними оцінками. Дотепер відчутна стійка політична обережність у процесі переосмислення постаті Петлюри як з боку чільних державних ідеологів, так і науковців. Одним із шляхів відновлення істини є спростування усталених міфів і висвітлення справжнього образу Симона Петлюри за допомогою вивчення різнопланових вітчизняних і зарубіжних історіографічних та архівних джерел, зокрема, мемуарів та спогадів сучасників.

Аналіз досліджень і публікацій з теми свідчить, що за сторіччя від доби Української революції постать С. Петлюри викликала потребу звертатися до неї численних авторів. Його особистість знайшла велике число як прихильників, так і опонентів. Про С. Петлюру виникла об'ємна історіографічна та джерельна база. Вона створювалася у складних і суперечливих суспільно-історичних процесах XX століття в умовах гострого протистояння історичних шкіл різних політичних напрямків. У 1926 – 1927 рр. у зв'язку із вбивством С. Петлюри вийшло чимало мемуарів, ювілейних збірок, некрологів, присвячених його життю і діяльності. За підрахунками автора бібліографічного покажчика П. Зленка, саме у ці роки з'явилося близько 500 книг, журнальних та газетних публікацій про С. Петлюру [1;]. Першою цілісною книгою мемуарів і спогадів був «Збірник пам'яті Симона Петлюри», що вийшов у Празі 1930 р. і перевиданий у Києві 1992 р. [16]. До 10-річчя з дня смерті С. Петлюри вийшов збірник «Симон Петлюра в молодості» під редакцією А. Жука [50]. Зусиллями діаспори видавались збірники мемуарів та споминів до ювілейних дат та річниць пам'яті, зокрема до 20-х, 30-х і 70-х роковин трагічної загибелі С. Петлюри [52; 51; 62] та до 100-річчя з дня його народження [61].

Мемуари і спомини про С. Петлюру видавалися українською діаспорою за кордоном, а тому стали доступними лише в роки української незалежності, проте, й до сьогодення не втратили свого значення.

Мета дослідження полягає в аналізі наявних мемуарів та спогадів про життя і діяльність Голови Директорії і Головного Отамана військ Української народної республіки Симона Васильовича Петлюри та визначення їх ролі і місця у дослідженні його постаті. Будучи переконаним у тому, що уже надійшов час об'єктивно і неупереджено оцінити цю визначну постать Української революції 1917 – 1921 рр., автор поставив собі за мету спростувати наукові й ідеологічні стереотипи і традиційні постулати нагромаджені впродовж століття навколо Петлюри, усвідомлюючи, що це можна здійснити лише за допомогою вивчення різнопланових, раніше не відомих джерел у тому числі мемуарів та спогадів, а відтак, донести сучасникам і майбутнім поколінням правдиві свідчення про його життя і діяльність.

Виклад основного матеріалу. У висвітленні постаті С. Петлюри уже з 1920-х рр. виникли два протилежні історіографічні напрямки: радянський і державницький український. Перший з них представлений істориками, що працювали у специфічних умовах СРСР та комунізованої України в інтересах партійно-ідеологічного замовлення, обмеженого більшовицькими догмами. Їхні дослідження, в основному, зводилися до очорнювання С. Петлюри. Другий напрямок репрезентований, головним чином, творами української еміграції. Проте у ньому, в свою чергу, можна виділити декілька напрямків, насамперед УНРівський, у якому домінує неприкрита апологетика Центральної Ради, Директорії та, власне, Петлюри, що теж не дає повного об'єктивного аналізу його діяльності. Також у діаспорних працях представлені й інші політичні напрямки: гетьманський, галицький тощо.

Серед наявних джерел про життя і діяльність С. Петлюри важливе місце займає така важлива складова джерельної бази, як мемуари та спомини сучасників С. Петлюри, що мають значний вплив на формування наукових оцінок діяльності Петлюри.

Поштовхом для потоку мемуарних праць та споминів учасників національно-визвольних змагань – як соратників, так і опонентів С. Петлюри – стало його вбивство 25 травня 1926 р. Вийшло чимало мемуарів, ювілейних збірок, некрологів, присвячених життю і діяльності С. Петлюри. Авторами мемуарів виступають колишні генерали, старшини, політичні діячі, дипломати [5; 9; 14; 47; 68]. Мемуари хоч і позначені суб'єктивним характером й переповнені полемікою з політичними противниками з інших українських партій, проте містять багатопланові свідчення про С. Петлюру в конкретних умовах його державної, військової повсякденної діяльності. Уважне вивчення та аналіз доступної мемуарної літератури дали змогу виявити чимало цікавих фактів, а головне – пояснити мотиви, якими керувався Петлюра, розв'язуючи конкретні завдання, що їх висували обставини.

Першою цілісною книгою мемуарів і спогадів про Петлюру був «Збірник пам'яті Симона Петлюри» [16]. Виданий у 1930 р. заходами Празького міжорганізаційного комітету для вшанування пам'яті Петлюри, він тривалий час залишався найціннішим збірником першоджерел до його наукової біографії. У збірнику вміщено праці М. Славінського [55], І. Мазепи [29], П. Феденка [65], В. Проходи [43], К. Мацієвича [30], І. Гаврилюка [4], О. Шульгина [73], В. Короліва-Старого [24], В. Прокоповича [41], Г. Порохівського [40], В. Кедровського [21], Ф. Щербини [74], А. Яковліва [75], які особисто добре знали Петлюру і по свіжій пам'яті відновлювали його діяльність у різних галузях та в різні періоди. Перевиданий у Києві у 1992 р., цей збірник став тепер знаним широкому загалові в Україні [16].

Добрим доповненням до нього був виданий до 10-річчя з дня смерті Петлюри збірник «Симон Петлюра в молодості» під редакцією А. Жука [50]. Автори статей І. Рудичев, А. Жук, М. Порш, Л. Ганкевич, В. Левинський знали Петлюру з молодих літ. Тому їхні спомини – цінне джерело для цілісного вивчення його постаті.

До 10-ї річниці смерті Головного Отамана відбувся значний сплеск публікацій. У бібліографічному покажчику П. Зленко наводить близько 400 окремих видань, журнальних, газетних статей та інформацій з нагоди цієї дати [53]. Правда, при безперечній цінності цих матеріалів, вони здебільшого поверхові й однобічні, почасти – не підтверджені фактичними даними і документами, з розходженнями, помилками і неточностями у датах, місцях подій тощо. У них превалює надмірне вихваляння, возвеличення, майже обожнювання С. Петлюри. Одначе, писані по слідах гарячих подій, ці матеріали відображають тогочасний дух і народні настрої щодо свого улюбленця. Більшість їх авторів – представники української еміграції. Вони лише спорадично користувались архівними матеріалами, оскільки тоді більшість документних колекцій перебувала у приватних власників. У цьому – основний недолік еміграційних праць.

У подальшому мемуаристика про С. Петлюру поповнювалася до ювілейних дат та річниць пам'яті. До 20-ліття смерті Симона Петлюри у 1946 р. був виданий збірник «Симон Петлюра. Спогади» (Гайденав: Вид-во Заграва») [52]. 30-х роковин трагічної загибелі С. Петлюри зусиллями діаспори у Нью-Йорку у 1957 р. вийшов збірник пам'яті «Симон Петлюра державний муж» [51].

У травні 1976 р. українська еміграція вшанувала 50-ліття з дня загибелі Симона Петлюри проведенням студійно-наукової конференції в Парижі та виданням збірника мемуарів і споминів (Мюнхен – Париж, 1980) [17], а 100-річчя з дня його народження ознаменувалося виходом 1979 р. збірника «100

ліття Симона Петлюри: статті, промови, розвідки» (упоряд. М. Степаненко. Вашингтон – Філадельфія: вид-во Україна, 1979. 74 с.) [61].

Значний пласт мемуарної літератури, виданої українською діаспорою, становлять праці лідерів УНР, членів українських урядів, воєначальників, які були сучасниками Петлюри і активними учасниками Української революції. Це, насамперед, праці С. Єфремова [14], Є. Коновальця [23], А. Кравса [27], О. Лотоцького [28], І. Мазепи [29], К. Мацієвича [30], І. Огієнка [33; 34], М. Омеляновича-Павленка [35; 36], В. Петріва [37], В. Прокоповича [41; 42], В. Сільського [49], К. Смовського [56; 57], О. Удовиченка [63; 64], І. Фещенка-Чопівського [66], Є. Чикаленка [68; 69], М. Шаповала [72], О. Шульгина [73] та ін., які дають цікаву інформацію не тільки про події, політичні та військові акції і про роль у них Головного Отамана, а й про особисті стосунки між їхніми авторами і С. Петлюрою. Характерним для цих праць є те, що вони часто писані під кутом оборони власних чи партійних позицій. При цьому беруться до уваги лише негативні чи вразливі моменти в опонентів, а свої помилки і прорахунки авторами або замовчуються, або про них згадується поверхово, зате успіхи значно перебільшуються.

Серед праць військових діячів слід окремо виділити книгу колишнього старшого ад'ютанта Петлюри О. Доценка – «Літопис української революції» [12; 13]. Книга багата важливими відомостями про С. Петлюру, разом з тим, вона хибує на чималий суб'єктивізм у судженнях про окремих діячів та політичні угруповання. Доценко користувався багатьма оригінальними документами, листами, навів чимало протоколів різних засідань, зібрань тощо, і в цьому – особлива історіографічна цінність праці. Починаючи з 1917 р., він брав активну участь у перебігу політичних подій, а отже, мав доступ до різних урядових документів, а також був широко поінформований. Доценко використав архіви Ставки і центральних установ, власний архів та щоденники, спостереження, нотатки розмов з відповідальними військовими і державними діячами, періодичну пресу: як свою – українську, так і ворожу – денікінську, більшовицьку та закордонну. Проте вийшли у світ тільки четверта та п'ята книги «Літопису...», в яких йдеться лише про невеликий період національно-визвольної боротьби. Пізніші життєві обставини, в яких опинився колишній ад'ютант Головного Отамана, не дали йому змоги продовжити працю.

Слід констатувати і такий прикрий факт, що М. Грушевський як Голова Української Центральної Ради і визначний історик, який відповідно до своєї наукової кваліфікації міг сказати авторитетне слово про С. Петлюру, з невідомих мотивів не залишив про нього майже нічого. Один з найпомітніших українських істориків Д. Дорошенко, імовірно, через приналежність до консервативного табору та ідеологічні розбіжності з Петлюрою, також обділив його своєю увагою, обмежившись переважно замовчуванням ролі Петлюри у визвольних змаганнях. Разом з тим, праці Дорошенка містять велику джерельну базу доби визвольних змагань та багатий фактичний матеріал і є цінними для дослідження даної проблеми.

Чимало мемуарів опубліковано у збірниках, але ще більше розпорошено по журналах, часописах, календарях, наукових та ювілейних збірниках статей. Серед них найвартіснішими в контексті даного дослідження є праці М. Галагана [5], О. Донцова [9], В. Дорошенка [10], А. Жука [15], А. Кравса [27], В. Кедровського [20], І. Огієнка [34], С. Сіропола [54], К. Смовського [57], О. Удовиченка [63], Л. Чикаленка [71]. Їхньою основою, головним чином, є особисті враження про тогочасні події, окремі бої чи операції, діяльність окремих підрозділів. Незважаючи на різну з точки зору історіографії глибину осмислення військово-історичних подій, ці мемуари поєднує в цілому позитивне висвітлення діяльності Петлюри, хоч здебільшого – фрагментарне. Крім того, деяким з них бракує об'єктивності, що зумовлено намаганням колишніх командирів високих щаблів приховати свої прорахунки, а то й перекласти вину на вище командування, зокрема на Головного Отамана. Однак ці спомини зберігають свою історіографічну цінність, оскільки мають справді величезне значення для неупередженого, об'єктивного вивчення надзвичайно складного і суперечливого феномена, яким залишається постать С. Петлюра.

Проте, будучи цінним історичним джерелом, ці праці вплинули на формування ідеалізованого образу С. Петлюри. Вони страждають, за визначенням О. Чекмишева, стереотипом «іконізації» [67, 74]. Виняток становлять мемуари Ю. Тютюнника [58–60]. У них переважають негативістські оцінки стосунків між членами вищого військового керівництва УНР, увагу зосереджено на їхньому протиборстві за контроль над повстанським рухом і лідерство у військовому будівництві в умовах еміграції, моральному падінні. Малооб'єктивними і суперечливими є оцінки С. Петлюри. До цих спогадів слід ставитися критично, враховуючи, що Ю. Тютюнник писав їх уже після свого арешту у 1923 р. Тому вони носять характер соціального замовлення радянської влади, яка намагалася будь-якими методами розкласти українську військово-політичну еміграцію.

На жаль, мало залишили мемуарних свідчень воєначальники Армії УНР, зокрема генерал М. Юнаків, який був начальником Штабу Головного Отамана, генерал В. Сальський, який обіймав посаду командувача Армії УНР, генерал В. Сінклер, начальник штабу армії УНР, полковник М. Капустянський, другий генерал-квартирмейстер Армії УНР. Вони могли б сказати багато цінного і важливого про С. Петлюру, особливо за 1919 р. – рік спільної боротьби на фронтах, що значною мірою полегшило б дослідницькі завдання.

Деякі аспекти діяльності С. Петлюри висвітлено у працях діячів російської військової еміграції, і, передусім, керівників російського «білого руху» – А. Денікіна [8], А. Лукомського [18], Б. Савінкова [48] та інших, що мають характер мемуарів. У питанні щодо українських національно-визвольних змагань російська військова еміграція стояла на позиціях великодержавного шовінізму, виступаючи за неподільність Росії, заперечуючи право українського народу на свою державність. Тому розгляд діяльності українських урядів та лідерів Української народної республіки у згадуваних працях носив побіжний характер. Натомість неприховано демонструвалась прихильність до політики вождів «білого руху». Хоча загалом у російській еміграційній мемуаристиці було зроблено спроби об'єктивного аналізу ситуації, що складалася в суспільстві і в армії. Не вдаючись до більш детального переказу, зазначимо, що як події, так і дійові особи, особливо постать С. Петлюри, здебільшого показані у викривленому, спотвореному світлі.

У травні 1996 р. світове українство відзначало 70-річчя трагічної загибелі С. Петлюри. Серед заходів найпомітнішими були: конференція «Політичні ідеї й дії Симона Петлюри», що відбулася в Парижі, та конференція-меморіал «Вшанування пам'яті Симона Петлюри», організована і проведена в Києві товариством «Україна–Польща» та Інститутом українознавства Національного університету імені Тараса Шевченка. Матеріали цих конференцій видані окремим збірником «У 70-річчя Паризької трагедії» (К.: Видавництво імені Олени Теліги, 1997) [62]. У збірнику містяться цікаві розвідки дослідників С. Губського [7], Я. Йосипишин [19], О. Коваля [22], В. Косика [26], К. Митрович [31], В. Михальчука [32], В. Піскун [38], М. Плав'юка [39].

З 1990-х років в Україні активізувалось перевидання праць С. Петлюри, збірників спогадів, окремих досліджень, розгортається вивчення його життя і діяльності. Зусиллями Бібліотеки ім. Симона Петлюри в Парижі та її представництва у Києві проведено низку «петлюрівських читань», історично-літературних конкурсів, наукових конференцій, за результатами яких видано збірники праць. У них опубліковано нові цікаві дослідження з життя, літературної творчості та політичної діяльності С. Петлюри з використанням раніше не відомих архівних матеріалів. Значним також є географічне представництво авторів збірників – Україна, США, Польща, Австралія. Петлюрівські читання зробили безсумнівний внесок у справу зруйнування стереотипів, насаджених комуністичною пропагандою, розширення і поглиблення знань про Петлюру.

Висновки. Аналіз мемуарної літератури та спогадів про життя і діяльність Симона Петлюри дав авторові підстави для висновків про те, що вони значно розширюють джерелознавчу базу як загалом про національно-визвольну боротьбу українського народу доби Української революції 1917 – 1921 рр. та про її діячів, так і про С. Петлюру, зокрема.

Мемуари і спомини про С. Петлюру видавалися переважно українською діаспорою за кордоном і стали доступними українській спільноті тільки в роки новітнього українського державного відродження. Разом з тим, та обставина, що кожний мемуарист має суб'єктивне бачення історичної реальності та історичних персоналій, дотримується власних політичних поглядів, вимагає критичного ставлення до написаного. Адже часто при написанні мемуарів автори припускалися ненавмисних певних неточностей і помилок, пов'язаних з огріхами пам'яті, недостатньою обізнаністю щодо окремих описуваних ними подій, або навіть і навмисними перекрученнями та фальсифікуванням історичних фактів, порушеннями певної хронології подій, місця та ролі задіяних у них осіб, наданням плутаних географічних чи кількісних даних тощо. Інколи причини цього лежать у площині особистих амбіцій та політичних уподобань авторів мемуарів чи спогадів.

Успішно подолати зазначені недоліки дозволить об'єктивний критичний аналіз мемуарів і спогадів як історичних джерел, уточнення та перевірка викладених у них фактів з використанням у першу чергу архівних джерел, документів та сучасних досліджень. Автор має надію, що положення і висновки цієї статті можуть бути корисними для ознайомлення широкого загалу з маловідомими сторінками життя і діяльності С. Петлюри та творчо використаними при подальших дослідженнях.

***Література***

1. Бібліографічний покажчик наукових праць української еміграції. 1920 – 1931 рр. / Склав П. Зленко. Прага, 1932. 153 с.
2. Вовк-Сіроманець. Симон Петлюра. Його життя і праця. К., 1918. 16 с
3. Войнарович Б. Симон Петлюра. (Передм. О. Доценка). Львів, 1935. 48 с.
4. Гаврилюк І. Другий військовий з'їзд. Збірник пам'яті Симона Петлюри (1879 – 1926). К.: «Фенікс», 1992. С. 203 – 209.
5. Галаган М. З моїх споминів: У 3-х ч. Львів: Червона Калина, 1930. (196+174+298) с.
6. Ганкевич Л. Святослав Тагон у Львові // Симон Петлюра в молодості: Збірник споминів. Львів. 1936. С. 26 – 34.
7. Губський С. Симон Петлюра і журнал «Табор» // У 70-річчя паризької трагедії 1926 – 1996: Збірник пам'яті Симона Петлюри. К.: Видавництво імені Олени Теліги, 1997. С. 218 – 221.
8. Деникин А.И. Гетманство и Директория на Украине // Революция на Украине по мемуарам белых / Сост. С.А. Алексеев, под ред. Н.Н. Попова. К.: Политиздат Украины, 1990. С. 136 – 185.
9. Донцов Д. Симон Петлюра // Літературно-Науковий Вістник. 1926. Кн. 7. С. 321 – 334.
10. Дорошенко В. Мої спогади про Симона Петлюру // Свобода. 1953. Ч. 143 – 150.

11. Доценко О. Заповіт Головного Отамана Симона Петлюри (в 10-ті роковини його трагічної смерті) // Календар «Дніпро». Львів, 1936. С. 29 – 34.
12. Доценко О. Літопис української революції: Матеріали і документи до історії української революції 1917 – 1923. Т. 2. Кн. 4. Київ – Львів, 1923. 364 с.
13. Доценко О. Літопис української революції: Матеріали і документи до історії української революції 1917 – 1923. Т. 2. Кн. 5. – Львів, 1924. 400 с.
14. Єфремов С. Щоденники, 1923 – 1929. К.: Генеза, 1997. 848 с.
15. Жук А. Симон Петлюра (з нагоди 10-ї річниці смерті) // Літопис Червоної Калини. Львів, 1936. Ч. 5. С. 2 – 5.
16. Збірник пам'яті Симона Петлюри (1879–1926). Київ: «Фенікс», 1992. 260 с.
17. Збірник студійно-наукової конференції в Парижі (травень 1976): Статті, замітки, матеріали. Мюнхен – Париж, 1980. 240 с.
18. Из воспоминаний генерала А. Лукомского // Архив русской революции. М., 1991. Т. 5. С. 101 – 189.
19. Йосипишина Я. Симон Петлюра: Польща й Антанта //У 70-річчя паризької трагедії 1926 – 1996: Збірник пам'яті Симона Петлюри. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 1997. С. 71 – 81.
20. Кедровський В. 1917 рік (Спогади члена Українського Військового Генерального Комітету і товариша секретаря військових справ у часи Української Центральної Ради). Вінніпег, 1967. 526 с.
21. Кедровський В. Початки національного війська. Збірник пам'яті Симона Петлюри (1879 – 1926). Київ: «Фенікс», 1992. С. 216 – 220.
22. Коваль О. Симон Петлюра про економіку // У 70-річчя паризької трагедії 1926 – 1996: Збірник пам'яті Симона Петлюри. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 1997. С. 221 – 224.
23. Коновалець Є. Причинки до історії української революції. Прага, 1928. 40 с.
24. Королів-Старий В. З моїх споминів про Симона Петлюру // Збірник пам'яти Симона Петлюри (1879 – 1926). Київ: МП «Фенікс», 1992. С. 177 – 188.
25. Косик В. Зовнішня політика Симона Петлюри // Збірник студійно-наукової конференції в Парижі (травень 1976): статті, замітки, матеріали. Мюнхен – Париж, 1980. С. 27 – 46.
26. Косик В. Петлюра і Франція // У 70-річчя паризької трагедії 1926 – 1996: Збірник пам'яті Симона Петлюри. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 1997. С. 62 – 70.
27. Кравс А. За українську справу. Спомини про 3-й корпус УГА після переходу за Збруч. Львів: Червона Калина, 1937. 99 с.
28. Лотоцький О. Симон Петлюра як політик і державний муж. Варшава: Накладом Комітету для вшанування X річниці смерті С. Петлюри, 1936. 118 с.
29. Мазепа І. Творена держава (боротьба 1919 р.) // Збірник пам'яти Симона Петлюри (1879 – 1926). Київ: МП Фенікс, 1992. С. 16 – 75.
30. Мацієвич К. На земській роботі // Збірник пам'яти Симона Петлюри (1879 – 1926). Київ: МП «Фенікс», 1992. С. 195 – 202.
31. Митрович К. Політичні ідеали й заповіти Симона Петлюри //У 70-річчя паризької трагедії 1926 – 1996: Збірник пам'яті Симона Петлюри. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 1997. С. 48 – 53.
32. Михальчук В. Вбивство та процес Петлюри з перспективи 70-річчя //У 70-річчя паризької трагедії 1926 – 1996: Збірник пам'яті Симона Петлюри. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 1997. С. 11 – 40.
33. Огієнко І. Рятування України. На тяжкій службі своєму народові. Вінніпег: Вид- во т-ва «Волинь», 1968. 94 с.
34. Огієнко І. Урочистий в'їзд С. Петлюри до Кам'янця-Подільського 1 травня 1920 р. // Наша Культура. 1936. Ч. 5. С. 321 – 331.
35. Омелянович-Павленко М. На Україні 1917 – 1918. Спомини. Прага: Стилус, 1935. 119 с.
36. Омелянович-Павленко М. На Україні 1919. Переговори й війна з російською Добровольчою армією. Прага: Пробоєм, 1940. 97 с.
37. Петрів В. Спомини з часів української революції (1917 – 1921): у 4 частинах. Львів: Червона Калина, 1927. Ч. 1. 180 с.; 1928. Ч. 2. 184 с.; 1930. Ч. 3. 164 с.; 1931. Ч. 4. 117 с.
38. Піскун В. Симон Петлюра очима большевицької розвідки // У 70-річчя паризької трагедії 1926 – 1996: Збірник пам'яті Симона Петлюри. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 1997. С. 224 – 231.
39. Плав'юк М. Далекоглядність Симона Петлюри // У 70-річчя паризької трагедії 1926 – 1996: Збірник пам'яті Симона Петлюри. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 1997. С. 115 – 118.
40. Порохівський Г. Українська армія та її вождь // Збірник пам'яти Симона Петлюри (1879 – 1926). Київ: МП «Фенікс», 1992. С. 220 – 223.
41. Прокопович В. Остання подорож // Збірник пам'яти Симона Петлюри (1879 – 1926). Київ: МП «Фенікс», 1992. С. 210 – 215.
42. Прокопович В. Україна на переломі // Симон Петлюра державний муж. Збірник. Нью-Йорк, 1957. С. 108 – 136.
43. Прохода В. Вождь і військо // Збірник пам'яти Симона Петлюри (1879 – 1926). Київ: МП «Фенікс», 1992. С. 109 – 148.
44. Прохода В. С. Петлюра – вождь українського війська. Варшава, 1936. 48 с.
45. Прохода В. Симон Петлюра. Новий Ульм, 1968. 52 с.
46. Прохода В. Українська армія та головний отаман С. Петлюра. Прага, 1930. 40 с.
47. Русова С. Мої спомини. Львів, 1937. 280 с.
48. Савинков Б. Борьба с большевиками. Варшава, 1920. 48 с.
49. Сальський В. Головний отаман Симон Петлюра і армія УНР // Табор. Каліш, 1926. Ч. 3. С. 5 – 13.
50. Симон Петлюра в молодості: Збірник споминів під ред. А.Жука. Львів: Вид-во «Хортиця», 1936. 112 с.
51. Симон Петлюра державний муж: Збірник. до 30-ї річниці смерті. Нью-Йорк, 1957. 192 с.
52. Симон Петлюра: Збірник до 20-ліття смерті. Гайденав: Вид-во Заграва, 1946. 24 с.

53. Симон Петлюра: Матеріали до бібліографічного покажчика / Склав П. Зленко. Париж: Вид. Бібл. ім. Симона Петлюри в Парижі, 1939. 72 с.

54. Сірополко С. До характеристики С.В.Петлюри як людини. (Сторінка зі спогадів) // Календар Дніпро. Львів, 1936. С. 34 – 37.

55. Славінський М. Симон Петлюра // Збірник пам'яти Симона Петлюри (1879 – 1926). Київ: МП Фенікс, 1992. С. 7 – 15.

56. Смовський К. Гайдамацький кіш Слобідської України та його артилерія в 1917 – 1918 рр. // За Державність. Зб. 5. Каліш, 1935. С. 137 – 157.

57. Смовський К. Моя служба Україні під командуванням Головного Отамана Симона Петлюри // Самостійна Україна. 1950. Ч. 6 – 7. С. 12 – 15.

58. Тютюнник Ю. З поляками проти України. Київ, 1991. 110 с.

59. Тютюнник Ю. Зимовий похід 1919 – 1920 рр.: Політичний огляд з документами в тексті і додатками. Нью-Йорк: Вид-во Чорторийських, 1966. 99 с.

60. Тютюнник Ю. Із спостережень і вражень // Історія України в документах, матеріалах і спогадах очевидців: Метод. рекомендації. Київ, 1991. 316 с.

61. У 100-річчя народження Симона Петлюри – президента Української Народної Республіки. Зб. статей і доповідей / Упоряд. М. Степаненко. Вашингтон – Філадельфія: Вид-во Україна, 1979. 74 с.

62. У 70-річчя паризької трагедії 1926 – 1996. Збірник пам'яті Симона Петлюри / Упоряд.: В. Михальчук і Д. Степовик. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 1997. 302 с.

63. Удовиченко О. Людина глибокої віри // Гуртуймося (Неперіодичний журнал). 1936. Ч. 1 – 2. С. 21 – 23.

64. Удовиченко О. Перша боротьба за Київ (1917 – 1918) // Тризуб (Париж). 1927. Ч. 45 (103). С. 11 – 17; 1928. Ч. 4 – 5 (110 – 111). С. 22 – 28; Ч. 10 (116). С. 6 – 10.

65. Феденко П. Повстання Нації // Збірник пам'яти Симона Петлюри (1879 – 1926). Київ: МП Фенікс, 1992. С. 76 – 108.

66. Фещенко-Чопівський І. Хроніка мого життя: Спогади міністра Центральної Ради та Директорії. Житомир, 1992. 122 с.

67. Чекмишев О. Під дамокловим мечем розбрату (Симон Петлюра. Міфи і міфотворчість) // Він з когорти вождів. Київ: Дніпро, 1994. С. 74.

68. Чикаленко Є. Спомини. Львів, 1925. Ч. 1. 172 с.; Ч. 2. 139 с.; 1926. Ч. 3. 130 с.

69. Чикаленко Є. Уривок з моїх споминів за 1917 рік. Прага, 1932. 55 с.

70. Чикаленко Є. Щоденник (1907 – 1917). Львів, 1931. 496 с.

71. Чикаленко Л. Уривки зі спогадів з років 1919 – 1920. Нью-Йорк: Наша Батьківщина, 1963. 168 с.

72. Шаповал Микола. Про смерть Петлюри. Скрентон: Календар Українського Робітничого Союзу, 1929. С. 46 – 79.

73. Шульгин О. Симон Петлюра та українська закордонна політика // Збірник пам'яти Симона Петлюри (1879 – 1926). Прага, 1930. С. 172 – 176.

74. Щербина Ф. Симон Петлюра на Кубані // Збірник пам'яти Симона Петлюри (1879 – 1926). Прага, 1930. С.180 – 194.

75. Яковлів А. Паризька трагедія 25 травня 1926 року. // Збірник пам'яти Симона Петлюри (1879 – 1926). Прага, 1930. С.195 – 232.

***References***

1. Bibliographic index of scientific works of Ukrainian emigration. 1920 – 1931 (1932). Praga [in Ukrainian].

2. The Wolf-Sirean. Simon Petliura His life and work. (1918). [in Ukrainian].

3. Voynarovich, B. (1935). Simon Petliura [in Ukrainian].

4. Gavrilyuk, I. (1992). Second military congress. Collection of memory of Simon Petliura (1879 - 1926). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

5. Galagan, M. (1930). From my remembrance: In 3 hours. Lviv: Chervona Kalyna [in Ukrainian].

6. Hankevich, L. (1936 Svyatoslav Tagon in Lviv. Simon Petliura in his youth: Collection of memoirs) Lviv, 26-34 [in Ukrainian].

7. Gubsky, S. (1997 Simon Petliura and magazine "Tabor". In the 70th anniversary of the Paris tragedy 1926 - 1996: Collection of memory of Simon Petliura), 218 – 221. K .: Publishing house named after Olena Teligi [in Ukrainian].

8. Denikin, A.I. (1990 Hetman and Directory in Ukraine. Revolution in Ukraine on white memoirs), 136 – 185. K.: Polytyzdat Ukrayny [in Ukrainian].

9. Dontsov, D. (1926). Simon Petliura. Literaturno-Naukovyi Vistnyk, 27, 321 – 334 [in Ukrainian].

10. Doroshenko, V. (1953). My memories of Simon Petliura. Svoboda, 143 – 150 [in Ukrainian].

11. Dotsenko, O. (1926 The Testament of the Chief Otaman Simon Petliura (in the 10th anniversary of his tragic death). The Dnipro Calendar), 29 – 34. Lviv [in Ukrainian].

12. Dotsenko, O. (1923). Chronicle of the Ukrainian Revolution: Materials and Documents for the History of the Ukrainian Revolution 1917 - 1923. T. 2. Kn. 4. Kyiv – Lviv [in Ukrainian].

13. Dotsenko, O. (1924). Chronicle of the Ukrainian Revolution: Materials and Documents for the History of the Ukrainian Revolution 1917 - 1923. T. 2. Kn. 5. Kyiv – Lviv [in Ukrainian].

14. Efremov, S. (1997). Diaries, 1923 – 1929. K.: Geneza [in Ukrainian].

15. Zhuk, A. (1936). Simon Petliura (on the occasion of the 10th anniversary of his death). Litopys Chervonoi Kalyny, 5. 2-5 [in Ukrainian].

16. Collection of memory of Simon Petliura (1879-1926) (1992). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

17. Collection of a studio-scientific conference in Paris (May 1976): Articles, notes, materials (1980). Munich – Paris [in Ukrainian].

18. From the memoirs of General A. Lukomsky (1991 Archive of the Russian Revolution), 5, 101 – 189. M. [in Russian].

19. Yoshifishina, Ya. (1997 Simon Petliura: Poland and Antanta. At the 70th anniversary of the Parisian tragedy 1926 - 1996: Collection of Simone Petliura's memory), 71 – 81 [in Ukrainian].
20. Kedrovsky, V. (1967). 1917 (Memoirs of a member of the Ukrainian Military General Committee and a friend of the secretary of military affairs during the time of the Ukrainian Central Rada). Winnipeg [in Ukrainian].
21. Kedrovsky, V. (1992). The beginning of the national army. Collection of memory of Simon Petliura (1879 - 1926). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
22. Koval, O. (1997 Simon Petliura on Economics. In the 70th anniversary of the Paris tragedy 1926 - 1996: Collection of Simone Petliura's memory. Kyiv: Publishing House named after Olena Teligi), 221 – 224 [in Ukrainian].
23. Konovalets, Y. (1928). Humans to the history of the Ukrainian revolution. Prague [in Ukrainian].
24. Koroliv-Staryi, V. (1992 From my remembrance of Simon Petliura. Collection of memories by Simon Petliura (1879 - 1926), 177 – 188. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
25. Kosyk, V. (1980 Foreign policy of Simon Petliura. Collection of studio-scientific conference in Paris (May 1976): articles, notes, materials), 27 – 46. Munich – Paris [in Ukrainian].
26. Kosyk, V. (1997 Petliura and France. In the 70th anniversary of the Parisian tragedy 1926 - 1996: Collection of the memory of Simon Petliura), 62 – 70. Kyiv: Publishing House named after Olena Teligi [in Ukrainian].
27. Kravs, A. (1937). For the Ukrainian cause. Reminiscences on the 3rd Corps of the UGA after the transition to Zbruch. Lviv: Chervona Kalyna [in Ukrainian].
28. Lototsky, O. (1936). Simon Petliura as a politician and state husband. Warsaw: The Exposition of the Committee to commemorate the Xth Anniversary of the death of S. Petliura [in Ukrainian].
29. Mazepa, I. (1992 The created state (struggle of 1919). Collection of memory of Simon Petliura (1879 - 1926), 16 – 75. Kiyv: Feniks [in Ukrainian].
30. Matsiyevish, K. (1992 In the Zemsky work. Collection of memory of Simon Petliura (1879 - 1926), 195 – 202. Kiyv: Feniks [in Ukrainian].
31. Mitrovich, K. (1997 Political ideals and precepts of Simon Petliura. In the 70th anniversary of the Parisian tragedy 1926 - 1996: Collection of memory of Simon Petliura), 48 – 53. Kyiv: Publishing House named after Olena Teligi [in Ukrainian].
32. Mikhalchuk, V. (1997 Murder and the process of Petliura from the perspective of the 70th anniversary. In the 70th anniversary of the Parisian tragedy 1926 - 1996: Collection of Simon Petliura's memory), 11 – 40. Kyiv: Publishing House named after Olena Teligi [in Ukrainian].
33. Ogienko, I. (1968). Rescue of Ukraine. On a hard service to his people. Vinnipeh: Vyd- vo t-va «Volyn» [in Ukrainian].
34. Ogienko, I. (1936). Solemn entry of S. Petliura to Kamyanets-Podilsky May 1, 1920. Nasha Kultura, 5, 321 – 331 [in Ukrainian].
35. Omelyanovich-Pavlenko, M. (1935). In Ukraine 1917 - 1918. Memorials. Praha: Stylus [in Ukrainian].
36. Omelyanovich-Pavlenko, M. (1940). In Ukraine 1919. Negotiations and war with the Russian Volunteer Army. Praha: Proboiem [in Ukrainian].
37. Petriv, V. (1927). Reminism from the times of the Ukrainian Revolution (1917 - 1921): in 4 parts. Lviv: Chervona Kalyna [in Ukrainian].
38. Piskun, V. (1997 Simon Petliura in the eyes of the Bolshevik intelligence. In the 70th anniversary of the Parisian tragedy 1926 - 1996: Collection of Simon Petliura's memory), 224 – 231. Kyiv: Publishing House named after Olena Teligi [in Ukrainian].
39. Plavjuk, M. (1997 Simon Petliura in the eyes of the Bolshevik intelligence. In the 70th anniversary of the Parisian tragedy 1926 - 1996: Collection of Simon Petliura's memory), 115 – 118. Kyiv: Publishing House named after Olena Teligi [in Ukrainian].
40. Porokhovsky, G. (1992 Ukrainian Army and its leader. The collection of memory of Simon Petliura (1879 - 1926), 220 – 223. Kiyv: Feniks [in Ukrainian].
41. Prokopovich, V. (1992 The last trip. The collection of memory of Simon Petliura (1879 - 1926), 210 – 215. Kiyv: Feniks [in Ukrainian].
42. Prokopovich, V. (1957 Ukraine at the turn. Simon Petliura state husband. Collection), 108 – 136. New York [in Ukrainian].
43. Passage, V. (1992 Leader and army. Collection of memory of Simon Petliura (1879 - 1926), 109 – 148. Kiyv: Feniks [in Ukrainian].
44. Passage, V.S. (1936). Petlyura - the leader of the Ukrainian army. Warsaw [in Ukrainian].
45. Prokhoda, V. (1968). Simon Petliura. Novyi Ulm [in Ukrainian].
46. Prokhoda, V. (1930). Ukrainian Army and Chief Ataman S. Petliura. Prague [in Ukrainian].
47. Rusova. S. (1937). My Reminiscences. Lviv [in Ukrainian].
48. Savinkov, B. (1920). Fighting the Bolsheviks. Warsaw [in Ukrainian].
49. Salsky, V. (1926). The chief ataman Simon Petliura and the army of the UPR. Tabor, 3, 5 – 13 [in Ukrainian].
50. Simon Petliura in his youth (1936). Lviv: Vyd-vo «Khortytsia» [in Ukrainian].
51. Simon Petliura State husband (1957). New York [in Ukrainian].
52. Simon Petliura: Collection to the 20th anniversary of death (1946). Heidenav: Zagrava [in Ukrainian].
53. Simon Petliura: Materials for the bibliographical index (1939). Paryzh: Vyd. Bibl. im. Symona Petliury v Paryzhi [in Ukrainian].
54. Siropolko, S. (1936). To the characterization of SV Petliura as a person. (Memo Page). Calendar of Dnipro, 34 – 37 [in Ukrainian].
55. Slavinsky, M. (1992 Simon Petliura. Collection of memory of Simon Petliura (1879 - 1926), 7 – 15 Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
56. Smovsky, K. (1935). Haydamaky kish of Sloboda Ukraine and its artillery in 1917 – 1918. Za Derzhavnist, 5, 137 – 157 [in Ukrainian].

57. Smovsky, K. (1950). My service to Ukraine under the command of Chief Ataman Simon Petliura. Samostiina Ukraina, 6 – 7, 12 – 15 [in Ukrainian].

58. Tyutyunnik, Y. (1991). With Poles against Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

59. Tyutyunnik, Y. (1966). Winter campaign 1919-1920: Political review with documents in the text and annexes. Niu-York: Vyd-vo Chortoryiskykh [in Ukrainian].

60. Tyutyunnik, Yu. (1991) From Observations and Impressions. History of Ukraine in the documents, materials and memoirs of eyewitnesses). [in Ukrainian].

61. On the 100th anniversary of the birth of Simon Petliura - President of the Ukrainian People's Republic (1979). Washington - Philadelphia: Ukraine [in Ukrainian].

62. At the 70th anniversary of the Parisian tragedy 1926 - 1996. Collection of memory of Simon Petliura (1997). Kyiv: Vydavnytstvo imeni Oleny Telihy [in Ukrainian].

63. Udovichenko, O. (1936). A man of deep faith. Hurtuimosia (Neperiodychnyi zhurnal), 1 – 2, 21 – 23 [in Ukrainian].

64. Udovichenko, O. (1927). The first struggle for Kiev (1917 - 1918). Tryzub. Paris [in Ukrainian].

65. Fedenko, P. (1992 The Rise of the Nation. The collection of memory of Simon Petliura (1879 - 1926), 76 – 108 [in Ukrainian].

66. Feshchenko-Chopivsky, I. (1992). Chronicle of my life: Memoirs of the Minister of the Central Council and the Directory). Zhytomyr [in Ukrainian].

67. Chekmishev. O. (1994) Under the Damocles sword of discord (Simon Petliura, myths and myth-making). He is from the cohort of the leaders. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

68. Chykalenko, E. (1925). Remmin. Lviv [in Ukrainian].

69. Chykalenko, Y. (1932). An excerpt from my remembrance for 1917. Praha, Praha [in Ukrainian].

70. Chykalenko, E. (1931). Diary (1907 - 1917). Lviv [in Ukrainian].

71. Chykalenko, L. (1963). Reminiscences from the years 1919 - 1920. Niu-York: Nasha Batkivshchyna [in Ukrainian].

72. Shapoval, M. (1929). About the death of Petliura. Scranton: Calendar of the Ukrainian Workers' Union [in Ukrainian].

73. Shulgin, O. (1930 Simon Petliura and Ukrainian foreign policy. Collection of memory of Simon Petliura (1879 - 1926), 172 – 176. Praha [in Ukrainian].

74. Shcherbyna, F. (1930 Simon Petliura in the Kuban. Collection of Memories by Simon Petliura (1879 - 1926), 180 – 194. Prague [in Ukrainian].

*75.* Yakovlev, A. The tragedy of Paris on May 25, 1926. Collection of memory of Simon Petliura (1879 - 1926), 195 – 232. Prague [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 01.11.2018 р.*

UDC 130.2 (091)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152934

**Ovcharuk Olga**
Dr. of Culture Studies,
Associate professor of
Department of Cultural Studies
and Information Communication
National Academy of Managerial Staff
of Culture and Arts, Ministry of Culture of Ukraine
ORCID: 0000-0001-5540-3286
OvcharukOlga.19@gmail.com

# TRANSFORMATION OF HUMAN IMMEDIATES IN POST MODERN CULTURAL PRACTICES

**The purpose of the article** is to identify the essential features of modern cultural practices as ways of transforming the image of a person in the culture of Postmodern. **The methodology** is based on paradigm as a meta methodology of cultural knowledge. Structural-functional and phenomenological methods have become leading for the study of this problem. Also involved are methods of semiotic analysis and deconstruction. **The scientific novelty** of the work is to prove the possibility of conceptualizing anthropological problems in culturology by analyzing cultural practices that can form new human images. This analysis becomes possible on the basis of identifying the role of the image in culture, ways of its transformation in the context of modern cultural practices, including design, fashion, advertising, image making, computer graphics, photo design, and the like. In them, the image becomes a universal sign of information exchange, a way of objectifying meaningful concepts through coding and decoding information. It is proved that the image of a person appears as a synthesized visual code that, through artistic and creative forms and cultural practices, is capable of conveying important ideological and value attitudes of a certain cultural era. **Conclusions.** In the postmodern culture, new types of reality have been formed – visual, virtual, media reality, and the like. They opened up opportunities for the design and self-design of both man himself and her image, creating new forms of subjectivity. In the cultural practices of postmodern, the transformation of the image of a person occurs through the latest means of communication. As a result, he mediates, becomes interactive, forms around the spectacle, turning into an image-sample, image-image, image-role and the like. Its manifestation takes place in various forms of visual and audiovisual culture, practices of visual arts and computer technologies.

**Key words**: human image; visual reality; virtual reality; media reality; cultural practices; transformation; image-sample; image-image; image-role.

***Овчарук Ольга Володимирівна,*** *доктор культурології, доцент, професор кафедри культурології та інформаційних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**Трансформація образу людини в культурних практиках Постмодерну**

**Мета роботи** полягає у виявленні сутнісних особливостей сучасних культурних практик як способів трансформації образу людини Постмодерну. **Методологія дослідження** ґрунтується на парадигмальності як метаметодології культурологічного знання. Провідними для дослідження даної проблематики стали структурно-функціональний та феноменологічний методи. Також задіяні методи семіотичного аналізу та деконструкції. **Наукова новизна** роботи полягає в доведенні можливості концептуалізації антропологічної проблематики в культурології шляхом аналізу культурних практик, здатних утворювати нові образи людини. Вказаний аналіз стає можливим на основі виявлення ролі образу в культурі, способів його трансформації у контексті сучасних культурних практик, серед яких – дизайн, мода, реклама, іміджмейкінг, комп'ютерна графіка, фото-дизайн тощо. В них образ стає універсальним знаком інформаційного обміну, способом об'єктивації змістових концептів через кодування та декодування інформації. Доведено, що образ людини постає як синтезований візуальний код, який через художньо-мистецькі форми та практики культури здатний передавати значущі світоглядно-ціннісні настанови певної культурної епохи. **Висновки.** В культурі Постмодерну сформувалися нові типи реальності — візуальна, віртуальна, медіа-реальність тощо. Вони відкрили можливості для конструювання та самоконструювання як самої людини, так і її образу, створюючи нові форми суб'єктивності. У культурних практиках Постмодерну трансформація образу людини відбувається через новітні засоби комунікацій. У результаті чого він медіалізується, стає інтерактивним, формується навколо видовища, перетворюючись на образ-взірець, образ-імідж, образ-роль тощо. Його маніфестація відбувається у різних формах візуальної та аудіовізуальної культури, практиках візуальних мистецтв та комп'ютерних технологій.

**Ключові слова:** образ людини; візуальна реальність; віртуальна реальність; медіа-реальність; практики культури; трансформація; образ-взірець; образ-імідж; образ-роль.

***Овчарук Ольга Владимировна,*** *доктор культурологии, доцент, профессор кафедры культурологии и информационных коммуникаций Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Трансформация образа человека в культурных практиках Постмодерна**

**Цель работы** заключается в выявлении сущностных особенностей современных культурных практик как способов трансформации образа человека в культуре Постмодерна. **Методология исследования** основана на парадигмальности как метаметодологии культурологического знания. Ведущими для исследования данной проблематики стали структурно-функциональный и феноменологический методы. Также задействованы методы семиотического анализа и деконструкции. **Научная новизна** работы заключается в доказательстве возможности концептуализации антропологической проблематики в культурологии путем анализа культурных практик, способных образовывать новые образы человека. Указанный анализ становится возможным на основе выявления роли

© Ovcharuk O., 2018

образа в культуре, способов его трансформации в контексте современных культурных практик, среди которых – дизайн, мода, реклама, имиджмейкинг, компьютерная графика, фото-дизайн и другие. В них образ становится универсальным знаком информационного обмена, способом объективации содержательных концептов через кодирование и декодирование информации. Доказано, что образ человека предстает как синтезированный визуальный код, который через художественно-творческие формы и практики культуры способен передавать важные мировоззренческие, ценностные установки определенной культурной эпохи. **Выводы.** В культуре постмодерна сформировались новые типы реальности – визуальная, виртуальная, медиа-реальность и тому подобное. Они открыли возможности для конструирования и самоконструирование как самого человека, так и ее образа, создавая новые формы субъективности. В культурных практиках постмодерна трансформация образа человека происходит через новейшие средства коммуникаций. В результате чего он медиализируется, становится интерактивным, формируется вокруг зрелища, превращаясь в образ-знак, образ-имидж, образ-роль. Его манифестация происходит в разных формах визуальной и аудиовизуальной культуры, практиках визуальных искусств и компьютерных технологий.

**Ключевые слова:** образ человека; визуальная реальность; виртуальная реальность; медиа-реальность; практики культуры; трансформация; образ-знак; образ-имидж;образ-роль.

Relevance of the research topic. At the beginning of the XXI century, a radical shift in the culture's self-consciousness occurs, and humanity begins to comprehend the new period of history as a proto-global, proto-information, proto-virtual [15]. The polyphonic realization of three "turns" - visual, semiological, communicative - actualizes the emergence of new types of reality - visual, virtual, media reality. In their space, new cultural practices have emerged - design, fashion, advertising, image-making, computer graphics, photo-design, which in turn produce new images of a person. Thus, new forms of subjectivity are created, which are subordinated to the total production of images utilizing modern computer technologies.

With the advent of cultural knowledge, a new dimension of the image problem appears, in particular through an understanding of its nature in the context of the structures of everyday life and cultural practices. Consequently, there is a need for understanding the image at a new level, namely in the space of culture, by including this category in the cultural-theoretical-methodological and cognitive context.

In this regard, the issue of transformation of the image of the man in the cultural practices of the postmodern are of particular relevance, is the problem field of modern humanities. In the cultural dimension of understanding the phenomenon of imagery and the selection of the dominant human images in the conditions of the contemporary post-information society allow you to reconstruct the knowledge gained into the source of the predicted changes in culture and man.

Analysis of research and publications. From the standpoint of modern humanitarian knowledge, the problem of human understanding in the process of cultural evolution acquires new perspectives. Thus, in the opinion of authoritative American researcher Katherine Hales, a person turns into a post-person, forming in the space of visual/virtual reality. In work «How we became post-humanity: virtual bodies in cybernetics, literature and computer science» [12], the author argues that the human body is increasingly seen as a sign device, a set of information processes occurring at all levels of the body. As M. Epstein notes, everything that was seen by "post" by the past generations will appear as a "proto" at the next historical stage - not the end, but a new beginning of the microcosmic era, the informational and trans-informational space. It can go about the existence of «proto-man», beyond the limits of its biological species. After all, everything that a person creates is reintegrated into it, becomes a part of his nature. Therefore, the «proto» in culture indicates not the completion, but the potential possibility of creating and opening a new project, including the human project [15].

The phenomenon of figurativeness in general, the image of the man in particular, is devoted to the work of contemporary Russian researchers, among them O. Bazaluk [9], N. Barna [2], Yu. Bogusky [4], N. Korableva [4, 13], T. Krivosheya [7], S. Ulanova [2], G. Chmil [4, 13] and others. In the works of scientists, it is proved that with the help of modern cultural practices a new cultural reality is being formed. Its product becomes new – visual, virtual, medial images of a person. They are the innovative result that requires theoretical understanding and scientific synthesis.

The presentation of the primary material. In the context of a modern sociocultural situation, cultural consciousness is positioned in images of culture, in which traditional systems of methods and forms of shaping are actively complemented by current cultural practices - visual, virtual, and communicative (design, fashion, advertising, image making, etc.). The dominance of the figurative method of reflection, characterized by the priority of the visual over the verbal, the subconscious over the conscious, creates the basis for the transformation of the human image in the projections of information and communication technologies. This situation is primarily related to the demands of the most modern information society, with its desire to model the desired world according to specific patterns, images, patterns, the convenience of which is verified by everyday cultural practices, but also live in them, structuring a new mythological time and space.

The category of the image belongs to the central philosophical categories. However, both philosophers, and aesthetics, art historians turned to the development of its content. In the tradition of Western philosophy, the analysis of this category developed in two directions. On the one hand, the image was considered as a passive copy of the objects of the material world, which connects a person with objective reality. So, Aristotle argued that the image is inside a person, and its source is not the ideal, but the material world.

He considered the images themselves as mental mediators between feeling and reason, as a link between the inner world of consciousness and the outer world of material reality [1]. On the other hand, the image is an active, creative direction, generates awareness and gives the possibility of cognition of reality.

In the New Age, David Hume [8] becomes a follower of the idea of a representative image function. In his theory, the visual image is a copy of what was experienced, remaining in mind, and the impression that they are hidden in the depths of consciousness. Associative chains of visual images make up knowledge that is organized through psychological patterns (similarity, continuity, identity, etc.).

The problem of the image was actively considered in the phenomenological tradition, where the primary emphasis was placed on the study of ideas about objects (phenomena), as well as on their interactions in the minds of individuals. The foundations of the phenomenological analysis of images were laid by E. Husserl. In his opinion, both physical objects and objects of consciousness (dream, hope, faith, vision) act as phenomena as phenomena. At the same time, the image can be both primordial (pictorial image) and reproductively arising (the representation of images in memory or fantasy). E. Husserl noted that the “image in itself” presents itself as a modification of something - that, in the absence of this modification, was before us as living-bodily or re-actualized «Itself» [6]. Phenomenological direction becomes important to the definition of «visual image». In this connection, the ideas of A. Schutz are of particular importance. Based on the opinions of E. Husserl, A. Schütz reflected on what features images have in comparison with all other signs, and also proved the existence of a symbolic link in visual presentations [14].

The critical problem of studying visual images is their correlation with reality. In this regard, the postmodernist concept of J. Bodrijar takes on particular importance. In it, the scientist problematizes visual images as functional sublimation mechanisms. Its central idea is «simulacrum», which means «image», «similarity» or «similarity» [5]. Bodrijar postulates the simulacrum as something complex, complete because every thing is a simulacrum. He claims that there are only images and illusions; other images are «behind» the images. Therefore there is no meaningfulness in the procedure for removing the final illusion to demonstrate reality. J. Bodrijar introduces the concept of «simulation», opposing its representation. While the description attempts to absorb the simulation, interpreting it as false representation, the simulation includes the entire structure of the image, representing it as a simulacrum.

According to R. Polborn, the image is not an exact "copy" of the inner essence of man. He is always a stereotype, and it is limited to him, but a stereotype chosen to present himself as desired, such as what his internal essence looks like to a person externally. Therefore, it is functionally designed to hide from others. Thus, the image personifies certain volitional imperatives, and these intentions in imaginary form are partially represented by its characteristic features, beneficial for its bearer, for the realization of those actions that such imperatives aim at. The primary function of figurative thinking is to focus on the practical construction of an image: a person, things, social life, etc.

In the postmodern era, with the creation of a new – visual, virtual, communicative and other types of reality, a new chronotope of culture is being formed. On the one hand, this opens up possibilities for constructing both the person himself and her image. At the same time, the postmodern era is characterized by the transformation of both social reality and consciousness. An essential feature of cultural awareness is its imagery, which allows, through various forms of artistic creativity and cultural practices, to create a “different reality” as related to what is available from the standpoint of socially desirable and individual. As modern domestic researchers, N. Barna and S. Ulanova note, the figurative consciousness of a person becomes the primary sign since the image itself cannot exist outside its meaning [2]. Consequently, in culture, the image appears as one of the forms of visual reality, a universal sign of information exchange and a way to objectify content concepts, to encode and decode information.

As a result of a «visual turn», the image is one of the forms of visual reality, the function of which is to provide phenomena of meaningfulness and significance. This function of the production of meanings realizes itself through the mechanisms of interpretation while preserving the schematic definition of those values within which such an understanding can occur. At the same time, an image arises in the way of self-expression of a subject in a culture, but one that allows one to concentrate on his creative potentialities and provide the latter with more clarity. This happens in a specific way – through the search for oneself in the «Friend». Therefore, the image of a man of the postmodern era appears as a synthesized code, available to all participants of communication, through which the self-expression of the individual takes place.

Creating his image, the person himself determines, however, he concludes that he cannot do this, because every moment of again objectifying the change of being, and not drying it out. «It is precise because a person is deprived of eternal reasons that she began to acquire them in the experience of self-justification, she did not become something self-identical, but, on the contrary, discovered a new source of self-development for herself» [14, p. 101].

However, most of the images created by man are images of the cultural industry (sex symbols, top models, rock stars, etc.), which are made by image makers and the media. Therefore, a person is always looking for patterns that he wants to be like. Given this, in modern cultural practices, the image of a person is being mediated, becomes interactive, formed around the spectacle, thereby turning into an image-sample, image-image, image-role and more.

The process of creating an image of a person contributes to his self-design and the self-production of a modern personality, which is positioned as a «post-non-classical personality». This phenomenon, which is called the «postmodern personality». It is not constant, not reliable, not stable, not self-sufficient. It is rather moving, procedural; it easily travels from context to context in the space of contemporary cultural reality, which combines artistic, communicative and technological components.

According to K. Gergen, «post-non-classical personality» does not have an established, achieved identity [16]. Her sign is multiple- identification because she is continually looking for sample images that she wants to be like. Due to the multiplicity of self-identifications, it continuously changes itself as a reflexive project, and getting rid of linear determinism, it loses its stable structural integrity, receiving a pulsating hizomorphic structure instead. Her desire for permanent self-creation becomes the primary mode of existence in the world.

Context is one of the attributive characteristics of the «post-non-classical personality». Immersed in certain contexts, it can be defined as polyphonic, able to listen to different «voices» of modernity, respond to them, resonate. Being in a changing, unpredictable world, traveling with it, such a person develops mobility, flexibility, and openness to the new. As a traveler, «nomads» a person loses stability, certainty, orderliness, regularity characteristic of sedentary life. She no longer needs to be guided by the norms and values accepted among her environment. The postmodern personality is constantly changing itself as a narrative construct, composing new stories of its own life. Getting rid of hierarchy, integrity, linear determinism, a single individual style, she gets a centered rhizomorphic structure.

According to Z. Bauman, among the main features of the «post-non-classical personality», can be distinguished: swiftness and intensity, contribute to its shift and procedural. Even though at first glance, the phenomenon itself is lost, but it is constantly being modified, acquiring expressive mosaic and mobility[3, p. 21]. For self-designation of «post-non-classical personality», an image-image plays an important role, which imitates various forms of human activity in itself, appealing to those pathogens that function both at the level of mass and individual consciousness. Among them, the critical guides of information are the needs, interests, inclinations, ideals. They regulate all other installations and information structures. Consequently, the image-image is a personified image that allows you to perceive social standards in personal forms.

In general, developing as a person, a person is in the flow of multiple identifications. Sometimes she is willing to admire, imitate, copy someone, and sometimes she wants to separate, break free from addiction. Therefore, in the postmodern era, human self-creation is a non-stop process in which both real and imaginary characters are involved. Thanks to the Internet, computer games, various art culture practitioners, a visual, virtual, communicative space is created in which you can create any image of yourself. Reproducing it in his life circumstances, a person tries to be either recognizable or seeks to «hide» his nature. Under these conditions, a person appears as an artificially created image, a specific product of imagination and fantasy. Its manifestation takes place in various forms of visual and audiovisual culture, practices of visual arts and computer technologies.

Conclusions. In the postmodern culture, new types of reality were formed - visual, virtual, media reality, etc., turned into the fact of reality itself. In their space, there are opportunities for the design and self-design of both the person and his image. Thus, new forms of subjectivity are created, subordinated to the total production of images utilizing modern new technologies.

In the cultural practices of postmodern, the image of a person, acquiring ideal constants, is modeled through the latest means of communication, mediated, becomes interactive, is formed around the spectacle, thereby turning into an image-sample, image-image, image-role and the like. Its manifestation takes place in various forms of visual and audiovisual culture, practices of visual arts and computer technologies.

The process of creating an image of a person promotes the self-design of a modern person, which is positioned as a «post-classical person». Her signs are multiple identities, cocktails, swiftness, and intensity, variability, procedural. Also, the phenomenon itself is continuously modified, acquiring an expressive mosaic, mobility, and the similarity of the similar.

In general, the problem of transforming the image of a person into the postmodern culture is relevant to modern socio-humanitarian knowledge, in particular for cultural studies. Indeed, the area where communication takes place between a person and a society is a culture through which the transmission of the social and historical experience of generations, transmitted through symbolic symbols and communications, takes place. So, culture is the field of acquisition by the subject of self through dialogue. Also, by self-understanding, creating its images, the personality becomes a cultural reality, and its socio-semantic characteristics imitate a tangible imprint on the interpretation of reality, the definition of their own experience and the choice of self-education directions.

***Література***

1. Аристотель. О душе / Сочинения: в 4 т. Т. 1 /ред. В. Ф. Асмус. Москва: [б. и.], 1976. С. 371-448.
2. Барна Н. В., Уланова С. І. Естетика іміджмейкінгу: монографія. Київ: Ун-т «Україна», 2010. 200 с.
3. Бауман З. Текучая современность / пер. с англ. Ю. В. Асочакова. Санкт-Петербург [и др.]: ПИТЕР, 2008. 238 с.
4. Богуцький Ю., Корабльова Н., Чміль Г. Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2013. 272 с.

5. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер с фр. В. Ховхун. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
6. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная философия: введение в феноменологическую философию / пер. с нем. Д. Скляднев. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2004. 399 с.
7. Кривошея Т. Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі: монографія. Київ:[б. в.], 2013.272 с.
8. Нарский И. Философия Давида Юма. Москва: Изд-во Московского уни-верситета, 1976. 358 с.
9. Образ человека будущего: Кого и Как воспитывать в подрастающих поколениях: кол. монография. Т. 1 / под ред. О. А. Базалука; Междунар. филос-космол. общ-во. Киев: Кондор: МФКО, 2011.326 с.
10. Полборн Р. Образ и предвкушение: учеб метод пособие / Рос. акад. образования. Москва: Моск. психолого-социальный ин-т; Флинта, 2003. 495 с.
11. Розин В. Визуальная культура и восприятие: какчеловек видит и понимает мир. Москва: Комкнига, 2006. 224 с.
12. Хейлз Кетрін Н. Як ми стали пост людством: Віртуальні тіла в кібернетиці, літературі та інформатиці / пер. с англ. Є. Марічева. Київ: Ніка-Центр, 2002. 430 с.
13. Чміль Г., Корабльова Н. Візуалізація реального в сучасному культурному просторі: монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2013. 256 с.
14. Шютц А. Избранное: Мир, светящийся смыслом/ Пер. с нем. и англ. Москва: РОССПЭН, 2004. 056 с.
15. Эпштейн М. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. Москва: Серебряные нити, 2007. 503 с.
16. Gergen K. The decline and the fall of personality //Psychology Today. 1992. № 25 (6). P. 59–63.

***References***

1. Aristotle. About the soul. (2010). V. Asmus. Moscow: [b. and.]. p. 371-448.
2. Barna N., Ulanova S. (2010). Aesthetics of image-making: monograph. Kyiv: Unt "Ukraine." 200 p.
3. Bauman Z. (2008). Flowing modernity. Per. from English Yu. V. Asochakova. St. Petersburg [and others]: PETER. 238 p.
4. Bogutsky Yu., Korableva N., Chmil G. (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. 272 p.
5. Bodrijar J. Simulacra and simulation (2004). Kyiv: A Look at Solomiya Pavlychko "Fundamentals." 230 p.
6. Husserl E. (2004). The Crisis of European Sciences and Transcendental Philosophy: An Introduction to Phenomenological Philosophy. trans. with him. D. Sklyadnev. St. Petersburg: Vladimir Dal. 399 p.
7. Krivosheya T. (2013). Aesthetic education in the modern cultural-process process: monograph. Kyiv: [b. in.]. 272 p.
8. Narsky I. (1976). Philosophy of David Hume. Moscow: Moscow University Press. 358 p.
9. The image of a man of the future: Whom and How to educate in the younger generations. (2011). T. 1 ed. O. Bazaluka; International philosophy cosmol general. Kiev: Condor: IFKO.326 p.
10. Polborn R. (2006). Image and anticipation: the study method manual / Ros. Acad. education. Moscow: Mosk. psychological and social in-t; Flint, 2003. 495 p.
11. Rozin V. (n.d.). Visual culture and perception: how a person sees and understands the world. Moscow: Commentary. 224 p.
12. Hales Catherine N. (2002). As we became the post of mankind: Virtual bodies in cybernetics, literature and computer science. per. from english E. Maricheva Kyiv: Nika-Center. 430 p.
13. Chmel G., Korablevova N. (2013). Visualization of the real in the modern cultural space: a monograph. Kyiv: Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine. 256 p.
14. Schutz A. (2004). Selected: Selected: World, luminous sense. TRANS. with him. and eng. Moscow: ROSSPEN. 056 p.
15. Epstein M. (2007). Space character. About the future of the humanities. Moscow: Silver threads. 503 p.
16. Gergen K. (1992). The decline and the fall of personality. Psychology Today. № 25 (6). P. 59–63.

*Стаття надійшла до редакції 08.08.2018 р.*

UDC 291.13 : 130.2
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152938

**Shynkaruk Vasyl**
Doctor of Sciences (Philology), Professor,
Dean of the Faculty of Humanities
and Pedagogy,
National University of Life
and Environmental Sciences of Ukraine,
ORCID 0000-0001-8589-4995
pedagogy_dean@nubip.edu.ua
**Salata Halyna**
PhD in History, Director of the College of
Kiev University of Culture
ORCID 0000-0002-2673-8463
salaty@bigmir.net
**Danylova Tetyana**
PhD in Philosophy, Associate Professor
of the Department of Philosophy of the
National University of Life and
Environmental Sciences of Ukraine
ORCID0000-0002-0297-9473
danilova_tv@ukr.net

## MYTH AS A PHENOMENON OF CULTURE

**The purpose of the study**. This paper aims at exploring myth as a phenomenon of culture. **Methodology of the study.** The authors have used anthropological integrative approach, semiotic method of representing myth as a language of culture, as well as phenomenological method. **The scientific novelty.** Myths provide meaning and purpose to all elements of culture. Myth underlies cultural reality – it is a core of culture. If we imagine culture as an onion comprised of different layers (the "onion" model of culture), then myth is the center of it – it is a core beyond articulation. It generates our beliefs and assumptions that are rarely explicated, however these beliefs and assumptions shape both the structure of personality and culture. They are taken for granted, but support any culture. They manifest themselves in an explicit form in values, purposes, goals, strategies and philosophies, which motivate us and shape our reality. **Conclusions.** Mythology is one of the ways to comprehend and interpret the world around us. Its basic concepts are the "world" and "human". Through the lens of these concepts, people realized their destiny in the world and formed life attitudes during the early stages of human development. Giving place to philosophy and science, mythology has not lost its important place in human history. Mythological narratives were borrowed by many religions. In recent decades, representatives of literature and art have intentionally used myths to express their ideas. They have not only rethought ancient myths, but have created new mythological symbols. Nowadays, an interest in myths and mythologies has dramatically increased, and it is not by chance. The famous researchers of the primitive cultures and mythologies as the ways of mastering and interpreting the world have demonstrated the creative power and heuristic potential of myths that will be manifested in the future.

**Keywords:** myth; mythology; worldview; human; world; nature; sacred time; profane time; philosophy; science.

***Шинкарук Василь Дмитрович,*** *доктор філологічних наук, професор, декан гуманітарно-педагогічного факультету Національного університету біоресурсів і природокористування України;* ***Салата Галина Володимирівна,*** *кандидат історичних наук, директор коледжу Київського університету культури;* ***Данилова Тетяна Вікторівна,*** *кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Національного університету біоресурсів і природокористування України*

**Міф як феномен культури**

**Мета дослідження.** Стаття спрямована на дослідження міфу як феномена культури. **Методологія дослідження.** Автори використовували антропологічний інтегративний підхід, семіотичний метод репрезентації міфу як мови культури, а також феноменологічний метод. **Наукова новизна.** Міфи надають сенс і мету всім елементам культури. Міф лежить в основі культурної реальності – він є ядром культури. Якщо уявляти культуру як цибулину, що складається з різних шарів (the "onion" model of culture), то міф є її центром - це серцевина, яка є поза артикуляцією. Міф породжує наші переконання та припущення, які рідко виявляються, проте саме вони формують як структуру нашої особистості, так і культуру. Вони вважаються само собою зрозумілими і підтримують будь-яку культуру. Вони проявляються у явному вигляді у цінностях, цілях, стратегіях, філософіях, які мотивують нас і формують нашу реальність. **Висновки.** Міфологія є одним із способів осмислення та інтерпретації навколишнього світу. Її основними поняттями є «світ» і «людина». За допомогою цих понять люди усвідомлювали своє призначення в світі та формували життєві установки на ранніх етапах людського розвитку. Поступившись місцем філософії та науці, міфологія не втратила свого важливого місця в людській історії. Міфологічні наративи були запозичені й багатьма релігіями. Останніми десятиліттями представники літератури та мистецтва усвідомлено використовують міфи для вираження своїх ідей. У своїх творах вони не тільки переосмислюють давні міфи, але і створюють нові міфологічні символи. У наш час інтерес до міфу зростає, і навряд чи це випадково. Славетні дос-

© Shynkaruk V., 2018
© Salata H., 2018
© Danylova T., 2018

лідники первісної культури і міфології як способу освоєння та інтерпретації світу демонструють творчу силу й евристичний потенціал міфу, які проявлятимуться у майбутньому.

**Ключові слова**: міф; міфологія; світогляд; людина; світ; природа; сакральний час; профанний час; філософія; наука.

***Шинкарук Василий Дмитриевич**, доктор филологических наук, профессор, декан гуманитарно-педагогического факультета Национального университета биоресурсов и природопользования Украины; **Салата Галина Владимировна**, кандидат исторических наук, директор колледжа Киевского университета культуры; **Данилова Татьяна Викторовна**, кандидат философских наук, доцент кафедры философии Национального университета биоресурсов и природопользования Украины*

**Миф как феномен культуры**

**Цель исследования.** Статья исследует миф как феномен культуры. **Методология исследования**. Авторы использовали антропологический интегративный подход, семиотический метод репрезентации мифа как языка культуры, а также феноменологический метод. **Научная новизна.** Мифы придают смысл и цель всем элементам культуры. Миф лежит в основе культурной реальности – он является ядром культуры. Если мы представим себе культуру как луковицу, состоящую из различных слоев (the “onion” model of culture), то миф будет ее центром – это сердцевина, которая вне артикуляции. Миф порождает наши убеждения и предположения, которые редко проявляются, однако именно они формируют как структуру нашей личности, так и культуру. Они считаются само собой разумеющимися и поддерживают любую культуру. Они проявляются в явном виде в ценностях, целях, стратегиях, философиях, которые мотивируют нас и формируют нашу реальность. **Выводы.** Мифология является одним из способов осмысления и интерпретации окружающего мира. Ее основные понятия – это «мир» и «человек». С помощью этих понятий люди осознавали свое предназначение в мире и формировали жизненные установки на ранних этапах человеческого развития. Уступив место философии и науке, мифология не утратила своего важного места в человеческой истории. Мифологические нарративы были заимствованы и многими религиями. В последние десятилетия представители литературы и искусства осознанно используют мифы для выражения своих идей. В своих произведениях они не только переосмысливают древние мифы, но и создают новые мифологические символы. В наше время интерес к мифу растет, и вряд ли это случайно. Знаменитые исследователи первобытной культуры и мифологии как способа освоения и интерпретации мира демонстрируют творческую силу и эвристический потенциал мифа, которые проявятся в будущем.

**Ключевые слова**: миф; мифология; мировоззрение; человек; мир; природа; сакральное время; профанное время; философия; наука.

Introduction. One of the distinctive characteristics of the postmodern world is the synthesis of different symbolic forms of culture, incompatible modes of thinking and types of worldview that interact both at individual and collective levels of consciousness. According to M. Maffesoli, “we could say that we are witnessing a return to syncretism in our society, which could be the melding of astrology, American New Age, pseudoscience in its many forms… Our century will see many of these somewhat mystical or esoteric forms returning” [18]. One of the major symbolic forms of culture is myth. Being a complex ambivalent structure, myth demonstrates the stability of its elements; it exists and develops within the current social cultural situation and permeates all spheres of human activity.

Encyclopaedia Britannica defines myth as “a symbolic narrative, usually of unknown origin and at least partly traditional, that ostensibly relates actual events and that is especially associated with religious belief. It is distinguished from symbolic behavior (cult, ritual) and symbolic places or objects (temples, icons). Myths are specific accounts of gods or superhuman beings involved in extraordinary events or circumstances in a time that is unspecified but which is understood as existing apart from ordinary human experience” [7]. The term mythology means both the study of the mythological narratives themselves and their deep meanings associated with a particular religious tradition. During the early stages of social development, mythology was the only way to understand and interpret natural and social realities. Being the first historical type of worldview, mythology embraced all forms of social consciousness – religion, art, science, morals, etc. Diffuse content of mythology displayed specific features of prehistoric humans. Not a separate human, but a group of them, their collective was a kind of social atom, which together with others shaped and developed human society. Contemporary interest in the theoretical interpretation of myths is far from accidental. As social practice shows, the symbolic and mythological forms of mastering reality play a huge role in creating our worldviews [9; 10; 14; 24].

Literature review. A significant contribution to the study of myths has been made by romantics and F. Schelling, who interpreted myths as a form of humans’ being. Key points and ideas for understanding the phenomenon of myth were developed by Z. Freud, C. Jung, E. Cassirer. They related myth to latent structures of human consciousness (Z. Freud, C. Jung) or interpreted it as a symbolic form (E. Cassirer). The peculiarities of mythological thinking were studied by J. Frazer, L. Levi-Bruhl, E. Durkheim, B. Malinowski and other researchers, who investigated primitive cultures. C. Levi-Strauss defined myth as an objectively existing structure in culture and described the logic of myths. According to M. Eliade, myth is a flexible structure that adapts to the new cultural forms. A. Losev, F. Kessidi, Ya. Golosovker, E. Meletinsky contributed greatly to a new level of understanding of myth – myth in the 20$^{th}$ century “has become one of the central concepts in sociology and theory of culture” [4, 29].

The purpose of the study. This paper aims at exploring myth as a phenomenon of culture.

Methodology of the study. The authors have used anthropological integrative approach, semiotic method of representing myth as a language of culture, as well as phenomenological method.

Theoretical basis and results. Incorporation of the cultural patterns in myths contributes to the formation of the cultural space within the more general field of social space and allows the representatives of a given culture to understand the diverse contexts of their own life experience [5; 19; 23]. Myth as a narrative act is a set of rules that includes commonly agreed and successfully operated patterns within any given culture. It is an open and flexible model of the world and a model of the individual "I", by means of which people construct themselves as a part of their own world [6; 9; 10]. Myth reflects the perception of the world that is always full of interesting and surprising stories. Perception of the world in the mythological form is inherent in the very specifics of human thinking.

As A. Losev emphasizes, myth is not a fiction, fairy tale, but it is a category of our being and consciousness that has its own strict structure and logic [2]. Mythology appears to be a common cultural background, on which a magnificent temple of human thought arises. Indeed, mythology is the primary cultural factor, the very core of culture. For example, the Greek worldview of the Homeric era, its morality, law and art has a mythological background. Exploring world of mythologies, we come to the conclusion that myth is a spiritual and practical way of mastering reality. Myth does not reflect any kind of relation to nature and society, but only valuable for the whole society (clan/tribe). Mythology acts as a means of spiritual interpretation and transformation of the entire world order.

Myths are generalized images of a symbolic nature that include not only the existing world, but also the desired world, the world of hope, in which the key interests of the tribal group are embodied. Mythology is largely focused on overcoming the fundamental antinomies of human existence, on the harmonization of "human – nature – society" system. Myths are the first attempt to explain the principles of the universe. The archaic consciousness perceives any object not as equal to itself, but as a part of the other objects.

The French philosopher, anthropologist and ethnologist L. Levy-Bruhl sought to disclose the nature of consciousness of people, who were (as commonly believed) at a low level of social historical development. L. Levy-Bruhl came to the conclusion about the fundamental difference between primitive thinking (he attributed primitive thinking to culture) and the so-called civilized people's thinking [15]. Primitive thinking is both mystical and prelogical. It is guided by the law of participation; and associations play the main role. "By 'mystical', Levy-Bruhl means that 'primitive' peoples' experience the world as identical with themselves rather than, like moderns, as distinct from themselves. 'Primitive' peoples do not merely conceive but also perceive, or experience, the world as one with themselves. Their relationship to the world, including that to fellow human beings, is one of participation mystique. By 'prelogical', Levy-Bruhl means that 'primitives' are indifferent to contradictions rather than, like moderns, attentive to them. The 'primitive' mind deems all things identical with one another yet somehow still distinct – a logical contradiction. A human is simultaneously a tree and still a human being" [21, 636]. L. Levy-Bruhl emphasizes that in a vast number of cases primitive thinking differs from ours. While we seek stable precedents, secondary causes that we consider to be real, primitive thinking is focused on mystical causes that are everywhere. Primitive thinking easily tolerates that the same being can stay in two or more places at the same time. It reveals complete indifference to the contradictions that our mind does not tolerate. Comparing this kind of thinking to ours, L. Levy-Bruhl coined it as primitive thinking. He stresses that this way of thinking is inherent in both primitive and modern mentality. In fact, there is no insurmountable boundary between prelogical and logical thinking; they can co-exist in one society and even within one consciousness. In the process of social development, logical thinking "pushes back" prelogical, however there will always be collective representations, which transmit such participation mystique to subsequent generations. They do not depend on the individual; they can not be comprehended and understood by examining an individual per se [15].

Human life within the framework of the mythological interpretive paradigm does not have clear space-time boundaries; it is woven into a seamless fabric of nature. Nature is not an external world, because a person does not separate him/herself from it. Within the mythological worldview, there are no stone fences between natural and supernatural worlds, since gods and people interact with each other. Thus, in myths the subject does not oppose him/herself to the object.

Mythology is characterized by splitting of primordial, mythical, sacred time and present, profane time. Mythological events are far away from the present time. They personify not just the past, but a special form of creation, the first things that precede the present. Everything that happens in sacred time acquires special significance and turns into paradigm and precedent. Thus, modeling is transformed into a specific function of myth. Myth exists in two aspects: diachronic (narrative about the past) and synchronic (interpretation of the present and/or the future). Within primitive mentality, myths are not fantastic stories; on the contrary, they are reality itself that includes the collective experience acquired by many generations. It is a matter of faith, not a criticism. Myths introduce a certain system of values and social norms. A. Losev and Ya. Golosovker support the idea that myth in its original form is not just a story, but the reality in which people live [1; 2]. According to A. Losev, myth is "life itself. For a mythical subject, this is a true life with all its hopes and fears, expectations and despair, with all its real everyday life and self-interest. Myth is not an ideal being, but a vital … bodily reality" [2, 23].

According to F. Nietzsche, every culture loses its healthy creative nature without myth - only myth makes culture complete [20]. E. Cassirer identifies myth with the spiritual culture [8]. B. Malinowski interprets myth as an integral part of culture, as something that is born again and again [17]. Myths still remain a mystery. The legacy of traditional cultures is persistently manifested in all subsequent cultures, either in artistic texts or in the collective consciousness or unconscious [11]. Deeply investigating the collective unconscious, C.G. Jung comes to the conclusion that the great myths awake in modern humans the awareness that they are facing with the universal phenomenon that can be compared to Nature itself. True mythology belongs to the spiritual reality [13].

Mythological consciousness formulates deep philosophical questions: what is our world; what is it to be a human; how did we get here; what is our final destination; what is nature; etc.? Philosophy, which took on a responsible task to answer these questions, arose in the depths of mythology. The first ancient Greek philosophical school was the Milesian school represented by Thales, Anaximander, and Anaximenes. For the first time in the known history, these philosophers deliberately raised the question on the fundamental principle of the world's being. Still basing on mythological ideas, they tried to explain the world order using the concept of four elements. The ancient philosophers began to rethink rationally the mythological material. This entailed the new question on the relationship between rational knowledge and mythological representations. The Sophists interpreted myths allegorically. For Plato, the doctrine of the universal living being became transcendental-dialectical basis of all mythology [3; 22] Allegorical interpretation of myths was represented by Stoics, Epicureans, and even Neo-Platonists, who compared myths with logical categories. Eventually philosophical and scientific worldviews were formed: the world around humans and humans themselves in the framework of the world were subjected to theoretical research and critical analysis. Sensual and imaginative relation to reality was replaced by logically harmonious system of knowledge. Certainly, the artistic perception of the world and imaginative thinking were preserved in the new types of worldview, however, intellectual rigor, logic of evidence, and a high level of abstraction were brought to the fore.

Many functions and implications have been attributed to myth. "They are often highly valued or disputed stories that still intrigue us even though many of us do not recognize them as a living genre in our culture… In fact, the contemporary connotation of myth as "a falsehood", often understood as being in opposition to science, probably stems from recognition of this attribute of myth… in isolation. Myths also seem in opposition to science because they are not testable, which is the case (at least for origin myths) because of their primordial setting - if events described are from a different, earlier world, then of course they would not be repeatable or logical in our world. Both myths and science offer explanations of the cosmos. A key difference is that information about the universe presented in myths is not testable, whereas science is designed to be tested repeatedly. Science also depends on cumulative, frequently updated knowledge, whereas myth is based on passed down stories and beliefs. Myths may change over time, particularly after contact with other cultures, but they do not change and adapt to new periods and technological developments in the same way science does. Myths may be enacted through rituals and believed in absolutely, but they usually do not have physical effects in the real world, as in leading to new technology for building cars or providing medical treatment. People may believe they are cured through faith, and they may find important value-laden sentiments in myths, but these "real world results" are neither empirical nor usually repeatable (two standard criteria for science). Although science differs from myth in offering actual, testable control over the environment and producing real, repeatable results in the world, science is NOT completely divorced from myth. Many scientific theories are presented or understood in narrative form, which often end up sounding remarkably mythic…" [16].

The scientific novelty. Myths provide meaning and purpose to all elements of culture. Myth underlies cultural reality – it is a core of culture. If we imagine culture as an onion comprised of different layers (the "onion" model of culture) [12], then myth is the center of it – it is a core beyond articulation. It generates our beliefs and assumptions that are rarely explicated, however these beliefs and assumptions shape both the structure of personality and culture. They are taken for granted, but support any culture. They manifest themselves in an explicit form in values, purposes, goals, strategies and philosophies, which motivate us and shape our reality.

Conclusions. Mythology is one of the ways to comprehend and interpret the world around us. Its basic concepts are the "world" and "human". Through the lens of these concepts, people realized their destiny in the world and formed life attitudes during the early stages of human development. Giving place to philosophy and science, mythology has not lost its important place in human history. Mythological narratives were borrowed by many religions. In recent decades, representatives of literature and art have intentionally used myths to express their ideas. They have not only rethought ancient myths, but have created new mythological symbols. Nowadays, an interest in myths and mythologies has dramatically increased, and it is not by chance. The famous researchers of the primitive cultures and mythologies as the ways of mastering and interpreting the world have demonstrated the creative power and heuristic potential of myths that will be manifested in the future.

***Література***

1. Голосовкер Я.Э. Избранное. Логика мифа. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2010. 499 с.

2. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Академический проект, 2008. 304 с.
3. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М.: Фолио; АСТ, 2000. 848 с.
4. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.
5. Шинкарук В.Д., Салата Г.В., Данилова Т.В. Дихотомія «культура – цивілізація» в англо-американському і західноєвропейському науковому дискурсі. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. №2. С. 82-87.
6. Brockmeier J. Narrative: Problems and promises of an alternative paradigm. Narrative and Identity: Studies in autobiography, self and culture / J. Brockmeier & D. Carbaugh (Eds). Amsterdam &Philadelphia: John Benjamins, 2001. PP. 39-58.
7. Buxton R.G.A., Bolle K.W., Smith J.Z. Myth. Encyclopaedia Britannica. 2017. Retrieved from http://www.britannica.com/topic/myth.
8. Cassirer E. The Philosophy of Symbolic Forms. Yale University Press. 1953. 237 p.
9. Danylova T.V. Eastern Mysticism and Timothy Leary: Human Beyond the Conventional Reality. Anthropological Measurements of Philosophical Research. 2017. Is.11. P. 135-142. DOI: 10.15802/ampr.v0i11.105498.
10. Danylova T.V. Searching for the True Self: The Way of Nondual Wisdom. Anthropological Measurements of Philosophical Research. 2017. Is.12. P. 7-15. Doi 10.15802/ampr.v0i12.119069.
11. Danylova T.V. The Way to the Self: The Novel "Steppenwolf" Through the Lens of Jungian Process of Individuation. Anthropological Measurements of Philosophical Research. 2015. Is. 7. P. 28-35.
12. Hofstede's Cultural Onion. Notes on Intercultural Communication. 2013. Retrieved from https://laofutze.wordpress.com/2009/08/28/303/
13. Jung K.G., Kerenyi C. Essays on a Science of Mythology. Princeton University Press. 1969. 208 p.
14. Khmil V., Malivskyi A. Contemporary Reception of Rene Descartes' Skepticism. Philosophy and Cosmology. 2017. Is. 19, P. 168-178.
15. Levy-Bruhl L. Primitive Mentality. Forgotten Books, 2018. 470 p.
16. Magoulick M. What is Myth? Folklore Connections. 2015. Retrieved from https://faculty.gcsu.edu/custom-website/mary-magoulick/defmyth.htm
17. Malinowski B. Magic, Science and Religion. Martino Fine Books, 2015. 92 p.
18. Maffesoli M. Interview with Michel Maffesoli. Mètode. Universitat de València. 2013. Retrieved from https://metode.org/issues/entrevista-revistes/michel-maffesoli-2.html
19. McCalman I. Cultural History and Cultural Studies: the linguistic turn five years on. (Undated). Retrieved from http://www.nla.gov.au/events/history/papers/Iain_McCalman.html
20. Nietzsche F. The Birth of Tragedy or Hellenism and Pessimism. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016. 176 p.
21. Segal R.A. Jung and Levy-Bruhl. Journal of Analytical Psychology. 2007. Vol. 52. Is. 5. P. 635-658.
22. Storozhuk S., Goian I. Greek "φύσις" as the Basis of Gender Stereotypes. Anthropological Measurements of Philosophical Research. 2016. Is. 10. P. 78-89. DOI: 10.15802/ampr.v0i10.87306
23. Storozhuk S., Goian I. Gender Existence: Correlation Between Equality and Identity. Philosophy and Cosmology. 2017. Vol. 18. P. 208-218.
24. Vus V., Kychkyruk T., Lokutova E. Social and Personal Development of Preschoolers Through The Lens of Parental Religious Educational Models. Science and Education. 2018. Is. 1. P. 60-64. DOI: https://doi.org/10.24195/2414-4665-2018-1-8

***References***

1. Golosovker, Ya.E. (2010). Selected works. The logic of myth. Moscow; Saint Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives [in Russian].
2. Losev, A.F. (2008). Dialectics of myth. Moscow: Academic project [in Russian].
3. Losev, A.F. (2000). The history of ancient aesthetics. The Sophists. Socrates. Plato. Moscow: Folio; AST [in Russian].
4. Meletinsky, Ye.M. Poetics of myth. Moscow: Nauka [in Russian].
5. Shynkaruk, V.D., Salata, G.V., & Danylova, T.V. (2018). The Dichotomy "Culture – Civilization" in the Anglo-American and Western European Scientific Discourse. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 2, 82-87 [in Ukrainian].
6. Brockmeier, J. (2001). Narrative: Problems and promises of an alternative paradigm. Narrative and Identity: Studies in autobiography, self and culture / J. Brockmeier & D. Carbaugh (Eds). Amsterdam &Philadelphia: John Benjamins.
7. Buxton, R.G.A., Bolle, K.W., & Smith, J.Z. (2017). Myth. Encyclopaedia Britannica. Retrieved from http://www.britannica.com/topic/myth.
8. Cassirer, E. (1953). The Philosophy of Symbolic Forms. Yale University Press.
9. Danylova, T.V. (2017). Eastern Mysticism and Timothy Leary: Human Beyond the Conventional Reality. Anthropological Measurements of Philosophical Research, 11, 135-142. DOI: 10.15802/ampr.v0i11.105498.
10. Danylova, T.V. (2017). Searching for the True Self: The Way of Nondual Wisdom. Anthropological Measurements of Philosophical Research, 12, 7-15. Doi 10.15802/ampr.v0i12.119069.
11. Danylova, T.V. (2015). The Way to the Self: The Novel "Steppenwolf" Through the Lens of Jungian Process of Individuation. Anthropological Measurements of Philosophical Research, 7, 28-35.
12. Hofstede's Cultural Onion. Notes on Intercultural Communication. 2013. Retrieved from https://laofutze.wordpress.com/2009/08/28/303/
13. Jung, K.G., & Kerenyi, C. (1969). Essays on a Science of Mythology. Princeton University Press.
14. Khmil, V., & Malivskyi, A. (2017). Contemporary Reception of Rene Descartes' Skepticism. Philosophy and Cosmology, 19, 168-178.
15. Levy-Bruhl, L. (2018). Primitive Mentality. Forgotten Books.

16. Magoulick, M. (2015). What is Myth? Folklore Connections. Retrieved from https://faculty.gcsu.edu/custom-website/mary-magoulick/defmyth.htm
17. Malinowski, B. (2015). Magic, Science and Religion. Martino Fine Books.
18. Maffesoli, M. (2013). Interview with Michel Maffesoli. Mètode. Universitat de València. Retrieved from https://metode.org/issues/entrevista-revistes/michel-maffesoli-2.html
19. McCalman, I. (Undated). Cultural History and Cultural Studies: the linguistic turn five years on. Retrieved from http://www.nla.gov.au/events/history/papers/Iain_McCalman.html
20. Nietzsche, F. (2016). The Birth of Tragedy or Hellenism and Pessimism. CreateSpace Independent Publishing Platform.
21. Segal, R.A. (2007). Jung and Levy-Bruhl. Journal of Analytical Psychology, 52(5), 635-658.
22. Storozhuk, S., & Goian, I. (2016). Greek "φύσις" as the Basis of Gender Stereotypes. Anthropological Measurements of Philosophical Research, 10, 78-89. DOI: 10.15802/ampr.v0i10.87306
23. Storozhuk, S., Goian, I. Gender Existence: Correlation Between Equality and Identity. Philosophy and Cosmology. 2017. Vol. 18. P. 208-218.
24. Vus V., Kychkyruk T., & Lokutova E. (2018). Social and Personal Development of Preschoolers Through The Lens of Parental Religious Educational Models. Science and Education, 1, 60-64. DOI: https://doi.org/10.24195/2414-4665-2018-1-8

*Стаття надійшла до редакції 13.10.2018 р.*

UDC 1:316.3+340.12
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152940

**Tatsiy Vasyl**.
Doctor of Legal Sciences, Professor,
Rector of Yaroslav Mudryi
National Law University
ORCID 0000-0001-6015-3058
kancel@nulau.edu.ua
**Danilyan Oleg**.
Doctor of Philosophical Sciences, Professor,
Head of the Department of Phylosophy of
Yaroslav Mudryi National Law University
ORCID 0000-0001-5308-4664
odana@i.ua

## THE RULE OF LAW: MODERN SCIENTIFIC DISCOURSE AND PRACTICAL REALIZATION IN UKRAINE

**The purpose of the article** is to investigate in theoretical and practical aspects of the peculiarities of the formation of the rule of law in modern Ukraine. **The methodology** is based on a complex combination of general scientific (analysis, synthesis, analogy, etc.), philosophical (dialectical, hermeneutical) and special legal (regulatory and analytical, comparative legal) methods. **The scientific novelty** of the work lies in the systemic disclosure of institutional and non-institutional factors for the development of the rule of law in Ukraine, highlighting the problematic issues that arise at the present stage of national state-building. **Conclusions.** The scientific discourse about the features of the realization of the essential features of the rule of law in modern Ukraine unfolds in the following areas - ensuring quality of judicial and law enforcement activities, clear separation of powers between the branches of government and its structures (in order to avoid duplication, dual subordination), raising the level of legislative work in the Ukrainian Parliament, adherence to the principles of the rule of law in all areas of public life no and so on. Generally, it can be stated that in modern Ukraine the rule of law is only being born, and the compliance with the principles of its functioning in domestic legal relations is not yet systemic. The development of the institutions of the rule of law is an integral part of the entire political system in the country. That is why there is a need to reform the judicial branch of the government, law enforcement agencies, lawmaking procedures, taking into account the best foreign examples. One of the ways to improve the quality of legislative work is the creation of bicameral parliament in Ukraine, which should ensure more thorough consideration of the draft laws, representation of the regions, and which will serve as a forum for finding a compromise on the strategic directions of the country's development. As the experience of the countries with stable democratic traditions shows, for the development of the rule of law, it is not enough to adopt quality laws; important is their perception and implementation by all subjects of social relations, which have a developed legal awareness and legal culture of democratic quality. To raise the level of legal recognition and legal culture of Ukrainian citizens, we propose to create a system of legal education and upbringing that would be supported by the state and civil society. To ensure legal education and upbringing legal policy of the country, a number of consecutive steps should be foreseen.

**Key words:** the rule of law state; human rights; bicameralism; legal education and upbringing; principles of lawmaking; the rule of law; legal culture.

© Tatsiy V., 2018
© Danilyan O., 2018

***Тацій Василь Якович,*** *доктор юридичних наук, професор, ректор Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого;* ***Данільян Олег Геннадійович,*** *доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого*

**Правова держава: сучасний науковий дискурс і практична реалізація в Україні**

**Мета роботи** − дослідити в теоретичному та практичному аспектах особливості становлення правової держави в сучасній Україні. **Методологія** дослідження ґрунтується на комплексному поєднанні загальнонаукових (аналіз, синтез, аналогія та ін.), філософських (діалектичний, герменевтичний) та спеціально-юридичних (нормативно-аналітичний, порівняльно-правовий) методів. **Наукова новизна** роботи полягає у системному розкритті інституційних та неінституційних чинників розбудови правової держави в Україні, виокремленні проблемних питань, що виникають на сучасному етапі вітчизняного державотворення. **Висновки.** Науковий дискурс з приводу особливостей реалізації сутнісних ознак правової держави в сучасній Україні розгортається за такими напрямами: забезпечення якісної діяльності судових та правоохоронних органів, чіткий розподіл повноважень між гілками влади та її структурами (уникнення дублювання, подвійного підпорядкування), реальне забезпечення прав і свобод громадян, підвищення рівня законотворчої роботи в українському парламенті, дотримання принципів правової держави в усіх сферах суспільного життя тощо. Загалом можна констатувати, що в сучасній Україні правова держава лише народжується, а виконання принципів її функціонування у вітчизняних правовідносинах ще не набуло системного характеру. Розвиток інститутів правової держави є невід'ємним складником усієї владної системи в країні. Саме тому є необхідність у реформуванні судової гілки влади, правоохоронних органів, процедур законотворення з урахуванням кращих закордонних зразків. Одним зі шляхів покращення якості законотворчої роботи є створення в Україні двопалатного парламенту, який має забезпечити більш ретельний розгляд законопроектів, представництво регіонів, слугуватиме полем знаходження компромісу щодо стратегічних напрямів розвитку країни. Як показує досвід країн зі сталими демократичними традиціями, для розбудови правової держави недостатньо прийняття якісних законів – важливе їх сприйняття і виконання всіма суб'єктами соціальних відносин, які мають розвинену правосвідомість та правову культуру демократичного ґатунку. Для підвищення рівня правосвідомості та правової культури українських громадян ми пропонуємо створити систему правового виховання, яка б підтримувалася державою та громадянським суспільством. У правовій політиці країни варто передбачити низку послідовних кроків для забезпечення правовиховної роботи.

**Ключові слова**: правова держава; права людини; бікамералізм; правове виховання; принципи законотворчості; верховенство права; правова культура.

***Таций Василий Яковлевич***, *доктор юридических наук, профессор, ректор Национального юридического университета имени Ярослава Мудрого;* ***Данильян Олег Геннадьевич***, *доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии Национального юридического университета имени Ярослава Мудрого*

**Правовое государство: современный научный дискурс и практическая реализация в Украине**

**Цель работы** − исследовать в теоретическом и практическом аспектах особенности становления правового государства в современной Украине. **Методология** исследования базируется на комплексном сочетании общенаучных (анализ, синтез, аналогия и др.), философских (диалектический, герменевтический) и специально-юридических (нормативно-аналитический, сравнительно-правовой) методов. **Научная новизна** работы заключается в системном раскрытии институциональных и неинституциональных факторов развития правового государства в Украине, выделении проблемных вопросов, возникающих на современном этапе отечественного государственного строительства. **Выводы**. Научный дискурс об особенностях реализации сущностных признаков правового государства в современной Украине разворачивается по следующим направлениям − обеспечение качественной деятельности судебных и правоохранительных органов, четкое распределение полномочий между ветвями власти и ее структурами (во избежание дублирования, двойного подчинения), реальное обеспечение прав и свобод граждан, повышение уровня законотворческой работы в украинском парламенте, соблюдение принципов правового государства во всех сферах общественной жизни и пр. В целом можно констатировать, что в современной Украине правовое государство только зарождается, а соблюдение принципов его функционирования в отечественных правоотношениях еще не имеет системного характера. Развитие институтов правового государства является неотъемлемой составляющей всей политической системы в стране. Именно поэтому есть необходимость в реформировании судебной ветви власти, правоохранительных органов, процедур законотворчества с учетом лучших зарубежных образцов. Одним из путей улучшения качества законотворческой работы является создание в Украине двухпалатного парламента, который должен обеспечить более тщательное рассмотрение законопроектов, представительство регионов, будет служить полем нахождения компромисса относительно стратегических направлений развития страны. Как показывает опыт стран с устойчивыми демократическими традициями, для развития правового государства недостаточно принятия качественных законов – важно их восприятие и исполнение всеми субъектами социальных отношений, которые имеют развитое правосознание и правовую культуру демократического толка. Для повышения уровня правосознания и правовой культуры украинских граждан мы предлагаем создать систему правового воспитания, которая бы поддерживалась государством и гражданским обществом. В правовой политике страны следует предусмотреть ряд последовательных шагов по обеспечению правовоспитательной работы.

**Ключевые слова:** правовое государство; права человека; бикамерализм; правовое воспитание; принципы законотворчества; верховенство права; правовая культура.

Relevance of the topic. Formation of the rule of law in Ukraine is one of the most important components of its democratic progress. That is why the scientific discourse on this issue acquires new forms and essential features at the current stage of reforming the Ukrainian state. Inadequate enforcement of existing legal norms, adoption of unreasoned laws, proliferation of legal nihilism in the governing structures and in

social relations, insufficient level of legal culture have led to the urgent need to address to the problems of the rule of law state for determining the optimal ways of state-development process in Ukraine.

Analysis of the research and publications. Scientific discourse on the problem of the rule of law is a polymethodological and multidimensional one. In particular, the study of the nature and essence of the rule of law state involves institutional and non-institutional dimensions. Thus, the domestic researcher D. Geta analyzed the problems of the formation of the rule of law state in modern Ukraine, focusing on the main features of this phenomenon and reflecting on the peculiarities of their implementation in our country [2]. In turn, A. Charnota studies the concept of "a democratic rule of law state" and emphasizes that the application of the principle of the rule of law allows legitimizing new political regimes of a democratic nature and overcoming the crisis in power [12]. The importance of the scientific investigation by O. Solomin for our scientific research is that he considers the principles of the rule of law backgrounding on the norms of the Constitution of Ukraine of 1996 and focuses on their correlation [7].

On the other hand, M. Sellers rightly emphasizes that the existence of the rule of law state requires an independent and professional judiciary, which has the power to impartially interpret and apply laws without fear or influence [15]. T. Klymchuk focuses on the principles of lawmaking and the peculiarities of their implementation in Ukraine, that is extremely important for the development of the rule of law state [4].

A number of researchers are discussing on the content and peculiarities of the implementation of the principle of the rule of law as the basis for the rule of law state existance. In particular, N. Alajarvi claims that the rule of law plays a key role in achieving sustainable development of the country. The rule of law consolidates the development for the sake of peace and security, respect for human rights and rational governance [10]. According to M. Matskevych, the main task of the rule of law state is to protect human freedoms from arbitrariness by officials, state bodies, etc. It is the degree of realization of the rights and freedoms of citizens that defines a state as legal or non-legal [5]. Reflecting on the formation of the rule of law state in Ukraine, M. Durdynets studies the problem of introduction of a bicameral Parliament in our country, stating disadvantages and advantages of this step, taking into account foreign experience [3].

According to A. Hetman, L. Herasina and other authors of the fundamental research on legal education and upbringing, the development of the rule of law state in Ukraine should be based on systematic legal educating activity of state bodies and public organizations, which will ultimately contribute to raising the level of legal culture of the domestic society [6].

Given above concise analysis of scientific literature allowed us to formulate the purpose of the research - to study the theoretical and practical aspects of the formation of the rule of law in modern Ukraine.

Presenting the main material. In order to achieve this goal, we should turn to the main characteristics of the concept the "rule of law" in the modern scientific discourse. According to scientists, the theory and practice of the rule of law are aimed at establishing the principle of sovereignty of people, subordination of the state to society, protection of human and civil rights and freedoms [2, 13].

Continuing the aforementioned logic, the foreign researcher E. Tsiogaru argues that alongside with the evolution of the political organization of society, its main institute, that is the state, has also changed. In his opinion, the state structures during the historical progress liberalized the legal regime of functioning of individuals and legal entities. The state not only expanded the rights and freedoms of citizens, but gradually began to act in the spirit of legal norms, moving away from exercising absolute, uncontrolled power. The evolutionary embodiment of the principle of the rule of law indicated that the state exercises its political power on the basis of legal norms, using the power of an argument, but not an argument of power [11, 87]. That is, the powers of the state as an institution of government evolved under the influence of various factors from the absolute power to the limited, which embodied into the concept of the "rule of law state".

As it is known, the essential features of the rule of law are specified in its fundamental principles. The first is the principle of the rule of law, the governance of law in all areas of public life, in the relations between the state and a citizen. The rule of law state is the state controlled by the law. The main means of such control is the Constitution, which is considered as the legal embodiment of the social contract. The second principle is the legal equality of citizens who are equal before the law, have the same rights and duties, and are equally responsible for violating the current legislation, regardless of their social background, financial status, race, nationality, confessional, and other beliefs. The existence of the rule of law also implies the implementation of the principle of the priority of inalienable human rights in relation to the right of any community (class, nation, confession, etc.), the rights of the people in relation to the rights of the state. The continuation of the above-mentioned provision is the principle of guaranteeing and protecting human and citizens' rights and freedoms, creating conditions for their full realization. The next principle of functioning of the rule of law implies the mutual responsibility of the state and an individual. In the rule of law state legal equality of not only the citizens is achieved, but also of the citizens and the state. In particular, this provides for the legal responsibility of the officials for violating the rights and freedoms of a person, the right to dispute in court the wrongful acts of the officials. Today, the citizens of the developed countries can claim their own state not only in national but also in the international courts. In particular, every citizen of the Council of Europe Member State has the right to apply to the European Court of Human Rights. Since 1997, it has also become possible for Ukrainian citizens. Also, in the rule of law the principle of separation of state power into the legis-

lative, executive and judicial, each of which must be relatively independent and counterbalance others [7, 4] is embodied.

Commenting on the importance of the principles of the rule of law, S. Haggard and L. Tiede state that the rule of law includes effective protection of human rights, property, concluded contracts and extends to the main civil and political freedoms that guarantee autonomy and freedom of an individual. However, in the end, such protection depends not only on the quality of laws, but also on the basic institutional mechanisms - checks and balances that restrict the powers of the governmental bodies [14, 406].

The principles of the rule of law are reflected in various national and international legal documents. In particular, the report of the Venice Commission on Rule of Law states that the rule of law is a fundamental value that encompasses a set of formal and material features that foresee a consensus of the rule of law and the law-governed state: legality (including a transparent, accountable and democratic process of passing laws); legal certainty; prohibition of arbitrariness; access to justice (carried out by independent and impartial courts, including judicial review of the administrative acts); observance of human rights; non-discrimination and equality before the law [13].

Application of the above mentioned principles of the rule of law in domestic realities has not become systematic and inevitable, their implementation is only partially implemented. By and large, in Ukraine, the rule of law state is only emerging. Unfortunately, this process is not deprived of significant shortcomings in the activities of the judicial and law-enforcement systems; it is characterized by a low level of protection of human rights, the adoption of laws in view of the principle of "political expediency", the lack of real equality of citizens before the law, etc. It can be affirmed that the development of the rule of law in Ukraine is taking place at extremely slow pace, first of all, according to the qualitative signs. Even the appearance of a significant number of anti-corruption bodies did not give the results expected by the society, that is, systematic overcoming of corruption in highest authoritative bodies, judicial and law-enforcement structures.

Unfortunately, the adoption of new laws and amendments to the existing legal norms does not always correspond to the principles of systematic and scientific, which, in the end, significantly impedes the development of the rule of law in Ukraine. For example, domestic lawyers state that "...today Ukraine's criminal law faced with the real threat of its uncontrolled and unsystematic reformation, the result of which may be not only its further "cluttering by scientifically unfounded and not necessarily caused by the needs of the modern social life provisions, and, in the end, it can lead to a violation of the fundamental principles on which it is constructed, the systemic ties and dependencies of its prescriptions, which, in turn, entails a significant reduction of the effectiveness of criminal law influence on crime" [9, 64].

In general, the concept of the rule of law implies that any passed law must be legal, that is, comply with the natural rights of a person, and not to contradict his fundamental freedoms.

As M. Matskevich emphasizes, human rights are the most prominent state-legal objectification of the concrete historical degrees of freedom. Every person naturally has an inalienable right to determine the volume of the relevant (material or spiritual) goods that do not contradict the interests of other people. Society and the state should promote their implementation. The formation and the development of the institution of human rights enables to reveal the type of civilization, its stages, since the relationship between an individual and the state is an important feature that characterizes the nature of a civilization, as well as the state as the legal or not legal. The catalogue of the contemporary human rights in international legal documents is the result of the accumulation of originally developed standards that became the norms for democratic states. For millennia, the search for the ways of relations between an individual and the government continued. During the development of humanity on the way of freedom, the wish to restrict the power of the state, to protect an individual from the arbitrariness of the state bodies, officials, and the wish to give a person a wider sphere for self-determination [5, 61-62] became increasingly clear.

At the same time, the adoption of adequate laws that comply with the principles of the rule of law is impossible without mastering the foundations of lawmaking activity by parliamentarians, conducting qualitative legal expert evaluations of the draft laws in the scientific environment, taking into account public opinion, etc.

In the context of our research, it is expedient to refer to the point of view of T. Klymchuk, who attributes to the general principles of lawmaking:

- the principle of the rule of law, according to which laws as a product of lawmaking should be adopted on the basis of the Constitution of Ukraine and must comply with it, and no citizen can be outside the just law;
- the principle of preventing the narrowing of the content and scope of human and civil rights and freedoms, which is aimed at preserving the qualitative and quantitative characteristics of human rights in the state;
- the principle of legality, which provides the ensurance of the rights, freedoms and legitimate interests of individuals and legal entities in the process of law-making;
- the principle of humanism, which means the necessity of creating (fixing and protecting) proper social conditions for the implementation and protection of the fundamental rights, freedoms and interests of a person with the help of the laws;

- the principle of democracy, which obliges to reflect in the laws the will of the majority of the population, and in order to achieve this goal to attract the widest of its strata;
- the principle of transparency, which envisages creating the opportunity for the public to freely and openly obtain access to the information on the implementation of law-making activities and the results of monitoring the effectiveness of the legal regulation of the laws in force, etc.;
- the principle of scientific knowledge, which requires from the participants of the legislative process to use scientifically founded approaches to the implementation of the lawmaking process, to take into account the latest achievements of science in determining the social need for the creation of a new law, the amendment or additions to the current one, to determine the effectiveness of the current law, etc .;
- the principle of morality, which is intended to consolidate the natural connection of legal and non-regulatory means of regulation;
- the principle of systemicity points to the fact that lawmaking is a legal phenomenon, which stays in conjunction with other legal phenomena of the state, its legal system and they are predetermined by them;
- the principle of the preservation of national identity, aimed at ensuring the consideration and expression of the specific interests of each nation, nationality and ethnic group living on the territory of Ukraine, to create conditions for their participation in lawmaking;
- the principle of the observance of international standards, which provides an opportunity to ensure the reception, harmonization and unification of the national law with international legal acts [4, 64-65].

The implementation of the principles of lawmaking in Ukraine is directly related to the effective work of the Parliament, its rational organization, and constant interaction with other authorities. According to the experts, the introduction of bicameralism can be the most effective way to overcome a long-term parliamentary crisis in Ukraine. In this context, the thesis, which sometimes happens in the journalistic and even specialized literature, calls into question: the bicameral parliament is an inherent characteristic of an exclusively federal state. However, on the map of Europe one can find at least 10 unitary countries with the bicameral parliament. They are Ireland, Spain, Italy, the Netherlands, Poland, Romania, France, Croatia, the Czech Republic and Belarus. Considering the gradual democratic progress of the overwhelming majority of these states, we can assume that the introduction of the bicameral parliament became a serious step in this way. That is why the “bicameral” experience of these countries may be useful for further constitutional reform in our country [8, 488-489].

Proponents of bicameralism believe that the bicameralism of the Parliament today is an objective requirement to improve its law-making and legislative activity. The complexity of legislative activity, which is determined by the high level of responsibility of its subjects to the people, as well as the growing requirements of the present day to the quality of the legal technique of normative drafting works, confirms the expediency of the existence of the second chamber of Parliament, which would act as a professional and impartial “editor” of the draft laws adopted by the lower chamber. In many states with bicameral Parliaments, the approval of the law by the upper chamber is a prerequisite for its entry into force (Romania, Italy, the USA, and others). In addition, the upper chamber is a restraining factor for a kind of “democratic extremism” of the lower chamber of Parliament when making amendments and additions to the Constitution and constitutional acts. Senates in most bicameral parliaments of the world are the guarantors of the legitimacy of the constitutional reform [3, 119-120].

Give the due to the purely institutional factors of the development of the rule of law in Ukraine, one should pay attention to the importance of non-institutional factors in this process, in particular, the need to increase the level of legal awareness and legal culture of Ukrainian citizens. Undoubtedly, it depends on the quality of legal attitudes and values of the subjects of legal relationships, depending on the degree of implementation of the existing laws.

Undoubtedly, qualitative changes in the legal culture of our compatriots will help to overcome such a negative phenomenon as legal nihilism. It should be noted that legal nihilism destroys the foundations of the rule of law, especially when the political class, representatives of judicial and law-enforcement agencies are “infected” by it.

As B. Ganba notes, social danger of elitist legal nihilism is as follows:

1) in accordance with the Constitution and the current legislation, the ruling elite is endowed with a wide range of state-authoritative powers, which may lead to (and leads to) the violations of the rights and freedoms of ordinary citizens as a result of corruption, populism and protectionism, etc.;

2) the representatives of the elite during the exercise of state-authoritative powers have the right to take cardinal and deep in volume decisions in the field of law-making, executive-regulatory, control and supervision spheres, and therefore the consequences of the manifestation of legal nihilism here are more dangerous not only for an individual, but also for the society and the state as a whole. Thus, making the conflicting, and sometimes directly opposing laws, entails the neutralization of legal prescriptions or their “selective” application in the own departmental or group interests [1, 107].

Legal nihilism is the basis of such adverse phenomena as bribery, corruption, nepotism, patron-client relations, which do not correspond to the very nature of the rule of law. The problem of overcoming legal nihilism is relevant to various types of social systems, but it is particularly acute when it comes to transition

from one political-legal regime to another. The degree of rooting and distribution of legal nihilism is one of the indicators of the deformed public legal awareness, the presence of anti-values in it.

Elimination of legal nihilism and the maximum practical realization of the principles of the rule of law requires the comprehensive and systematic use of a large number of means, one of the most important of which is legal education and upbringing. Successful overcoming of legal nihilism by legal means is possible only when the state will be able to ensure the inevitability of punishment for the committed offenses, and will seek the purification the law-enforcement and judicial authorities from corruption. In its turn, the formation of a value-based political and legal leverage of the European format during legal-upbringing measures will help to dispel myths about the activity of the authorities, increase the level of effectiveness of interaction of civil society and power structures, increase the real possibilities of local self-government bodies, etc.

According to the authors of the monograph "Legal Education and Upbringing in Contemporary Ukraine", considering the prospects of legal education and upbringing in our country, the following tasks should be highlighted in relation to its optimization: the development of a substantiated state legal policy, and on its basis - the conceptions of legal education of the population; creation of a multi-stage legal education system in the country - an updated legal literacy, including systematic and operational improvement of the professional qualification of lawyers with an emphasis on improving the methodology for the implementation of their educational and upbringing functions; raising general morality of the citizens; differentiated, according to various social, professional and age characteristics of the population, promotion of legal knowledge (in particular, through the mass media); awakening of the interest in the community to legal knowledge and ensuring their availability; application of methods of advertising and public relations; development of family legal education, etc. In the process of organization of legal education and upbringing, it is vital to use the whole complex of actions of the subjects of legal education and upbringing to ensure effective influence on all social and demographic groups. This influence should be, firstly, professional; secondly, the organization of legal education must be provided with proper financing; thirdly, it is necessary to stimulate legislatively the activities of public organizations that would carry out legal education and upbringing of the population; fourthly, the most significant attention in legal-upbringing work should be paid to the youth, especially the least socially protected part of it: to the children from disadvantaged families, children, deprived of parental care, orphans, since it is among the representatives of these young people that the highest level of deviant behavior is observed [6, 397].

Thus, the scientific novelty of the work is in the comprehensive disclosure of institutional and non-institutional factors in the development of the rule of law in Ukraine, highlighting the problem issues in this process at the present stage of the national state-building.

Conclusions. Scientific discourse on the peculiarities of the implementation of the essential features of the rule of law in modern Ukraine unfolds in the following ways: ensuring the quality work of judicial and law enforcement bodies, clear separation of powers between the branches of power and its structures (avoiding duplication, double subordination), real ensuring of the rights and freedoms of the citizens, raising the level of lawmaking in the Ukrainian Parliament, adhering to the principles of the rule of law in all spheres of public life, etc. In general, it can be stated that the rule of law in modern Ukraine is just born, and the implementation of the principles of its functioning in domestic legal relations has not yet become systematic. The development of the institutions of the rule of law is an integral part of the whole political system in the country, that is why there is a need for reforming the judicial branch of power, law enforcement bodies, and procedures of law-making taking into account the best foreign models. In our opinion, one of the ways to improve the quality of legislative work is to create a bicameral parliament in Ukraine, which should provide more thorough consideration of the draft laws, representation of the regions and serve as a forum for finding a compromise on strategic directions of the country's development.

As the experience of the countries with stable traditions of democracy shows, for the developing the rule of law the adoption of qualitative laws is not enough - their perception and fulfillment is essential for all subjects of social relations, which have developed legal awareness and legal culture of democratic quality. To increase the level of legal knowledge and legal culture of Ukrainian citizens, we propose to create an effective legal education and upbringing system that would be supported by the state and civil society. In the legal policy of the country, it is necessary to provide some consecutive steps to ensure legal education and legal upbringing work.

***Література***

1. Ганьба Б. Елітарний правовий нігілізм: окреслення визначення, суспільна небезпечність і класифікація. *Підприємство, господарство і право*. 2011. № 6. С. 106-109.

2. Гета Д. С. Сучасні проблеми становлення правової держави. *Правова держава: історія, сучасність та перспективи формування в Україні*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Ужгород, 19-20 лютого 2016 р. Ужгород: Ужгородський національний університет, 2016. С. 12-17.

3. Дурдинець М. Ю. Бікамералізм як продукт історичної еволюції. *Філософські та методологічні проблеми права*. 2016. № 1. С. 114-126.

4. Климчук Т. Принципи законотворчої діяльності. *Історико-правовий часопис*. 2013. № 2. С. 63-67.

5. Мацькевич М. М. Генеза прав людини: правовий та філософський аспекти. *Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ. серія юридична*. 2014. Вип. 4. С. 54-66.

6. Правове виховання в сучасній Україні : монографія / А. П. Гетьман, Л. М. Герасіна, О. Г. Данильян та ін. ; за ред. В. Я. Тація, А. П. Гетьмана, О. Г. Данильяна. 2-ге вид., переробл. і допов. Х. : Право, 2013. 440 с.

7. Соломін О. А. Концепція правової держави: сучасний контекст. *Наукові записки НаУКМА. Політичні науки*. 2012. Т. 134. С. 3-6.

8. Тацій В. Я. Вибрані статті, виступи, інтерв'ю (2009-2014) / В. Я. Тацій; упоряд.: О. В. Петришин, Ю. Г. Барабаш, В. І. Борисов; відп. за вип. О. В. Петришин. Х. : Право, 2015. 648 с.

9. Тацій В. Я. Проблеми стабільності й динамізму кримінального законодавства України на сучасному етапі / В. Я. Тацій, В. І. Тютюгін, Ю. А. Пономаренко. *Вісник Національної академії правових наук України* : зб. наук. пр. Харків, 2015. № 4. С. 54-66.

10. Araja¨rvi N. The Rule of Law in the 2030 Agenda. *Hague J Rule Law*. 2017. № 10(1). P. 187-217.

11. Ciongaru E. The Concept of Freedom and the Concept of Power in the Rule of Law. Multidimensional Education & Professional Development. Ethical Values. 2016. № 1. P. 87-90.

12. Czarnota A. Rule of Law as an Outcome of Crisis. Hague J Rule Law. 2016. № 8. P. 311-321.

13. European Commission for Democracy Through Law (Venice Commission). Report on the Rule of Law Adopted by the Venice Commission at its 86th plenary session (Venice, 25–26 March 2011), CDL-AD(2011)003rev (article 41). URL: https: //www.venice.coe.int/webforms/documents/?pdf=CDL-AD(2011)003rev-e

14. Haggard S. The Rule of Law in Post-Conflict Settings: The Empirical Record. International Studies Quarterly. 2014.№ 58. P. 405-417.

15. Sellers M. What Is the Rule of Law and Why Is It So Important? The Legal Doctrines of the Rule of Law and the Legal State. 2014. № 38. P. 3-13.

***References***

1. Gan`ba, B. (2011). Elitist legal nihilism: Definition of determination, social danger and classification. Pidpry`yemstvo, gospodarstvo i pravo, 6, 106-109 [in Ukrainian].

2. Geta, D. S. (2016). Current problems of the state of law. The state of law: history, modernity and perspectives of formation in Ukraine: Materials of the international scientific-practical conference. (pp. 12-17). Uzhgorod: Uzhgorods`ky`j nacional`ny`j universy`tet [in Ukrainian].

3. Durdy`necz`, M. Yu. (2016). Bicameralism as a product of historical evolution. Filosofs`ki ta metodologichni problemy` prava, 1, 114-126 [in Ukrainian].

4. Kly`mchuk, T. (2013). Principles of law-making activity. Istory`ko-pravovy`j chasopy`s, 2, 63-67 [in Ukrainian].

5. Macz`kevy`ch, M. M. (2014). Human rights genesis: law and philosophical aspects. Naukovy`j visny`k L`vivs`kogo derzhavnogo universy`tetu vnutrishnix sprav. seriya yury`dy`chna, issue 4, 54-66 [in Ukrainian].

6. Get`man, A. P., Gerasina, O. G., Dany`l`yan, O. G. et al. (2013). Law education in modern Ukraine: monograph. V. Ya. Taciya (Ed.). Kharkiv: Pravo [in Ukrainian].

7. Solomin, O. A. (2013). The concept of the state of law: contemporary context. Naukovi zapy`sky` NaUKMA. Polity`chni nauky`, Vol. 134, 3-6 [in Ukrainian].

8. Tacij V. Ya. (2015). Selected articles, speeches, interviews (2009-2014). Kharkiv: Pravo [in Ukrainian].

9. Tacij, V. Ya., Tyutyugin, V. I., Ponomarenko, Yu. A. (2015). Stability problems and dynamism of the criminal legislation of Ukraine at the present stage. Visny`k Nacional`noyi akademiyi pravovy`x nauk Ukrayiny` : zb. nauk. pr., 4, 54-66 [in Ukrainian].

10. Araja¨rvi, N. (2017). The Rule of Law in the 2030 Agenda. Hague J Rule Law, 10(1), 187-217 [in English].

11. Ciongaru, E. (2016). The Concept of Freedom and the Concept of Power in the Rule of Law. Multidimensional Education & Professional Development. Ethical Values, 1, 87-90 [in English].

12. Czarnota, A. (2016). Rule of Law as an Outcome of Crisis. Hague J Rule Law, 8, 311-321 [in English].

13. European Commission for Democracy Through Law (Venice Commission). (2011). Report on the Rule of Law Adopted by the Venice Commission at its 86th plenary session (Venice, 25–26 March 2011), CDL-AD(2011)003rev (article 41). https: //www.venice.coe.int/webforms/documents/?pdf=CDL-AD(2011)003rev-e [in English].

14. Haggard, S., Tiede L. (2014). The Rule of Law in Post-Conflict Settings: The Empirical Record. International Studies Quarterly, 58, 405-417 [in English].

15. Sellers, M. (2014). What Is the Rule of Law and Why Is It So Important? The Legal Doctrines of the Rule of Law and the Legal State, 38, 3-13 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 17.10.2018 р.*

УДК 069:12:069:7(73):379.8
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152942

**Гончарова Олена Миколаївна**
доктор культурології, професор,
професор кафедри музеєзнавства
та експертизи історико-культурних цінностей
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-8649-93
o.m_goncharova@yahoo.com
Researcher ID: F-6473-2015

# МУЗЕЙНІ ПРАКТИКИ ДЛЯ ДІТЕЙ В ХУДОЖНІХ МУЗЕЯХ ФЕДЕРАТИВНОЇ РЕСПУБЛІКИ НІМЕЧЧИНИ

**Мета** статті полягає у введені до вітчизняного культурологічного дискурсу аналітично обробленої та узагальненої інформації щодо орієнтованих на дітей музейних практик художніх музеїв ФРН. **Методологія** дослідження складається з сукупності методів: аналізу і синтезу, порівняльного, описового метода. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні знання щодо музейних практик художніх музеїв ФРН, зокрема, тих, що орієнтовані на дітей. Художні музеї країни пропонують програми, диференційовані в залежності від вікових категорій дітей та підлітків: від трьох років до учнів старших класів. Ці програми дозволяють дітям краще зрозуміти історію мистецтв, а також специфіку сучасного мистецтва. Подібні музейні практики спираються на декілька концептуальних підґрунть: концепцію навчання через гру, концепцію художнього музею як культурного центру сімейного дозвілля, концепцію неформальної освіти засобами мистецтва, концепцію розвитку операційного інтелекту дитини засобами мистецтва. **Висновки**. Ознайомлення з орієнтованими на дітей практиками художніх музеїв ФРН надає можливість для запровадження українськими художніми музеями аналогічних практик в роботу з дитячою аудиторією.

**Ключові слова:** художні музеї ФРН; орієнтовані на дітей музейні практики.

***Гончарова Елена Николаевна,*** *доктор культурологии, профессор, профессор кафедры музееведения и экспертизы историко-культурных ценностей Киевского национального университета культуры и искусств*

**Музейные практики для детей в художественных музеях Федеративной Республики Германия**

**Цель** статьи заключается в введении в отечественный культурологический дискурс аналитически обработанной и обобщенной информации относительно ориентированных на детей музейных практик художественных музеев ФРН. **Методология** исследования состоит из совокупности методов: анализа и синтеза, сравнительного, описательного метода. **Научная новизна** работы заключается в расширении знания относительно музейных практик художественных музеев ФРН, в частности, тех, которые ориентированы на детей. Художественные музеи страны предлагают программы, ориентированные на разные возрастные категории детей и подростков: от трех лет до школьников старших классов. Эти программы позволяют детям лучше понять историю искусств, а также специфику современного искусства. Подобные музейные практики опираются на несколько концептуальных оснований: концепцию обучения через игру, концепцию художественного музея как культурного центра семейного досуга, концепцию неформального образования посредством искусства, концепцию развития операционного интеллекта ребенка средствами искусства. **Выводы**. Ознакомление с ориентированными на детей практиками художественных музеев ФРН дает возможность внедрения украинскими художественными музеями аналогичных практик в работу с детской аудиторией.

**Ключевые слова:** художественные музеи ФРН; ориентированные на детей музейные практики.

***Goncharova Olena***, *D.Sc. in Cultural studies, professor, professor of the Department of Museology and expertise of historical and cultural values, Kyiv National University of Culture and Arts*

**The German Federal Republic (Bundesrepublik Deutschland) Art Museums` practices for children**

**The purpose of the article** is to introduce analytically processed and generalized information about museum practices of German Federal Republic art museums which are focused on children into the national cultural discourse. **The methodology** consists of such methods as analysis and synthesis, comparative as well as descriptive method. **The scientific novelty** of work is to increase knowledge about the museum practices of German Federal Republic art museums, which is focused on children. Such practices of some German Federal Republic art museums took into account the children's audience, generally view edit as one of the irtargetsegments, and some consider working with children and adolescents as the essential component of the irmission. They propose differentiated programs for children of different ages, from children aged 3 and graduating college students and universities. Such programs give children the opportunity to understand the history of arts, as well as specifically of modern art. Participation in such cultural communication with the help of artifacts of museums for children is considered to be a significant factor in the formation of the perception of the art. Similar museum practices are based on a number of conceptual foundations: the concept of learning through the game, the concept of the personal increasing by means of artistic communication, the concept of an art museum as a cultural center of family leisure, the concept of informal education by means of art, the concept of development operating intellect by means of art. **Conclusions.** Familiarity with practices that oriented on children by German Federal Republic art museums provides an opportunity for Ukrainian art museums to introduce similar methods to work with children's audiences.

**Key words:** Art Museums in the German Federal Republic; Museums` practices for children.

© Гончарова О. М., 2018

Актуальність роботи. Музей як соціокультурний інститут не існує без відвідувача, а музей сучасний – без відвідувачів різних соціальних, професійних, вікових та інших категорій. Серед яких все більш помітний сегмент становить дитяча авдиторія. В умовах ринкової економіки музеї дедалі пильніше вивчають потреби цієї категорії відвідувачів з метою запропонувати музейний продукт, який би був їй цікавим і корисним, і водночас поєднував функції розваги, навчання і виховання.

У руслі світового тренду українські музеї останніми роками все активніше впроваджують програми, розраховані на дитячу аудиторію. З огляду на те, що на відміну, від, скажімо, США, де існує як ціла мережа власне дитячих музеїв, в Україні дитячі музеї знаходяться на стадії становлення, завдання роботи музеїв іншого профілю з цією віковою аудиторією є надзвичайно актуальними.

Для українського музеєзнавства як наукового напрямку тематика дитячих програм і методологія їх організації та проведення у зарубіжних музеях є малодослідженою. Зокрема це стосується вивчення подібних програм, що впроваджуються художніми музеями Федеративної Республіки Німеччини. Тому введення у науковий дискурс музеєзнавства інформації про сучасні практики роботи з дітьми художніх музеїв цієї країни є актуальним як з огляду на культурологічні дослідження, так і для музейної педагогіки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Художні музеї Федеративної Республіки Німеччини в якості об'єкту культурологічного дослідження в Україні ще майже не поставали. Втім, сукупне зібрання художніх музеїв країни, попри жахливі втрати під час Другої світової війни і внаслідок повоєнних репарацій, не поступається сукупним зібранням художніх музеїв Італії, Франції, Великої Британії і США. Тому дослідження музейних практик навіть окремих з них представляє пізнавальний інтерес для вітчизняних фахівців музейної справи. Обрання ж в якості предмету даної статті орієнтованих на дітей практик цієї категорії музеїв ФРН викликано необхідністю виділити досвід організації роботи з дитячою аудиторією непрофільних для неї музеїв.

Не зважаючи на те, що в ФРН існує кілька десятків спеціалізованих музеїв для дітей, обрання в якості об`єктів дослідження не їх, а художніх музеїв, зумовлено культурною ситуацією в сучасній Україні. Оскільки за відсутності дитячих музеїв у нашій країні програми для цієї вікової категорії розробляють і впроваджують музеї інших видів і типів, у т.ч. художні.

Подібний аспект аналізу не знайшов відображення не тільки у вітчизняних, але й зарубіжних публікаціях. У тому числі найбільш популярних: Ф. Вайдахера [2], К. Хадсона [3], Т. Калугіної [4], Т. Галкіної [5].

У книзі «Впливові музеї» Кеннета Хадсона [3] наводяться приклади роботи природничих музеїв зі школярами, втім не йдеться про практики роботи з дітьми, які були б властиві музеям художнім. У написаному Корнелією Брунингхаус-Кнубель з Німеччини розділі монографії «Управление музеем: практическое руководство» лише згадується про те, що «музеї можуть запропонувати безперервну освіту для людей будь-якого віку від маленьких дітей до пенсіонерів…» [1,119], але аналізу чи прикладів роботи художніх музеїв із дітьми не наводиться.

На думку авторів розділу «Життя в суспільстві, що навчається: музеї та вивчення вільного вибору» книги «Супутник до музейних досліджень» John H. Falk, Lynn D. Dierking, and Marianna Adams, учні сприймаються як віртуальні порожні дошки, їх попередній досвід, інтереси та мотиви вважаються суттєвими, проте не враховуються активно в аналізі навчального процесу. Ця модель навчання спрямована насамперед на набуття та збереження нової інформації. Хоча конструктивістські ідеї навчання поширюються в академічних колах протягом досить тривалого часу, модель навчання біхевіористів продовжує процвітати в музеях… Багато музеїв, свідомо чи несвідомо, працюють належним чином, налаштовуючи освітлення, створюючи правильні етикетки, проте деякі з них позиціонують музейні об'єкти «просто так»… Конструктивістська модель, однак, розглядає навчання як контекстуальний процес. Попередні знання, досвід, інтереси та усі мотиви складаються з особистого контексту, який вкладено в комплекс соціокультурного та фізичного контексту… у часі та просторі (пер наш. – О.Г.) [7, 325]. Більш типовим є навчання відвідувачів двома паралельними шляхами: (а) за допомогою вивчення глобальних ідей; (б) вивчення специфічних, але, як правило, ідіосинкразійних фактів та концепцій… Результати нещодавніх досліджень (Falk and Storksdieck 2005) допомогли продемонструвати, наскільки складними є процеси та результати навчання у музеях (пер наш. – О.Г.) [7, 328].

Одна з останніх публікацій – стаття музеологів Jessica J. Luke, Susan M. Letourneau, Nicole R. Rivera, Lisa Brahms, Sarah May – присвячена застосуванням ігрових практик у музейній роботі з дітьми [8], але предметом їхнього дослідження виступали спеціалізовані дитячі музеї.

Як зауважує Werner Frömming, завідувач відділом культури у Гамбурзі, затвердження розширеної концепції культурологічної орієнтації для дітей і молоді сприяє культурній освіті в музеї як ключовій компетенції [10, 26-31].

Музеї є важливим елементом культурної освіти в Німеччині, що засвідчується відповідями Сенату земель Німеччини на запити партій. Тема культури та освіти для дітей у музеях м. Бремена та м. Бремерхафена, спрощення доступу дітей до музею, ведення статистики кількості дітей та підлітків серед відвідувачів, спрямованість та якість дитячих освітніх програм, кількість інноваційних проектів, безкоштовних програм, екскурсій для дітей та сімей, їх регулярного державного фінансування

висвітлена у відповіді Сенату Бремену на запит фракції Alliance 90 / The Greens від 22.2.2016 р. «Діти та молодь: спрощення шляху до музею та культурної участі» [11].

Відкриття нових музеїв, ремонт приміщень та оновлення експозиції стає можливим завдяки державній програмі "Інвестиції в національні культурні установи" у Саксонії. Так, у березні 2018 р. у Дрездені було відкрито оновлений дитячий музей площею 500 кв.м. у музеї гігієни [25].

Як пише Eilean Hooper-Greenhill у дослідженні «Зміна цінностей у художніх музеях: переосмислення комунікації та навчання», розвиток нового нарративу в художніх музеях вимагає нових способів мислення про колекції та аудиторію, їх нових способів інтеграції на основі поєднання знання, влади, ідентичності та мови [9, 130].

Автором статті раніше було проведено аналогічне дослідження щодо художніх музеїв США [5]. Втім, досліджень орієнтованих на дітей музейних практик художніх музеїв ФРН не проводилось.

Мета статті полягає у введені до вітчизняного наукового дискурсу аналітично обробленої та узагальненої інформації щодо орієнтованих на дітей музейних практик художніх музеїв Федеративної Республіки Німеччини.

Наукова новизна статті полягає у введенні до вітчизняного культурологічного і музеєзнавчого дискурсу узагальненої інформації про орієнтовані на дітей практики в художніх музеях Федеративної Республіки Німеччини.

Виклад основного матеріалу. Поява у ФРН власне дитячих музеїв припадає на кінець XX століття. Нині їх нараховується кілька десятків. Однак поряд з цими спеціалізованими музеями програми для дитячої аудиторії пропонують й інші музеї, зокрема, художні. Причому як класичні: Старий музей і Пергамський музей у Берліні, так і модерні: музей Брандхорста в Мюнхені або музей Берггрюна в столиці ФРН.

Видовий характер художніх музеїв зумовлює специфіку їхніх орієнтованих на дітей практик. Здебільшого програми, які пропонуються цій категорії відвідувачів, мають просвітницькій і навчальний характер і диференційовані в залежності від віку.

Наприклад, Гравюрний кабінет Берліна пропонує ряд програм для дітей 6-12 років та для підлітків. Зокрема, при музеї діє дитяча академія для дітей віком 9-12 років. Музей пропонує батькам долучати дітей до мистецтва шляхом відвідувань екскурсій, участі у дискусіях, прослуховуванні лекцій за участі експертів. Курси передбачають 5-10 занять.

Тут також можна ознайомитися з історією графіки, подивитися і спробувати створити графічні зображення як вручну, так і за допомогою копіювального верстату. Пропонується попрактикуватися й у створенні малюнків або ж поспостерігати за процесом створення графічних зображень у форматі майстер-класу (така програма діє для дітей віком 6-12 років) [12].

У Музеї Брандхорста (м. Мюнхен), який спеціалізується на зібранні та експонуванні творів класичного модернізму і сучасного мистецтва, для дітей віком від 6 до 12 років передбачено програму «Музика в малюнках», завдяки якій дітям у ненав'язливий спосіб прищеплюється любов до мистецтва. Кольорові зображення передаються із музичним (звуковим) супроводом, таким чином дітям демонструється техніка «музичного колажу». Для наочної демонстрації цього методу використовується добірка малюнків.

Також в музеї проводиться 4-денний курс малювання для підлітків (від 13 років). Курси проводяться як працівниками музею, так і спеціально запрошеними фахівцями. Графічний дизайн, класичні малюнки або комікси – діти можуть експериментувати, спробувати будь-яку з технік (так званий вільний стиль) [13].

У Картинній галереї Берліна дітям від 6 до 12 років пропонуються різноманітні тематичні екскурсії («Золоті часи», «Емоції в картині: гнів, страх і горе», «Історії ароматів – запахи в малюнках», «Різдвяна історія» і т.ін.). Подібний підхід є досить популярним і притаманним цілому ряду музеїв Німеччини, він сприяє не лише засвоєнню дітьми молодшого віку інформації, але й допомагає розкрити їх творчі здібності, підштовхнути до активного пізнання світу, спонукає до глибшого сприйняття мистецтва. Тут також діє програма «Я відкриваю для вас музей» - спеціально для дитячої аудиторії [14].

У Музеї Берггрюна (м. Берлін), який також спеціалізується на зібранні творів класичного модернізму і сучасного мистецтва, для школярів діють такі програми: виставка-обговорення «Класика, але сучасна», семінар «Клеєксен», присвячений творчості Пауля Клеє, виставка-обговорення «Знайомтеся з мистецтвом, зустрічайте людей...», семінар «Моє кубічне Я», семінар «Фарба з ножицями. Зустріч кольору та форми з Анрі Матісом», в рамках якої дітей вчать малювати за допомогою ножиць, виставка-обговорення «Садиба Пікассо», в центрі якого – твори Пабло Пікассо, пов'язані з тваринами (ця програма розрахована і на дітей дошкільного віку), виставка-обговорення «Я хотів стати художником, і я став Пікассо» тощо [15].

У Музеї Антона Ульріха (м. Брауншвейг), який має у своєму розпорядженні різноманітні фонди від творів живопису до нумізматичних колекцій і однієї з найкращих у Німеччині колекцій порцеляни, підібрані програми, розраховані як на дошкільнят, так і на школярів усіх класів навчання. Метою програм є наближення дитячої аудиторії до мистецької тематики шляхом поєднання викладацької та художньої практик. Наголос робиться на оригінальних мистецьких творах. В рамках екскурсій та обгово-

рень відбувається краще осмислення творів мистецтва дитячою і підлітковою аудиторією. Кожна екскурсія підбирається відповідно до потреб і можливостей кожної вікової групи.

Так, для дошкільнят передбачено програму «Мій перший візит до музею», в рамках якої дітям пропонується доторкнутися до великого мистецтва у той спосіб, який дозволить зацікавити малечу цим напрямком людської діяльності на основі обраних експертами прикладів.

Для більш старшої вікової групи пропонуються програми «Тварини на малюнках», «Замок Данквардероде з середньовічною колекцією - Середньовіччя оживає», для дітей молодшого шкільного віку: «Світ речей – натюрморт», «Перука, оксамит і шовковий шарф», «Портретне представлення», «Урок в музеї», «Геркулес та Супермен», «Боги і напівбоги», «Дослідження природи – пейзажний живопис», «Захоплюючі часові явища», «Вода – основа життя», «Перетворення та виваженість»– центральні теми бароко» [16].

Дуже насиченою є програма для різних вікових груп дітей у Музеї Боде (м. Берлін). Так, музей пропонує понад півтора десятки різноманітних семінарів, лекцій, екскурсій, обговорень. Серед них: «Давні міфи» - виставка та її обговорення, програма орієнтована на учнів 1-6 класів, семінар «Образи» для учнів 4-6 класів, також він підходить для учнів професійно-технічних училищ, «Християнські фестивалі» - виставка та обговорення для дітей дошкільного віку та учнів 1-6 класів, семінар «Майстерня дракона» - 1-3 класи та дошкільнята, семінар «Ангели – небесні істоти» (1-6 класи), семінар «Практикум естетики: розкажіть свою історію» (4-6 класи), бесіда «Давайте поговоримо про секс. Гендер і сексуальне життя в образотворчому мистецтві» (старшокласники), семінар «Любов, страждання, пристрасть» (старші класи школи, профтехучилища), семінар «Мозаїка: багато кольорових камінців» (всі класи середньої школи), «Музей рухається: скульптура, музей і рух» (всі класи школи), «Цікавість: перший візит в Музей Боде» (виставка та її обговорення, 1-3 класи, дитячий садок), «Скульптура: матеріали та дизайн» (виставка та її обговорення, старші класи), «Зображуємо тварин» (виставка та її обговорення для дошкільнят та учнів початкової школи), «Порівняй» (виставка-обговорення для учнів всіх класів середньої школи), «Від Геркулеса до Людини-павука» (семінар, 1-6 класи), «Це пов'язано зі мною. Познайомтеся з Музеєм Боде» (програма вихідного дня, 1-6 класи), «А ви впізнаєте мистецькі стилі?» (виставка і обговорення, старші класи школи, учні профтехучилищ) [17].

Можливості самостійного (онлайн) вивчення музейних експозицій та історій, пов'язаних з ними, пропонує для малечі музей Вальрафа-Ріхартса (м. Кельн). Розробники дитячих програм пропонують дитячій аудиторії взяти участь в «музейному раллі», різноманітних квестах, розгадуванні загадок разом із мухою Віллі та її друзями – слоном і кроликом, а також поділитися власною творчістю. Це може бути малюнок, вірш, історія, кращі з яких публікуються на сайті або навіть виставляються в музеї [18].

Пергамський музей (м. Берлін) подібно до Музею Боде також має дуже широкий спектр програм, розрахованих на дитячу та підліткову аудиторії. Як і у випадку з Музеєм Боде і ще рядом музеїв, в рамках дитячої програми Пергамського музею передбачені семінари та обговорення виставок, розраховані на різні вікові групи. Зокрема, семінари для дітей 9-12 років, серед яких - «Каліграфія», «Килими, що звучать», «Шаблони»; обговорення виставок для аудиторії 6-12 років: «Храми, ворота, палаци – час подорожі Пергамським музеєм», «Виткані історії», «Сафарі в Пергамському музеї: полювання на левів, міфічних істот та дивовижних птахів», «Трюки та інструменти художників», «З біноклем і лупою: ворота ринку Мілета», «Мардук, Іштар і Ко - великі боги Месопотамії», «У вас є звук?» тощо.

Для дошкільнят і дітей молодшого шкільного віку передбачено семінари «Увага, монстри!» (дитячий садок, 1-6 класи), «Розуміння архітектури» (5-6 класи), «Викопувати, досліджувати, уявляти» (5-6 класи), «Захисник злодіїв» (5-6 класи), «Шаблон - мистецтво та математика в повсякденному житті» (5-6 класи), обговорення виставок – «П'ять основних моментів - одна година» (5-6 класи), «Секретні символи - зашифровані повідомлення» (6 і старші класи), «Культуртрансфер» (старша школа, професійні технічні училища), «Казки та міфи в ісламській культурі» (всі вікові групи – від дошкільнят до старшокласників), «Месопотамія та Біблія» (5 клас і старші), «Релігійне розмаїття ісламських культур» (5-6 та старші класи), «Гарна і досконала?» (учні старших класів і профтехучилищ), «Від Ассурнассірпала до Навуходоносора. Відвідування давнього володаря Сходу» (всі класи).

Додамо, що програми присвячені різноманітним напрямкам, стилям, технікам в образотворчому мистецтві, а для успішного їх засвоєння дітьми використовуються ігрові прийоми [19].

Римсько-германський музей (м. Кельн) також пропонує широкий спектр програм для дітей різних вікових груп. Особливості програм цього музею в тому, що дітям пропонується пізнати побут, одяг, культуру Давнього Риму через ігрові практики.

Наприклад, програми для дітей дошкільного віку покликані розвивати у дітей мовні навички, давати перші історичні знання. Програми для школярів у свою чергу покликані розвивати більш поглиблені знання у сфері культури та мистецтва.

Римсько-германський музей Кельна пропонує зокрема такі заходи:«День народження в музеї» (для дітей від 10 років), семінар «Діоніс. Мозаїка» - від 10 років, «День народження в тогах та туніках» (від 8 років), «Масляні лампи - світло в римському будинку» (від 8 років), «Подорож до епохи неоліту» (від 8 років), «Грайте з нами! Дитячі ігри з римських часів» (від 8 років) тощо [20].

Стара національна галерея Берліна також пропонує ряд програм на вибір для школярів і дошкільнят. Зокрема, для дітей віком 6-12 років пропонується програма «Мій похідний щоденник». Вона

має на меті розповісти дітям, як художники під час своїх прогулянок чи подорожей робили нотатки, ескізи; дітям демонструються наочні приклади. Також для цієї вікової групи пропонуються практикуми та лекції «Таємничі світи в малюнку», «Міфи та казки в давнину», «Те, що ти завжди хотів знати» і т.ін.

Також для школярів Стара національна галерея пропонує практикум «Моя точка зору –це моя точка зору», виставки та обговорення «Блакитний – це не те ж саме, що синій» (прищеплення розуміння кольорів на прикладах картин у жанрі мариністики), «Каспар Давид Фрідріх – аналіз роботи», «Музей тварин», «Відкрийте для себе імпресіонізм» та інші [21].

За аналогічною системою побудовані дитячі програми в Старому національному музеї Берліна. Це – семінари, обговорення за тим самим віковим поділом (6-12 років, дошкільнята та старша школа). Серед інших виділяється «Мовна ніч в музеї», і саме цей захід відрізняє програму в цьому музеї від інших [22]. В центрі більшості заходів для дітей – давньоримська тематика, як і в Римсько-германському музеї Кельна.

У Кунстхалле (Художньому музеї) міста Гамбурга на відміну від більшості музеїв, про які йшлося вище, є й програми для найменших – дітей віком 3-5 років. Для аудиторії 3-5 років, зокрема, пропонується робота з кольорами, різноманітні цікаві історії у галузі мистецтва, пропонується провести «подорожі в часі», дослідити рух в малюнках, демонструються різноманітні техніки.

Тобто робота з наймолодшою аудиторією побудована на розвитку здатності дітей до прояву фантазії, за допомогою якої вони почнуть пізнавати світ мистецтва.

Що ж до роботи зі школярською аудиторією в Кунстхалле Гамбурга, то вона побудована за аналогічним з вищеописаними музеями принципом, але з ширшими можливостями для різних категорій школярів. Тобто, мова не лише про семінари і виставки-обговорення, але й окремі майстер-класи, інтерактивні бесіди тощо.

Зокрема, для 1 - 2 класів пропонується інтерактивний перегляд зображень із сенсорним сприйняттям, для 1-3-х - інтерактивний перегляд зображень із мовними прийомами та застосуванням методів творчого письма, 1-6-х - філософська розмова та майстер-клас за вибірковою технікою, для всіх класів (з 1-го по 13-й) – передбачений «День проекту на основі методів естетичного дослідження», з 3 по 13-й – майстер-клас з перформансами та художніми експериментами, 7 - 13 клас - інтерактивна бесіда / семінар з методами дублювання, 9 - 13 клас - інтерактивна розмова з концептуальними арт-підходами, 3-й - 13-й клас - музейні дискусії на теми, що охоплюють різні епохи, 9-13 клас - бесіди та робочі групи з дидактичним матеріалом.

Як можемо пересвідчитися, тут, на відміну від інших музеїв, є багато програм, прийнятних і для 1-3, і, водночас, для середніх і старших класів німецької школи [23].

У Державній галереї Штутгарта робота з дошкільнятами починається з 4 років. Тут, окрім програм для дітей дошкільного віку, є програми спеціально для молодших класів, середніх і старших класів. Наприклад, дітям пропонується «пригодницький тур», під час якого малята ознайомлюються з 4-6 роботами, а потім за допомогою малювання олівцями творчо відображують те, що вони побачили.

Музей також пропонує спеціальні святкові пропозиції для дітей від чотирьох до дванадцяти років. Після інтерактивної екскурсії музеєм проводиться художня робота в майстернях. Можна обирати тематичні семінари для різних вікових груп, перелік яких музей публікує на початку кожного кварталу.

Музей посилається на навчальні плани шкіл федеральної землі Баден-Вюртемберга і не тільки в мистецтві, але і на плани уроків мови та історії. Тобто, адміністрація музею застосовує комплексний підхід у виховній і просвітницькій роботі, що стосується не лише галузі мистецтва [24].

Додамо, що, переважно, тривалість одного заходу в цьому та більшості інших музеїв складає 60 хвилин.

У німецьких музеях програми для дітей користуються популярністю, на ряд курсів є постійний попит, тому адміністрації музеїв зазвичай пропонують бажаючим попередню онлайн-реєстрацію для того, щоб завчасно записатися, адже кількість місць на певний час та на певну програму зазвичай є обмеженою.

Програми можуть змінюватися, удосконалюватися, далеко не всі з них діють постійно, адміністрації музею можуть підбирати нові програми та винаходити нові ідеї залежно від актуалій, вимог часу та запитів аудиторії.

Програми є різноманітними і пропонуються не лише суто для дитячої аудиторії, а й для сімейного дозвілля, аби у батьків і дітей була можливість спільно оглянути виставки і попрацювати, поекспериментувати разом. Вони розраховані не лише на дітей, які проявляють цікавість в сфері мистецтва або мають в цьому напрямку певні здібності, але й на максимально широку аудиторію, серед якої є великий відсоток тих, хто не мав досі потягу до творчості. Головна мета – допомагати дітям розширяти світогляд, вчити любити і сприймати прекрасне.

Важливим аспектом є постійна співпраця зі школами, професійно-технічними училищами та дошкільними закладами, що надає процесу залучення дітей до мистецьких практик системності.

Висновки. Робота художніх музеїв Федеративної Республіки Німеччини з дитячою аудиторією є різноманітною, системною, розрахованою на різні вікові групи і передбачає комплексний підхід, що дозволяє забезпечувати не лише розвиток творчого потенціалу дітей та їх зацікавленість мистецтвом,

але й розширювати інші навички. Дана практика заслуговує на увагу з метою запозичення методологічних підходів до роботи з дитячою аудиторією.

***Література***

1. Брунигхаус-Кнубель, К. Музейное образование в контексте функций музея. Управление музеем. Практическое руководство. Париж: ИКОМ, 2004. С.119-132.
2. Вайдахер, Фрідріх. Загальна музеологія; [навч. пос.]. Львів: Літопис, 2005. 632 с.
3. Хадсон К. Влиятельные музеи / [пер. с англ.]. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. 194 с.
4. Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: ООО «Издательство "Петрополис», 2001. 224 с.
5. Галкина Т. В. Музееведение: детский музей. Томск, 2004. 32 с.
6. Гончарова О. М. Культурні практики для дітей у художніх музеях США. *Вісник НАКККіМ*. К.: Міленіум, 2018. Вип. 2. С. 3-7.
7. John H. Falk. Living in a Learning Society: Museums and Free-choice Learning / John H. Falk, Lynn D. Dierking, and Marianna Adams. *A companion to museum studies*; [edited by Sharon Macdonald]. Padstow, Cornwall: T.J. International Ltd, Blackwell Publishing Ltd, 2006. 570 p. С. 323 – 340. (Blackwell companions in cultural studies; 12).
8. Jessica J. Luke. Play and Children's Museums: A Path Forward or a Point of Tension? / Jessica J. Luke Susan M. Letourneau, Nicole R. Rivera, Lisa Brahms, Sarah May. Curator Museum Journal. Volume 60, Issue 1. January 2017. Pages 37–46. URL: http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/cura.12186/full
9. Hooper-Greenhill E. Changing values in the Art Museums: Rethinking communication and learning // Museum Studies: Antology of Contexts; [edited by Bettina Messias Carbonell]. Ed. 2. Malden, MA.: Blackwell Publishing Ltd, 2012. P. 517-532.
10. Werner Frömming. Gute Stadtentwicklung denkt Kultur für alle mit. Kulturelle Bildung für Kinder und Jugendliche. Druckhaus Dresden GmbH, 2015. S. 26-31.
11. Antwort des Senats auf die Kleine Anfrage der Fraktion Bündnis 90/Die Grünen Kindern und Jugendlichen den Weg ins Museum und zur kulturellen Teilhabe erleichter 05.04.2016. - https://www.gruene-fraktion-bremen.de/fileadmin/bremen/homepage/0-BBue/KlAnfr/19-0358_KlAnfr_Kinder_ins_Museumseum.pdf
12. Гравюрний кабінет Берліна. Офіційний сайт: https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/kupferstichkabinett/bildung-vermittlung/kinder-familien.html
13. Музей Брандхорста. Офіційний сайт: http://www.museum-brandhorst.de/de/kunstvermittlung/kinder-jugendliche-und-familien.html
14. Картинна галерея Берліна. Офіційний сайт: https://www.smb.museum/en/museums-institutions/gemaeldegalerie/education-outreach/children-families.html
15. Музей Берггрюна. Офіційний сайт:https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museum-berggruen/bildung-vermittlung/schulen-kindertagesstaetten.html
16. Музей герцога Антона Ульріха. Офіційний сайт: https://www.3landesmuseen.de/Herzog-Anton-Ulrich-Museum.304.0.html
17. Музей Боде. Офіційний сайт: https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/bode-museum/bildung-vermittlung/schulen-kindertagesstaetten.html
18. Музей Вальрафа –Ріхартса. Офіційний сайт: https://www.wallraf.museum/junior/junior/mit-elefant-hase-im-museum/
19. Пергамський музей. Офіційний сайт: https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/pergamonmuseum/bildung-vermittlung/kinder-familien.html
20. Римсько-германський музей Кельна. Офіційний сайт: http://www.roemisch-germanisches-museum.de/Fuer-Kinder
21. Стара національна галерея Берліна. Офіційний сайт: https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/alte-nationalgalerie/bildung-vermittlung/kinder-familien.html
22. Старий музей Берліна. Офіційний сайт: https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/altes-museum/bildung-vermittlung/schulen-kindertagesstaetten.html
23. Кунстхалле Гамбурга. Офіційний сайт: https://www.hamburger-kunsthalle.de/programmformat/angebote-fuer-schulen
24. Державна галерея Штутгарта. Офіційний сайт: https://www.staatsgalerie.de/besuch/bildung-vermittlung/kindergaerten-und-kindertagesstaetten.html
25. Deutsches Hygiene-Museum Dresdner Kinder-Museum Welt Der Sinne: https://www.dhmd.de/fileadmin/user_upload/DHM/Presse/Pressemappen/DHMD_Kinder-Museum_Pressemappe.pdf

***References***

1. Brunighouse-Knubel, K. Museum education in the context of the museum's functions. Cornelia Brunighaus-Knubel. Management of the museum. Practical guide. Paris: ICOM, 2004. 119-132.
2. Waidacher, Friedrich. Handbuch der Allgemeinen Museologie. - Lviv, Litopis, 2005.. [in Ukrainian].
3. Hudson, Kenneth. Museums of Influence. Novosibirsk, Sibirsky hronograf, 2001 [in Russian].
4. Kalugina T.P. Hudojestvenniy musei kak phenomen cultury. SPb.: OOO Izdatelstvo «Petropolis», 2001. [in Russian].
5. Galkina T.V. Museevedenie: Detskiy musei. Galkina T.V. Tomsk, 2004. [in Russian].
6. Goncharova O. M. Cultural practices for children in the USA Art Museums | Olena Mykola Goncharova // Bulletin of the NKCCM. K.: Millennium, 2018.- Vip. 2. P. 3-7. [in Ukrainian].
7. John H. Falk. Living in a Learning Society: Museums and Free-choice Learning / John H. Falk, Lynn D. Dierking, and Marianna Adams // A companion to museum studies; [edited by Sharon Macdonald]. — Padstow,

Cornwall: T.J. International Ltd, Blackwell Publishing Ltd, 2006. С. 323 – 340. (Blackwell companions in cultural studies; 12).

8. Jessica J. Luke. Play and Children's Museums: A Path Forward or a Point of Tension? / Jessica J. Luke Susan M. Letourneau, Nicole R. Rivera, Lisa Brahms, Sarah May // Curator Museum Journal. Volume 60, Issue 1. January 2017. – Pages 37–46. URL: http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/cura.12186/full

9. Hooper-Greenhill E. Changing values in the Art Museums: Rethinking communication and learning / Eilean Hooper-Greenhill // Museum Studies: An Antology of Contexts; [edited by Bettina Messias Carbonell]. Ed. 2. Malden, MA.: Blackwell Publishing Ltd, 2012. P. 517-532.

10. Werner Frömming. Gute Stadtentwicklung denkt Kultur für alle mit // Kulturelle Bildung für Kinder und Jugendliche. - Druckhaus Dresden GmbH, 2015. S. 26-31.

11. Antwort des Senats auf die Kleine Anfrage der Fraktion Bündnis 90/Die Grünen Kindern und Jugendlichen den Weg ins Museum und zur kulturellen Teilhabe erleichter 05.04.2016. https://www.gruene-fraktion-bremen.de/fileadmin/bremen/homepage/0-BBue/KlAnfr/19-0358_KlAnfr_Kinder_ins_Museumseum.pdf

12. Kupferstichkabinett Berlin: https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/kupferstichkabinett/bildung-vermittlung/kinder-familien.html

13. Museum Brandhorst: http://www.museum-brandhorst.de/de/kunstvermittlung/kinder-jugendliche-und-familien.html

14. Gemäldegalerie Berlin: https://www.smb.museum/en/museums-institutions/gemaeldegalerie/education-outreach/children-families.html

15. Museum Berggruen: https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museum-berggruen/bildung-vermittlung/schulen-kindertagesstaetten.html

16. Herzog Anton Ulrich-Museum: https://www.3landesmuseen.de/Herzog-Anton-Ulrich-Museum.304.0.html

17. Bode-Museum: https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/bode-museum/bildung-vermittlung/schulen-kindertagesstaetten.html

18. Wallraf-Richartz-Museum&FondationCorboud: https://www.wallraf.museum/junior/junior/mit-elefant-hase-im-museum/

19. Pergamonmuseum: https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/pergamonmuseum/bildung-vermittlung/kinder-familien.html

20. Roemisch-Germanisches-museum : http://www.roemisch-germanisches-museum.de/Fuer-Kinder

21. Alte Nationalgalerie: https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/alte-nationalgalerie/bildung-vermittlung/kinder-familien.html

22. Altes Museum: https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/altes-museum/bildung-vermittlung/schulen-kindertagesstaetten.html

23. Hamburger Kunsthalle: https://www.hamburger-kunsthalle.de/programmformat/angebote-fuer-schulen

24. Staatsgalerie Stuttgart: https://www.staatsgalerie.de/besuch/bildung-vermittlung/kindergaerten-und-kindertagesstaetten.html

25. Deutsches Hygiene-Museum Dresdner Kinder-Museum Welt Der Sinne: https://www.dhmd.de/fileadmin/user_upload/DHM/Presse/Pressemappen/DHMD_Kinder-Museum_Pressemappe.pdf

*Стаття надійшла до редакції 22.09.2018 р.*

УДК 008:81'22+7.037/.038](477+438)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152958

**Личковах Володимир Анатолійович**
доктор філософських наук, професор
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-6354-5161

# СЕМІОТИКА УКРАЇНСЬКОГО ТА ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДУ В СВІТЛІ ІДЕЙ ЛЬВІВСЬКО-ВАРШАВСЬКОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ШКОЛИ О. БОГОМАЗОВ – ХУДОЖНИКИ «КРАКІВСЬКОЇ ГРУПИ»: ВІД КУБІЗМУ І ФУТУРИЗМУ ДО ЕКСПРЕСИВНО-ЛІРИЧНОЇ АБСТРАКЦІЇ (Стаття четверта)

**Мета дослідження**. У попередніх статтях про семіотику українського та польського авангарду був розглянутий його філософсько-естетичний та культурологічний контекст, зокрема, у світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. На продовження цієї проблематики наразі аналізуються семіотичні паралелі (гомології) у творчості українських та польських авангардистів першої третини ХХ століття. На основі єдності культурологічного, естетико-семіотичного і мистецтвознавчого аналізу художніх здобутків мистецького аванграду в Україні та Польщі досягається розуміння культурно-історичних особливостей творчого «діалогу» митців, що працювали у схожих світоглядних і естетичних парадигмах. **Методологія** дослідження ґрунтується на естетико-семіотичних концепціях репрзентантів Львівсько-Варшавської філософської школи (С. Балей, Р. Інгарден, З. Ліссе, Л. Хвістек) та фундаторів семантичної філософії мистецтва (К. Белл, Б. Кроче, С. Лангер, Г. Рікерт) і сучасної семіології культури (Я. Мукаржовський, Ю. Ломан, У. Еко). Використовується міждисциплінарний синтез філософсько- культурологічного, естетичного і мистецтвознавчого підходів. **Наукова новизна.** З позиції сучасної семіології вперше аналізуються знаково-символічні комплекси і семантичні змісти у творчості українських і польських авангардистів. Вибудовуються моделі семіотичних паралелей (гомологій) у творчості провідних митців України та Польщі першої третини ХХ ст. Застосовується метод екстраполяції естетико-семіотичних ідей Львівсько-Варшавської філософської школи на розуміння схожості і діалогізму в художній образності окремих митців. **Висновки.** Феноменологічні, інтуїтивістські, неопозитивістські орієнтації наукового і художньо-естетичного мислення викликали кубістичні, футуристичні, абстракціоністські, конструктивістські шукання авангардних митців. Естетичні засади семіозису авангардизму в Україні заклали В. Кандинський, К. Малевич, О. Богомазов, у Польщі – Т. Пайпер, В. Стшемінський, Г. Стажевський. Розвиток українського та польського авангарду цих часів складається, зокрема, як своєрідний «діалог» між мистецькими групами й окремими митцями у Варшаві та Києві, Кракові та Львові. В інтелектуальній атмосфері цих творчих «змагань» симптоматичними є науково-світоглядні позиції Львівсько-Варшавської філософської школи з її неопозитивістськими і феноменологічними орієнтаціями, і особливо – семантичною філософією мистецтва, що відповідала утвердженню нової семіосфери авангардистської образотворчості. Особливості «діалогу» митців аналізуються на прикладах естетико-семіотичних і художніх паралелей між В. Кандинським і Я.Т. Пайпером (теоретичне обґрунтування авангарду в мистецтві), К. Малевичем та В. Стшемінським і Г. Стажевським (пошуки супрематичної та конструктивістської художньої мови), О. Богомазова і художників «Краківської групи» (шлях від кубізму і футуризму до експресивно-ліричної абстракції). Резюмується, що семіотика українського та польського авангарду першої третини 20 століття збігається у сфері «значущих форм» нон-класики в образотворчому мистецтві.

**Ключові слова:** семіотика; гомологія; художня образність; авангардизм; діалог культур «Україна – Польща».

***Личковах Владимир Анатольевич,*** *доктор философских наук, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Семиотика украинского и польского авангарда в свете идей Львовско-Варшавской философской школы. А. Богомазов - художники «Краковской группы»: от кубизма и футуризма к экспрессивно-лирической абстракции. (Статья четвертая)**

**Цель исследования**. В первой статье про семиотику украинского и польского авангарда был рассмотрен его философско-эстетический и культурологический контекст, в частности, в свете идей Львовско-Варшавской философской школы. В продолжение этой проблематике анализируются семиотические параллели (гомологии) в творчестве украинских и польских авангардистов первой трети ХХ века. На основе единства культурологического, эстетико-семиотического и искусствоведческого анализа художественных достижений художественного аванграда в Украине и Польше достигается понимание культурно-исторических особенностей творческого «диалога» художников, работавших в подобных мировоззренческих и эстетических парадигмах. **Методология** исследования основывается на эстетико-семиотических концепциях репрзентантов Львовско-Варшавской философской школы (С. Балей, Р. Ингарден, С. Лиссе, Л. Хвистек) и основателей семантической философии искусства (К. Белл, Б. Кроче, С. Лангер, Г. Рикерт) и современной семиологии культуры (Я. Мукаржовский, Ю. Ломан, У. Эко). Используется междисциплинарный синтез философско-культурологического, эстетического и искусствоведческого подходов. **Научная новизна**. С позиции современной семиологии впервые анализируются знаково-символические комплексы и семантические содержания в творчестве украинских и польских авангардистов. Выстраиваются модели семиотических параллелей (гомологий) в творчестве ведущих художников Украины и Польши первой трети ХХ в. Применяется метод экстраполяции эстетико-семиотических идей Львовско-Варшавской философской школы на понимание сходства и диалогизма в художественной образности отдельных художников. **Выводы**. Феноменологические, интуитивистские, неопозити-

© Личковах В. А., 2018

вистскоие ориентации научного и художественно-эстетического мышления вызвали кубистические, футуристические, авангардистские, конструктивистские искания авангардных художников. Эстетические принципы семиозиса авангардизма в Украине заложили В. Кандинский, К. Малевич, А. Богомазов, в Польше - Т. Пайпер, В. Стшеминський, Г. Стажевский. Развитие украинского и польского авангарда этих времен состоит, в том числе, как своеобразный «диалог» между художественными группами и отдельными художниками в Варшаве и Киеве, Кракове и Львове. В интеллектуальной атмосфере этих творческих «соревнований» симптоматическими является научно-мировоззренческие позиции Львовско-Варшавской философской школы с ее неопозитивистскими и феноменологическими ориентациями, и особенно - семантической философией искусства, отвечала утверждению новой семиосферы авангардистского изобразительного искусства. Особенности «диалога» художников анализируются на примерах эстетико-семиотических и художественных параллелей между В. Кандинский и Я.Т. Пайпером (теоретическое обоснование авангарда в искусстве), К. Малевич и В. Стшеминським и Г. Стажевським (поиски супрематической и конструктивистской художественной речи), Богомазова и художников «Краковской группы» (путь от кубизма и футуризма к экспрессивно-лирической абстракции). Резюмируется, что семиотика украинского и польского авангарда первой трети 20 века совпадает в сфере «значимых форм» нон-классики в изобразительном искусстве.

**Ключевые слова:** семиотика; гомология; художественная образность; авангардизм; диалог культур «Украина — Польша».

***Lychkovakh Volodymyr,*** *Doctor of Philosophy, Professor, National Academy of Culture and Arts Leadership*

**Semiotics of Ukrainian and Polish avant-garde in the light of the ideas of Lviv-Warsaw Philosophical school. O. Bogomazov - artists of "Krakow group": from Cubism and Futurism to expressive and lyrical abstraction (Article 4)**

**The purpose of the research**. In the first article on the semiotics of the Ukrainian and Polish avant-garde, his philosophical aesthetic and cultural context was considered, in particular, in light of the ideas of the Lviv-Warsaw Philosophical School. To continue this problem, the semiotic parallels (homology) in the works of the Ukrainian and Polish avant-gardists of the first third of the XXth century are being analyzed. On the basis of the unity of cultural, aesthetic-semiotic and art-study analysis of artistic achievements of artistic avant-gard in Ukraine and Poland, an understanding of the cultural and historical peculiarities of the creative dialogue of artists working in similar ideological and aesthetic paradigms is achieved. Research **methodology.** The research is based on the aesthetic-semiotic concepts of the representatives of the Lviv-Warsaw School of Philosophy (S. Baley, R. Ingardin, S. Lisse, L. Hvysteck) and the founders of the semantic philosophy of art (K. Bell, B. Croce, S. Langer, G. Rickert) and modern semiotics of culture (Y. Mukarzhovsky, Y. Loman, U. Eko). Interdisciplinary synthesis of philosophical and cultural, aesthetic and art-study approaches is used. **Scientific novelty.** From the standpoint of modern semiotics, for the first time, symbolic complexes and semantic contents in the works of the Ukrainian and Polish avant-garde are analyzed. Models of semiotic parallels (homologies) are created in the works of leading artists of Ukraine and Poland of the first third of the XX century. The method of extrapolation of the aesthetic-semiotic ideas of the Lviv-Warsaw School of Philosophy is used to understand the similarity and dialogism in the artistic imagery of individual artists. **Conclusions.** Phenomenological, intuitive, neo-positivist orientations of scientific and artistic and aesthetic thinking have caused cubistic, futuristic, abstract, and constructivist quests of avant-garde artists. The aesthetic principles of the semiosis of avant-guardism in Ukraine were laid by V. Kandinsky, K. Malevich, O. Bogomazov, in Poland - T. Piper, V. Steshinsky, G. Stazhevsky. The development of the Ukrainian and Polish avant-garde of these times is, in particular, a kind of "dialogue" between artistic groups and individual artists in Warsaw and Kiev, Krakow and Lviv. The intellectual atmosphere of these creative "competitions" is symptomatic of the scientific and philosophical positions of the Lviv-Warsaw School of Philosophy with its neo-positivist and phenomenological orientations, and especially - the semantic philosophy of art, which corresponded to the establishment of a new semiosphere of avant-garde imagery. The peculiarities of the dialogue of the artists are analyzed on the examples of aesthetic-semiotic and artistic parallels between V. Kandinsky and Y.T. Pyper (theoretical justification of the avant-garde in art), K. Malevich and V. Stshinsky and G. Stazhevsky (the search for suprematist and constructivist artistic language), O. Bogomazov and artists of the "Krakow group" (the path from Cubism and Futurism to expressive and lyrical abstraction). It is summarized that the semiotics of the Ukrainian and Polish avant-garde of the first third of the 20th century coincides in the sphere of "significant forms" of non-classics in fine arts.

**Key words**: semiotics; homology; artistic imagery; avant-gardism; dialogue of cultures "Ukraine - Poland".

Свого роду естетико-семіотичний протест, художня реакція на геометричну абстракцію, супрематизм і конструктивізм пролунали в експресивно-ліричній абстракції. Використовуючи доробок ташизму та експресивного абстракціонізму, прихильники цього напрямку нефігуративного мистецтва спиралися на семіотику кольорових плям, «формізму», «капізму» тощо. Логіка заперечення академізму, натуралізму і навіть символізму пройшла схожий шлях від кубізму і футуризму до безпредметної експресії в художній творчості як О. Богомазова в Україні, так і митців т.зв. «Краківської групи» в Польщі. Причому Богомазов розробив власну концепцію «просторового малярства» з домінантою кольорового принципу, примату «магії колориту» над конструкцією ліній. Він підкреслював перевагу чуттєвого над раціональним, колористичної досконалості над логікою композиції. В одному з листів у 1908 р. О. Богомазов писав: «Розумом без почуттів ніколи не збагнути краси, бо логіка розуму не збігається з логікою краси, для якої існують зовсім інші масштаби, яких не виміряти логічним аршином…» [17].

Художники ж «Краківської групи» були теоретично й світоглядно-естетично об'єднані ідеями філософії авангардного мистецтва Я.Т. Пайпера, про які йшлося вище. Взагалі зародження краківської школи живопису пов'язано з ім'ям видатного польського митця Яна Матейка наприкінці XIX – початку XX ст. Справжній культ Матейка існував і у Київській рисувальній школі, директор якої М. Мурашко не-

одноразово зустрічався з польським метром як у Києві, так і у Кракові. Ян Матейко був і почесним громадянином міста Львова, де фундував дві стипендії для молодих художників: одну – для українця, другу – для поляка [18, 17]. Тогочасна періодика багато пише про спільні польсько-українські виставки у Варшаві, Кракові та Львові, зокрема у Київській газеті «Жизнь и искусство» аналізувалась творчість краківських художників (напр., Т. Аксентовича).

Краківська школа живопису, як і польська в цілому, відзначалася романтизмом, тяжінням до історичних, релігійних, філософсько-поетичних тем, що набували виразно-колористичного і ліричносентиментального забарвлення. Пізніше ці інтонації перейдуть до представників символізму та сецесіону як у Кракові, так і у Львові (переважно краківських учнів Я. Станіславського і Рущиця та львівських учнів Т. Рибковського, як це видно по виставках 1908 та 1910 років). Краківських митців знали і в Києві: на Київській художній виставці 1908 р. було представлено 112 творів представників «краківської школи»: С. Камоцького, К. Сіхульського, С. Філіпкевича, В. Яроцького [18, 85].

Митці з «кола» Тадеуша Пайпера гуртувалися у довоєнній «Краківській групі» навколо ідей «формізму» і «капізму», які згодом трансформувалися в художньо-семіотичні різновиди експресивноліричної абстракції. Художники Т. Кантор, Й. Стерн, М. Ярема, пов'язані з діяльністю театру «Кріко», наводили мости між Краковом і Парижем у пошуках нових форм виражальності. «Душа» краківського мистецького середовища («Краківська група» 1933 р.) *Йонаш Стерн* виступав за утвердження абстрактної семіотики малярства, чим вплинув не тільки на середовище польських «капістів», але й на українських художників, зокрема на Л. Левицького. Відомо, що Й. Стерн напередодні війни побував у Львові, де оприлюднив свої семантичні зацікавлення в структуралістських композиціях. Будучи членом як «Краківської групи», так і Спілки українських художників, він експонувався у Києві, Харкові, Львові, репрезентуючи собою, за словами О. Федорука, «живу традицію цілої малярської епохи» [5, 109].

Ця епоха авангардистських пошуків, руху від кубофутуризму до конструктивізму та ліричноекспресивної абстракції теоретично обґрунтована в Україні *Олександром Богомазовим* (1870-1930). На відміну від авторитетних, навіть в радянські часи антимодернізму, імен К. Малевича і В. Кандинського, його ім'я було призабутим, і про нього як яскравого репрезентанта саме українського авангарду, не могло бути й мови. Про його світоглядну і мистецьку приналежність до абстракціонізму засвідчує картина «Чорний квадрат на білому тлі», написана у 1914 р. (майже синхронно і в унісон з К. Малевичем!). У тому ж «воєнному» році в Боярці під Києвом був завершений його теоретичний трактат «Живопис та елементи», який засвідчує уже естетичну приналежність автора до аналітики творення і сприйняття абстрактного образу в малярстві. В його художній творчості це було підтверджено картиною «Ліс. Боярка», написаною у тому ж 1914 р., в якій переплелися *абстракціоністські та кубофуристичні* підходи до розуміння й передачі живописних елементів. Між іншим, висловлена в трактаті ідея генези художньої форми, що існує лише «з моменту руху первісного елементу», з'явилася на 2 роки раніше, ніж відповідна концепція творчості В. Кандинського [19, 3].

Як вважає Д. Горбачов, філософською основою художньо-естетичних позицій О. Богомазова є т. зв. «*глобальний енергетизм*». На мою думку, навіяний модними тоді махістськими концепціями та філософією космізму, «енергетизм» корелює як з безпредметністю абстракціонізму, так і з конструктивно-динамічними принципами кубофутуризму. Власне, така естетична візія світу послугувала основою конструктивно-динамічно-енергетичному зображенню Львівської площі в Києві на картині «Трамвай» 1914 року. Сам автор так описував цей кубофутуристичний образ: «На виблиск перетворений собака. Чітко лунає діловите цокотання кінських копит, треллю заливаються розсипи електроізоляторів. Трамвай, загострений до нестримного руху, розносив спішні вісті про наступ нової доби, де зростатимуть швидкості і скорочуватимуться простори». Крім того, О. Богомазов, як, до речі, і О. Екстер, були впевнені, що «енергетизм» є характерним і для української народної творчості, бо молоді слов'янські народи, на їхню думку, виявляють свою енергію саме в яскравих народних формах [20].

У *трактаті «Живопис та елементи»* О. Богомазов називає Художника «чутливим резонатором», що виявляє живописну Різницю елементів, складаючи Довершений Ритм Мистецтва (з авторського епіграфа). Естетико-мистецтвознавчий характер трактату, який призначався в якості навчального посібника для студентів Київського художнього інституту, де викладав професор О.К. Богомазов, підкреслюється у Вступі. Тут автор розкриває природу мистецтва через здатність виражати художню ідею за допомогою відповідних його кожному виду «елементів». Завданням митця є «перекладення естетичного хвилювання, переживання» в певні визначені елементи будь-якого мистецтва» [21, 12].

Такий «*елементний» підхід*, як на мене, найбільш є притаманним якраз абстракціонізму, який розкладає, «атомізує» дійсність, редукуючи її предметність до точки, лінії, площини, до їхньої динаміки у художній творчості та сприйнятті, що аналізується в трактаті з позицій «динамізму» й «енергетизму». Також «елементне» мислення і бачення є характерним для кубізму і футуризму (відповідно, українського кубофутуризму: О. Екстер, Д. Бурлюк, О. Тишлер, А. Петрицький, В. Татлін, В. Пальмов, більшість з яких працювали разом з О. Богомазовим у художньому інституті), бо кубістичний експеримент з простором і футуристичний експеримент з часом ґрунтуються на розкладанні, а потім синтезі реальних хронотопів. Відтак, живописні елементи, про які пише український теоретик авангарду, і дійсно генерують основу як художньої творчості, так і сприйняття в естетиці абстракціонізму й кубофутуризму.

Трактат О. Богомазова складається з окремих розділів, які не тільки розкривають логіку естетичної концепції автора, а й полегшують її розуміння студентами-художниками, яким вона призначалась.

У розділі *«Художник (Розвиток елементів у мистецтві)»* автор обґрунтовує дуже важливе естетичне положення, що «історія розвитку Мистецтв є в той же час історія розвитку відчуттів» [21, 19]. Досліджуючи історію естезису, необхідно відповісти на два питання, пов'язаних з його реалізацією у мистецтві:

1. Що править за джерело відчуття?
2. Яким чином це джерело впливає на нас?

Відповіді О. Богомазова обумовлені *естетикою «енергетизму»:* 1) кожне відчуття має свою масу, її «кількість»; 2) маса діє на поле відчуття, коли кожна окрема частинка «кількості» бере участь у діянні. І висновок – «оця потайна енергія окремих частинок маси… є прихованою силою, основа діяння на нас, … я називаю її РУХОМ» [21]. Під рухом теоретик абстракціонізму розуміє певну *потенційну енергію,* яка, до речі, і реалізувалась в його живописних роботах (наприклад, від «Потягу» 1916 р. до «Пилярів» 1927 р.).

Оскільки, за Богомазовим, маса (кількість) діє на нас своїм рухом (динамізм), то глибоко цікава задача для Художника – «бути властителем та організатором у такому рухомому середовищі» [21, 20]. У творчому процесі край важливим є момент диференціації суми відчуттів художньою свідомістю у переході від «кількісного руху» до «руху якісного». У художника починає розвиватися відчуття якісних ознак маси – *кольору*. Подрібнені «кількості» чи «якості» маси складають «елементи» (лінія, звук, слово), які створюють форму та заповнюють її Змістом.

На основі «елементного» підходу О. Богомазов розрізнює окремі види мистецтва, визначаючи їх Первісний Елемент, розвиток якого пов'язаний з певною Формою, Змістом, Середовищем. Названі естетичні феномени і є елементами Мистецтва, бо кожний художній твір поєднує в собі ту чи іншу їх комбінацію. Творчий принцип ставлення до цих елементів цілком однаковий для всіх мистецтв: «з Первісного елемента створити Форму і наповнити її змістом» [21, 25]. Отже, центр ваги усякого мистецтва лежить у його стосунку до «маси», матеріалу, взаємозв'язку «елементів» у Ритмі.

Концептуально розвиток елементів у мистецтвах узагальнюється так: «первісний Елемент, рухаючись, створює Форму. Маса первісного Елементу, рухаючись у Формі, дає Зміст і рух Форми, а усі разом – у Середовище Мистецтв» [21, 26]. Залежність і зв'язок між усіма рухами елементів складають естетичне поняття про Ритм.

Далі О. Богомазов переходить до *«Аналізу об'єкта мистецтва»* взагалі. У цьому, теж загально-естетичному, розділі автор ставить Об'єкт в залежність від Середовища, яке співпадає із середовищем об'ємів Мистецтв. Тобто, тут розкривається внутрішній збіг у розвитку елементів мистецтва та елементів Об'єкта, що звершується за єдиним законом – «законом контрастів, законом несхожості наших вражень» [21, 28-29]. З цього закону виходять як знання, так і відчуття.

Подальший аналіз елементів об'єкта приводить до встановлення зв'язку, залежності між елементами. Об'єкт викликає контрасти відчуттів, що ґрунтуються на виразності маси об'єкта: відчуття Форми, відчуття Змісту Форми, відчуття розподілу цього Змісту. Відтак, узагальнює О. Богомазов, «кожний елемент об'єкта народжує у нашому відчуванні деяку суму руху маси, надає ритмічну цінність даному елементові, а увесь об'єкт замикає в собі певну сукупність цих ритмічних цінностей» [21, 32]. А у митця – «чутливого резонатора» – можуть народжуватись, як в інструменті, додаткові ритми, викликані вже не самим об'єктом, а первісними ритмами від нього.

З цих теоретичних позицій авангардист О.Богомазов критикує академізм, «який ставиться заперечно до всіх відчувань. Позбавляє творчість живої води розвитку, заважає безпосередньому стиканню з джерелом творчості [21, 35]. З іншого боку, український теоретик абстракціонізму утверджує «Нове мистецтво», яке базується на поєднанні даних знання та відчуття і вітає усіляке відчування, що допомагає усвідомленню предмета у мистецтві.

Наступні розділи присвячені вже безпосередньо *образотворчому мистецтву*, де автор аналізує розвиток елементів живопису, їх взаємний зв'язок та «середовище» живописно-елементного розвитку і взаємозв'язків. Аналітичний матеріал набуває мистецтвознавчого і навіть художньо-освітнього характеру.

У розділі «*Живопис*» йдеться про перекладення відчуття у картинну площину, що «ясно вказує шлях художнику». Розуміючи картинну Площину як важливий «елемент» – середовище, в якому розвивається решта елементів живопису, О. Богомазов розбирає її в окремому розділі. На його думку, елемент Картинної Площини розпадається на лінії, які її обмежують; саму форму і зміст цієї форми, який виражається у площині: поверхні певного положення [21, 42].

А далі в окремих розділах детально аналізуються «перші елементи» живопису – «*Лінія*», «*Форма*», «*Зміст – Фарба*». Взаємозв'язок елементів, рух від кількостей до якостей «маси матеріалу» (цей термін використовує і К. Малевич у характеристиці супрематичного квадрату!) описується в розділах «*Ритм*», «*Інтервал*». Між іншим, в «інтервальному» розділі О. Богомазов, так само як і В. Кандинський, порівнює живопис з музикою, екстраполюючи природу музичних інтервалів на візуально-живописні, на зорову сферу. На його думку, саме «зорові інтервали» притаманні Новому Ми-

стецтву, тобто авангардизму.

В останньому розділі трактату – *«Картина – глядач»* – український теоретик авангарду аналізує з'єднуючий чинник між «естетичним хвилюванням» художника і картиною як його результатом, підґрунтям зв'язку яких є «живописний елемент» [21, 80]. О. Богомазов наголошує, що усвідомлення елемента глядачем історично й логічно приводить його до прийняття положень нового мистецтва, де починається еволюція визволення елементів картини від гіпнотизуючого оригіналу. Тобто, «творчість глядача» все більше спирається на самостійну цінність «імітуючого елемента мистецтва», у зв'язку з чим у свідомості глядача яснішає розуміння самостійної ролі елементів і водночас слабшає прив'язаність до об'єкта мистецтва. Саме імпресіонізм поклав початок більш адекватному переводу відчувань від сторонніх ідей. Відтак, О. Богомазов підсумовує: «Проголошуючи нову зорю, Мистецтво неминуче освітлює і найтемніші кутки. І, звичайно, на долю піонерів припадає вся ворожість і неприязнь консервативних елементів суспільства» [21, 85].

Закінчується трактат «Живопис та елементи» важливим *висновком для естетики авангардизму*, що нове мистецтво засноване на міцніших підвалинах, ніж академізм. На думку автора трактату, художники-авангардисти через розуміння «елементів» та їх ролі у живописному зображенні предмета свідоміше і вдумливіше ставляться до самої сутності мистецтва. Горезвісний «реалізм» академізму, що веде до втрати сенсу в живописі, замінюється «енергійним розвитком» Нового Мистецтва, як більш високої стадії естетичного пізнання.

Як і К. Малевич та В. Кандинський, Олександр Богомазов свої теоретичні погляди на мистецтво пов'язував з активною *громадською і культурно-просвітницькою діяльністю* (час був такий!).

У виступі на І Всеукраїнському з'їзді художників (1918 р.) теоретик і практик авангардизму шукав об'єктивну основу для вирішення питань розвитку живопису в Україні. На думку О. Богомазова, «не академізм, не імпресіонізм чи футуризм повинні лягти в основу наших суджень, а конструктивні елементи» [21, 154]. Як бачимо, теоретичні ідеї художника вплинули і на його розуміння особливостей *національного малярства*. Як репрезентант української естетичної думки, О. Богомазов розглядає три основні елементи існування мистецтва – вольовий імпульс, навколишнє середовище з його динамічними силами і фіксуючий матеріал в контексті їхньої етнокультурної наповненості, національного розуміння. *Завдання українських художників* – «піти в напрямку осягнення пластичного багатства України, вияву динамічних засад, розвитку самосвідомості самокритики, вміння аналізувати елементи живопису» [21, 155]. Треба дати радість буття тут, на Україні, під промінням нашого ласкавого сонця!

Крім згаданих художників-теоретиків К. Малевича, В. Кандинського, О. Богомазова, до рефлексії естетики українського авангарду тяжіють їхні колеги О. Архипенко, Д. Бурлюк, В. Татлін, поети М. Семенко, М. Вороний, ранній П. Тичина, В. Еллан-Блакитний.

У Польщі навколо краківського авангардистського журналу «Звротніца», що видавав Я.Т. Пайпер, згуртувалися відомі польські авангардисти того часу як з Кракова, так і з Варшави. Польський футуризм тут представляли Т. Чижевський, С. Млодоженець, Б. Ясеньський, О. Ват, Й. Стерн; «формізм» – А. Замойський, З. Валішевський, Л. Должицький, Х. Готліб, Т. Несьоловський, а також Л. Хвістек і С.І. Віткевич. Художньо-семіотичні пошуки формістів і футуристів Тадеуш Пайпер намагався сполучити з конструктивістичними орієнтаціями, які тоді зароджувалися в Європі, Росії та в Україні, зокрема у О. Богомазова, О. Родченка, В. Татліна та ін. Пізніше польський конструктивізм представляли архітектори з групи «Блок» і «Praesens», а також «революційні» митці групи «a.r.» (1929 р.). Отже, нова семіотика краківського авангарду, об'єднаного Т. Пайпером через журнал «Звротніца», ґрунтувалася на ідеях кубізму, футуризму, формізму, абстракціонізму, конструктивізму, що корелювали з неопозитивістською естетикою і семантичною філософією авангардистського мистецтва. Так, кубістичне розв'язання композиції образу та побудови «виразних форм» бачимо в картині Марека Володарського (Хенріка Стренча) «Композиція форм» (1926 р.), що нагадує деякі прийоми творчості Ф. Леже. Футуристичний підхід до сучасного міського пейзажу, зображення динаміки міста і руху архітектурних просторових форм видно на картині Юзефа Панкевича «Вулиця у Мадриді» (1916-1918 рр.), що перегукується з відповідними образами О. Богомазова та О. Екстер. Елементи конструктивізму і абстракціонізму вбачаємо у двосторонньому образі Казиміра Подсадецького «Безпредметна композиція II / У художній майстерні» (1926 р.), яка знаменує рух від геометричного абстракціонізму (неопластицизму) до лірико-експресивної абстракції.

Справжній вибух емоцій, форм і кольорів скомпонував близький до Т. Пайпера художник, архітектор, філософ і арт-критик *Леон Хвістек* на картині «Бенкет» (1925 р.). Округлі, колоподібні й циліндричні лінії тут альтернативно доповнюються трикутними та пірамідальними формами, створюючи складну, але довершену візуальну композицію. Колористично на ній представлений майже увесь «сонячний» спектр, від синьо-фіолетового до червоно-помаранчевого, в їх численних комбінаціях і відтінках, з доповнюючими і контрастними тонами, що інколи акцентуються чорними чітко-графічними плямами. Настрій картини як святково-урочистий, так і гедоністично-розважальний, де кавалерська строгість поєднується з дамською грайливістю, а чоловіча «домінанта» – з жіночою «субдомінантою». Цікаво, як кубістично-супрематичні прийоми тут конституюють багатобарвний лірично-експресивний образ в «елементному» дискурсі живопису, теоретично розробленому О. Богомазовим.

Паралельно з експресивно-ліричною абстракцією «Краківської групи» у Львові виникла група «Артес» (1929 р.), що тяжіла до сюрреалізму, до якої входили українські художники М. і Р. Сельські, В. Ласовський, а також – польські – Я. Спихальський, Б. Лінке, А. Врублевський, А. Леніца [22; 5]. Проте семіотика цієї групи відповідала не стільки кубофутуристичним і абстрактно-конструктивістським пошукам прихильників ідей Т. Пайпера у Польщі та О. Богомазова в Україні, скільки естетичним орієнтаціям експресіонізму, сюрреалізму, метафоричного живопису, навіяного ідеями А. Бретона у Франції та Іспанії.

Спільною для українських і польських кубістів, футуристів, а згодом і абстракціоністів була логіка заперечення академізму і натуралізму, притаманна естетиці О. Богомазова, що корелювала з поглядами Аполінера і Кандинського. Низка авангардистів, як у Польщі, так і в Україні, наводила творчі мости не тільки із Західною Європою (Париж) і Росією (Москва, Петербург), але й поміж собою. Відомо, наприклад, що Петро Мечик 1926-1927 академічного року у Варшавській академії мистецтв мав зустрічі з М. Бойчуком, В. Седляром, С. Налепинською-Бойчук, неодноразово бував у Києві, де співпрацював з українськими митцями, зокрема з В. Касіяном і М. Глущенко. «Великим приятелем українців» він називає Войцеха Ястшембовського, який товаришував з М. Бойчуком та С. Налепинською ще з Краківської академії мистецтв [23, 195-196].

Українських та польських авангардистів 10-20-х років ХХ ст. часто об'єднували не стільки геокультурні території й традиції, а світоглядно-естетичні й художньо-творчі зв'язки, що ґрунтувалися на ідеології пошуку, новаторства, експерименту. У галузі філософії це позначилося, зокрема впливом як класичного, так і новітнього позитивізму, добре відомого як у Польщі (в літературі через ідеї «вселюдської етики» у Марії Конопницької та Емілії Ожешко), так і в Україні (через літературно-критичну творчість Івана Франка). Польський світоглядний «позитивізм» та український філософський «реалізм» отримали потужні імпульси від ідей «позитивної філософії» О. Конта, історіософії Бокля, еволюціонізму Спенсера, Дарвіна, Гексле, естетики І. Тена. Переломлюючись у філософсько-естетичних позиціях І. Франка, вони, так чи так, безпосередньо чи опосередковано, живили й науково-теоретичний дискурс Львівсько-Варшавської школи, гомологічно відбиваючись у творчості авангардистів через світоглядні синтези позитивізму, феноменології, інтуїтивізму тощо.

Висновок. У зв'язку з цими впливами семіотика українського та польського авангарду першої третини минулого століття пройшла спільним шляхом шукань нової образності у сфері «значущих форм» нон-класики у мистецтві. Авангардистська відеосфера відповідала світоглядно-естетичним ідеям «перцептивної революції» 1905/1915 рр., навіяних змінами філософської та фізичної картини світу. Феноменологічні, інтуїтивістські, неопозитивістські орієнтації наукового і художньо-естетичного мислення викликали кубістичні, футуристичні, абстракціоністські, конструктивістські шукання авангардних митців. Теоретичні засади семіозису авангардизму в Україні заклали В. Кандинський, К. Малевич, О. Богомазов, у Польщі – Т. Пайпер, В. Стшемінський, Г. Стажевський. Розвиток українського та польського авангарду цих часів складається, зокрема, як своєрідний «діалог» між мистецькими групами й окремими митцями у Варшаві та Києві, Кракові та Львові. В інтелектуальній атмосфері цих творчих «змагань» симптоматичними є науково-світоглядні позиції Львівсько-Варшавської філософської школи з її неопозитивістськими і феноменологічними орієнтаціями, і особливо – семантичною філософією мистецтва, що відповідала утвердженню нової семіосфери авангардистської образотворчості.

***Література***


1. Jadacki J.J. Semiotyka Szkoły Lwowsko-Warszawskiej: Głownie poęcia. Jacek Juliasz Jadacki. Polska filozofia analityczna. Wroclaw, 1987. Повторева С.М. Структурно-семіотичні розвідки С.Балея з філософії і психології творчості. Структурний підхід – структуралізм – постструктуралізм. Л., 2010. С.274-284.
2. Басин Е.Я. Семантическая философия искусства: (критический анализ). Москва: Мысль, 1973. 216 с.
3. Федорук О. Український авангард. Його ж. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті. Кн. перша. Київ: Вид. дім А+С, 2006. С.9-68.
4. Ярецкая Д. Тереза Жарновер: художница-авангардистка. Новая Польша. 2015. № 3 (172). С.35-40.
5. Федорук О. Авангард у повоєнній Польщі: в колі нефігуративності… Хроніка-2000: Укр. культурологіч. альманах. Вип.81: Україна-Польща: діалог упродовж тисячоліть. Київ, 2010. С.32-121.
6. Автономова Н. Очищение. Советская культура. 1989. 11 мая. (Предисл. к публ. текста В.Кандинского «Музей живописной культуры»).
7. Кандинский В. О духовном в искусстве. Москва, 1988.
8. Кандинский В. Музей живописной культуры. Советская культура. 1989. 11 мая.
9. Кандинский В. Желтый звук: композиция для сцены. Декоративное искусство. 1993. №1. С.24-27.
10. Турчин В. «Желтый звук» – синтетическая композиция В.В.Кандинского. Декоративное искусство. 1993. №1.
11. Rypson P. Papież awangardy: Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie Piotr Rypson. Warszawa: Museum Narodowe, 2015 (bukleta).
12. Малевич К. О новых системах искусства. Витебск, 1919.
13. Левчук Л.Т. «Естетика» Казимира Малевича. Українська естетика: традиції та сучасний стан. Черкаси: «Маклаут», 2011. С.174-190.
14. Kowalska B. Polska awangarda malarska. Blok. 1924. №6-7. S. 182.

15. Przyboś J. Nowy Stażewski. Przeglad Kulturalny. 1959. № 23.
16. O sztuce abstrakcyjnej. Blok. 1924. №8/9. S.6.
17. Олександр Богомазов. 1880-1930: Каталог. Київ, 1991 (без пагінації).
18. Федорук О. Українсько-польські мистецькі взаємини в контексті художнього життя Києва: (кінець XIX – початок XX століття). Перетин знаку: Вибр. мистецтвозн. ст.. Кн. перша. Київ, 2006. С.69-87.
19. Горбачов Д. Пророчий рукопис: Вступна стаття. О.Богомазов. Живопис та елементи. Київ, 1996. 152 с.
20. Український авангард 1910-1930 років: Альбом. Автор-упорядник Д.Горбачов. Київ, 1996. 400 с.
21. Богомазов О. Живопис та елементи. Київ: «Задумливий страус», 1996. 152 с.
22. Wojciechowski A. Polskie malarstwo wspòlczesne. W., 1977.
23. Мечик П. Дві зустрічі у Варшаві. Хроніка-2000: Укр. культуролог. Журн. Вип. 2 (92): Україна – Польща: діалог упродовж тисячоліть. – Київ, 2012. С.195-198.

***References***

1. Jadacki, J.J. (1987). Semiotics of the Lviv-Warsaw School: Mainly poetry. Polish analytical philosophy. Wroclaw [in Polish]. Povtoreva, S.M. (2010) Structural-Semiotic Intelligence S. Baley on Philosophy and Psychology of Creativity. Structural approach - Structuralism - post structuralism), pp. 274-284. L. [in Ukrainian].
2. Basin, E.Ya. (1973). Semantic philosophy of art: (critical analysis). M.: Misl [in Russian].
3. Fedoruk, O. (2006). Ukrainian avant-garde. His throne. Intersection of the sign: Selected art criticism articles. Kn. first. K.: Vy`d. dim A+S [in Ukrainian].
4. Yaretskaya, D. (2015). Teresa Zharnover: an avant-garde artist. Novaja Pol'sha, 3(172), 35-40 [in Russian].
5. Fedoruk, O. (2010). Avangard in the post-war Poland: in the circle of non-figurativeness. Xronika-2000: Ukr. kul`turologich. al`manax. Issue 81: Ukrayina-Pol`shha: dialog uprodovzh ty`syacholit`. K. pp. 32-121 [in Ukrainian].
6. Avtonomova, N. (1989). Purification. Sovetskaja kul'tura. (Foreword to the public text of V. Kandinsky "Museum of Painting Culture"), 11 may [in Russian].
7. Kandinsky, V. (1988). About the spiritual in art. M. [in Russian].
8. Kandinsky, V. (1989). Museum of picturesque culture Kandinsky V. Museum of picturesque culture. Sovetskaja kul'tura, 11 may [in Russian].
9. Kandinsky, V. (1993). Yellow sound: composition for the stage. Dekorativnoe iskusstvo, 3, 24-27 [in Russian].
10. Turchin, V. (1993). "Yellow Sound" - a synthetic composition by V. V. Kandinsky. Dekorativnoe iskusstvo, 1 [in Russian].
11. Rypson, P. (2015). Pope's avant-garde: Tadeusz Peiper in Spain, Poland and Europe Piotr Rypson. Warszawa: Museum Narodowe [in Russian].
12. Malevich, K. (1919). On the new systems of art. Vitebsk [in Russian].
13. Levchuk, L.T. (2011 "Aesthetics" by Kazimir Malevich. Ukrainian aesthetics: traditions and the present state, pp. 174-190. Cherkasy`: «Maklaut» [in Ukrainian].
14. Kowalska, B. (1924). Polish painting avant-garde. Blok, 6-7, 182 [in Polish].
15. Przyboś, J. (1959). Nowy Stażewski. Przeglad Kulturalny, 23 [in Polish].
16. About abstract art (1924). Blok, 8-9, 6 [in Polish].
17. Alexander Bogomazov 1880-1930: Catalog [in Ukrainian].
18. Fedoruk, O. (2006 Ukrainian-Polish artistic relationships in the context of Kyiv artistic life: (end of the XIX and early XX centuries) Intersection of the sign: Vyborg. art st. Kn. First., pp. 69-87 [in Ukrainian].
19. Gorbachev, D. (1996. Prophetic Manuscript: Introductory article O. Bogomazov. Painting and elements), K. [in Ukrainian].
20. Ukrainian avant-garde 1910-1930: Album (1996). K. [in Ukrainian].
21. Bogomazov, O. (1996). Painting and elements. K.: Zadumly`vy`j straus [in Ukrainian].
22. Wojciechowski, A. (1977). Polish contemporary painting. W. [in Polish].
23. Mechik, P. (2012). Two meetings in Warsaw. Xronika-2000: Ukr. kul`turolog. Zhurn, 2 (92): Ukrayina - Pol`shha: dialog uprodovzh ty`syacholit`, 195-198 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 16.07.2018 р.*

UDC 355.01 (477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152959

**Karpov Victor**
Doctor of historical sciences,
National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts
ORCID 0000-0002-3446-9187
vvrarpoff@ukr.net

# MILITARY MUSEOLOGY IN THE PERIOD OF THE TRANSGRESSION OF THE SOCIETY FROM 1989 TO 1991

**The purpose of the article** is to cover the activity of military museums in the time of changes of the values of the society and the transformation of the state system. **Methodology.** The basis of the research strategy was the methods of observation, analysis, comparative analysis, applied by the historical-chronological principle concerning the system and integrated approaches. The use of the mentioned research methods contributed to obtaining the own theoretical results. **The scientific novelty** of the research lies in the formulation and development of an actual topic, which has not received comprehensive and objective coverage in the scientific dimension and is being investigated for the first time. Rationally, the idea is that the activity of military museums does not always meet the needs of society requires state regulation of their actions and support. **Conclusions.** It is stated that military museology during the period under review was looking for a new model of the activity of military museums, it was dictated by changes in social sentiment and political and economic system. It is noted that such a model was developed by the Museum of History of the Far Eastern Military District and consisted in providing the Museum of Independence in decision-making on the operational management of its activities. However, changes in value orientations have led to particular decrease of the role of museums in the social process.

**Keywords**: military museum; armed forces; USSR; society; values; transgression.

***Карпов Віктор Васильович***, *доктор історичних наук, завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**Військова музеологія в період трансгресії суспільства з 1989 по 1991 рік**

**Метою** статті є висвітлення діяльності військових музеїв у період зміни цінностей суспільства і трансформації державного устрою СРСР. **Методологія.** Основу стратегії дослідження склали методи спостереження, аналізу, порівняльного аналізу, що застосовуються за історико-хронологічним принципом, системний і комплексний підхід. Використання згаданих методів дослідження сприяло отриманню власних наукових результатів. **Наукова новизна** дослідження полягає у формулюванні та розробці актуальної теми, яка не отримала всебічного та об'єктивного висвітлення в науковому вимірі і досліджується вперше. **Висновки.** Стверджується, що військова музеологія у розглянутий період перебувала на шляху пошуку нової моделі діяльності військових музеїв, що було продиктовано змінами соціальних настроїв, політичної та економічної системи. Відзначається, що така модель була розроблена Музеєм історії Далекосхідного військового округу і полягала в наданні музею незалежності при прийнятті рішень з оперативного управління його діяльністю з метою посилення його соціальної ролі. Однак зміни ціннісних орієнтацій призвели до певного зниження ролі музеїв в суспільному процесі.

**Ключові слова:** військовий музей; збройні сили; СРСР; суспільство; цінності; трансгресія.

***Карпов Виктор Васильевич,*** *доктор исторических наук, заведующий кафедрой искусствоведческой экспертизы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Военная музеология в период трансгрессии общества с 1989 по 1991 год**

**Целью** статьи является освещение деятельности военных музеев в период изменения ценностей общества и трансформации государственного устройства СССР. **Методология.** Основу стратегии исследования составили методы наблюдения, анализа, сравнительного анализа, применяемые по историко-хронологическому принципу, системный и комплексный подход. Использование упомянутых методов исследования способствовало получению собственных научных результатов. **Научная новизна** исследования заключается в формулировании и разработке актуальной темы, которая не получила всестороннего и объективного освещения в научном измерении и исследуется впервые. **Выводы.** Утверждается, что военная музеология в рассматриваемый период находилась на пути поиска новой модели деятельности военных музеев, что было продиктовано изменениями социальных настроений, политической и экономической системы. Отмечается, что такая модель была разработана Музеем истории Дальневосточного военного округа и заключалась в предоставлении музею независимости при принятии решений по оперативному управлению его деятельностью с целью усиления его социальной роли. Однако изменения ценностных ориентаций привели к определенному снижению роли музеев в общественном процессе.

**Ключевые слова:** военный музей; вооруженные силы; СССР; общество; ценности; трансгрессия.

Research rationale. Ukrainian military museology has a dramatic, and sometimes tragic history in different periods of national statehood. The initiative of the creation of the Military People's Museum in Kyiv at the end of the nineteenth century did not find public support [1, 254]. The Military History Museum of the Kyiv Division of the Imperial Russian Military Historical Society, opened in 1910, did not have the own premises, so the exhibits were based in another museum [2, 5]. At the time of the Liberation events of 1917-1921, an attempt to introduce the work of the military museum into the army of the UNR was ineffectively implemented

© Karpov V., 2018

[2, 6]. During the Soviet period, the Museum of the History of the Kyiv Military District functioned in Kyiv, which after 1991 was liquidated, and its funds disappeared[1]. The formation of military-museum affairs takes place in complex socio-political circumstances of the establishment of Ukrainian statehood as well as is deeply connected with modern conditions [3]. The experience of military museology in the era of the break-up of the epochs is also important and relevant, which provides an opportunity to comprehend historical experience of the development of the Ukrainian military-museum affairs.

Analysis of existing researches and publications. The general strategy for the study of military museum studies development demonstrates the tendency to identify those phenomena that, despite diversity, prove general tendencies and peculiarities of museums' activity. The mentioned strategy includes the works of V. Karpov, V. Mastalir, V. Kotvitsky, L. Minenko, Z. Denisyuk, O. Mokrousova. The researchers analyze the process of becoming a military museum in Ukraine. The presentation of the primary material is based on the personal materials of the author of the article and the own experience of management of the Museum of History of the Far Eastern Military District from 1985 to 1991.

The purpose of the study is to highlight the activity of military museums in the time of changing the values of society and the transformation of the state system.

Statement of the basic materials. The restructuring of Soviet society, declared by the Communist Party of the Soviet Union, responded negatively to the well-being of people. The mentioned fact became apparent at once - since April 2, 1991, there was an increase in prices for food, goods, and services. The cultural needs of citizens gave way to the vital needs of providing the basic living. Such processes directly and negatively affected the activity of museums, which was expressed by a sharp decrease in the number of visitors. The data of the Museum of the Far Eastern Military District demonstrated the mentioned claim in the first quarter of 1991. In the first quarter, 195 excursions and other events were held. The number of events carried out in April compared with March decreased from 54 to 35, and visitors doubled from 5,489 to 2,877 people. While in January there were 3145, in February 3507 visitors. It is interesting that a particular tendency applies to the military servants - from 988 people in January to 170 in April.

The Museum of the Far Eastern Military District was the only one of the twelve in the Armed Forces of the USSR museums of military districts, which hosted visitors on a fee basis. Specific categories were taken for free - military men, except officers, and preschool children and war veterans. The mentioned amounts were small cash receipts, but they were significant for the development of the museum due to the funds received from visitors the museum retained an additional staff. In total in the first quarter of 1991 the museum received 12626 rubles. The primary sources of income were the entrance fee, rent of free premises of the museum, photo services, publishing.

At the same time, some current issues in organizing the activities of military museums have been identified. The problem itself was the problem of the legal status of the museum - in accordance with the Regulations on military-historical museums in the Soviet Army and the Naval Fleet, the museum of military districts was political and educational institutions that were intended to collect, store and use objects of material and spiritual culture for education of citizens and military personnel. They obeyed the political management of military districts and navy, and financial and economic support was assigned to the House of District Officers. Such a situation was wholly justified at a particular stage. However, over time, the museum became publicly accessible, and this required the development of a new work model.

The lack of legal independence of museums, the uncertainty of their legal status, gradually led to a decline in the prestige of museums among citizens and the loss of their productive activity. The change in the concept of military museums was seen in transforming them from a politico-educational institution into a cultural and educational one, the institution that conducts scientific work on the identification, collection, and storage of military-historical monuments of material and spiritual culture, as well as their use, with the purpose to form historical consciousness among visitors.

Evidence of lack of communication among military museums, isolation on the own local problems, and not general issues of the development of military museology is the fact that all naval museums had independent legal status, and land ones - none. As a result, four maritime museums accept in 1989 almost as many visitors as all 12 museums of military districts - 364,000 (excluding the Pacific Fleet Museum) against 458,000.

**Statistical data of**
**the activities of the military district's museums of the Soviet Army**
**and the museums of the navies of the USSR Navy**
**for 1989**

| №№ | The name of the museum | Number of visitors | Activities | Number of fund revenues |
|---|---|---|---|---|
| 1. | Museum of the History of the Moscow Military District | 68 200 | *data missing* | *data missing* |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 2. | Museum of the History of the Belarusian Military District | 19 338 | 324 | 336 |
| 3. | Museum of the History of Leningrad Military District | 9600 | *data missing* | *data missing* |
| 4. | Museum of the History of the Far Eastern Military District | 71897 | 3707 | 840 |
| 5. | Museum of the History of the Trans-Baikal Military District | 66196 | 525 | 350 |
| 6. | Museum of the History of the Transcaucasian Military District | 72204 | 483 | 1000 |
| 7. | Museum of the history of the Volga-Ural Military District | 37840 | 1572 | *data missing* |
| 8. | Museum of the History of the Odessa Military District | 32310 | 1220 | 732 |
| 9. | Museum of the History of the Precarpathian Military District | 37643 | 542 | 196 |
| 10. | Museum of the History of the Siberian Military District | 30772 | 560 | *data missing* |
| 11. | Museum of the History of the Baltic Military District | 12129 | 424 | 500 |
| 12. | Museum of the History of the Turkestan Military District | *data missing* | *data missing* | 365 |
| Total for district museums: | | 458129 | 6357 | 4317 |
| 13. | Museum of the Baltic Fleet | 53000 | 1259 | 711 |
| 14. | Naval Museum of the Northern Fleet | 118240 | 1552 | 744 |
| 15. | Military History Museum of the Black Sea Fleet | 192386 | 4563 | 240 |
| 16. | Military-Historical Museum of the Pacific Fleet | *data missing* | *data missing* | *data missing* |
| Total for fleet museums: | | 363626 | 7374 | 1695 |
| Total for all museums: | | 821755 | 13731 | 6012 |

The table is made on the basis of the reports of the heads of museums during the All-Army Assembly of Chiefs of Museums of Military Regions and Navy. Odessa, 1989

A comparative analysis of the Museum of the Far Eastern Military District and the Khabarovsk Regional Museum of Local History allowed to conclude that if the museum of the military department is not independent and depends on the level of culture and understanding of the museum's role, on the level of culture of the heads of the department, their attention to the museum, which they are subordinated to, they expect a variety of successes and problems that they can come out no other way than through the status of an independent institution. As it is only on this condition that the museums will be managed by museum workers themselves, specialists, who devote themselves to the museum business. In particular, the performance of the museums is evidence of this. The Museum of the Far Eastern Military District in 1989 was visited by 71897 people, which was a lot. However, Khabarovsk regional museum of local lore, located across the road from the military museum, visited 266 573 men in 1990, and the entrance fee for the year amounted to 78 thousand rubles. Undoubtedly, the thematic focus of the mentioned museums influenced particular results.

From the comparative analysis, there is a distinct conclusion that specialists should run museums, and the level of knowledge, training, and interest of ones should define the activities of the museum rather than the presence or absence of attention from responsible departmental executives. At the same time, the role of the department is to create conditions for the work of experts and to facilitate the activities of the museum. A life dictated the need to change the approaches to the activities of museums. In this regard, the existing Regulations on Military Historical Museums were lagging behind, and we proposed to make changes.

The problems of the district museums also reveal the issue of the activity of museums of military glory of military units. In some of the museum's funds, there were objects of the time of the defeat of the German and Japanese armies. In Blagoveshchensk, in the museum of the 192nd motorized rifle division, overthrown over the border with China during the Sino-Soviet border conflict, furniture as well as items from the palace of Emperor Pu Yi were exhibited. In a word they were museums, but without any status. Here the problem issues were the absence of full-time employees, the establishment of the registration of museum items, the organization of mass-propaganda work, and so on. During this period, the idea of granting them the status of branches of the military district museum was discussed, it could change their position and considerably improve the accounting of museum funds and the effectiveness of their work.

On the whole, it was about creating conditions for the realization of the moral potential of the defender of the Fatherland, laid down in the museums, which could not be disclosed to the full extent due to the existing state of affairs. Conceptually, we wanted to turn the museum "monuments" into a museum of military history. The military-historical museum was seen not as something separate, but rather as a part in the general direction of the development of museology and historical science, but on the whole, culture, and society, as a side of the prevailing culture, its colored stroke in the bright range of human creativity.

In search of a new model of the museum's activity, due to the apparent lag behind the normative framework that regulates the work of military museums in the Soviet Army, we drew our attention to accessible sources that covered the experience of foreign museums. In the Soviet Union, the UNESCO Museum magazine was published, and we could see the main areas of development of museology and museology, supported by the International Council of Museums. On the pages of this magazine during this period, too, there was a discussion about changing the concept of the museum as an institution. In particular, T. Hoyer Hansen argued that museums cannot be limited to the passive state of collections and narrow-minded studies. In his opinion, museums should take an active part in solving the topical problems of the present. They should use not only new methods but also become institutions that are not afraid to explain complex tasks caused by the today [4].

Dominique Zammo, director of the Museum of Natural Sciences in Orleans, France, was reflecting on the effectiveness of the museum as an institution[2]. He wrote: "A museum can be considered cost-effective if it fully realizes its capabilities rationally used and open to the maximum number of people" [5]. As he thought, the effectiveness of the museum cannot be judged only by the annual report on the work performed. It is necessary to take into account its financial status and the number of personnel that shows this work.

Interesting is his maxim that the museum is not a repository, but somewhat intact: the budget, staff, its purpose and problems, advertising, the press and television, public relations, educational work, as well as a kiosk, a cafe, a wardrobe, toilets, amenities for the disabled, parking place and, in what times it works.

Steven Wood, director of the Scottish Armed Forces Museum, located in the Edinburgh Castle, explicitly states that the mission of the museum is not to slander the war. The theme of the war should be considered comprehensively, from all sides, to examine the problems that arise during the armed confrontation and to show the soldiers in the time contexts of the specific social, political, economic and cultural conditions that are an integral part of any conflict. The basis of his view of the role of the military museum in modern states is the thesis that "the military museum should show the history of the soldier, and not glorify the office" [6].

The army, in his opinion, should not be considered outside the socio-political conditions and circumstances beyond the state, beyond the cultural stratum of history, in which it developed or evolves. A visitor, who does not have military experience and does not imagine should be interested in the museum's exposition. Regardless of whether we approve of the reason why and how used by the military, anyone who seeks to know the picture of the past must necessarily take into account their participation in historical events.

The Armed Forces of the USSR was concerned with the question of the separate status of the museum, its independence in decision-making. The issue of independent state rested on the position of military financiers, which is briefly expressed by the formula "keep and not let." It was a shame to read the confession of the editor of the Military History magazine of the Ministry of Defense of the USSR that the profitable journal has no own account and, accordingly, the ability to develop, increase the efficiency of its activities.

At that time, the protectionist policies of the Main Political Administration of the RA and the Navy concerning the activities of central museums were related to the problems of the development of the museum: the entire military-museum policy was based on solving the needs of large museums, and there were no military-historical museums of military districts. It was believed that the regional level beyond their competence and should be within sight of regional political offices. However, the problems were similar for the big

museums as well as for the small ones. However, in my opinion, the effectiveness of regional museums was higher - they had better opportunities to contact the visitor. But their capabilities were artificially limited.

Another problem was the lack of trained personnel. In military museums it did not exist since nobody prepared them. There were ten-day courses at the Central Museum of the Armed Forces of the USSR, and they took place in December 1985, a two- or three-day meeting of heads of military museums was held that were useful and allowed to exchange experience. And what kind of experience at the head of the army museum is known: it is still good if he can conduct scientific work in the interval between the "extraction" of nails and other materials. I remember how I exchanged one ton of aluminum for two tickets for the performance of the Maly Theater of the USSR, which toured Khabarovsk. Aluminum, like many other things in the USSR, was considered a strategic raw material and was allocated at the established limit.

There was also a course of lectures for cadets of the Lviv Higher Military-Political College, which trained officers with cultural backgrounds. These were eight hours of lectures and practical classes in the beautiful History Museum of the Carpathian Military District[3]. Usually, such an amount of hours was enough to acquire the skills of museum activities, but the atmosphere of the museum fascinated by its magical mystery. A bright lecture hall, spacious exhibition halls, a diorama written by artists of B.Grekov's military studio, well-stocked storage facilities, the placement of a museum in the park named after Bohdan Khmelnytsky - all this was a pleasant impression and remained in memory. The cadets of the school entirely often volunteered to act as guides in this museum.

Weak training of research associates of military museums can be illustrated by the example of mass-propaganda activities in the museum. They differ little from the practice of cultural and educational work, but the museum activities are much more saturated emotionally, because they are based on historical truth.

The mass propaganda measures of the museum should form a system that provides a qualitative impact on public consciousness. Such a system should take into account the categories of visitors and work out in the appropriate directions. The method also includes one-time events such as taking an oath, meeting with veterans and others, but its integrity is ensured by constant forms of work - the cycle of lectures, historical schools, clubs, societies, and more, in a word from accessible and straight forward ways - to complex structures in its organization. Complexes include the Military-Historical Society at the Central Museum of Artillery, Engineering and Communication Forces, in Leningrad, the military-historical association named after Captain Y. Dyachenko at the Museum of the Far Eastern Military District, the publication of this museum of the newspaper Far Eastern Military-Historical Gazette", information and methodical collection" Military Museum "and others.

The high level of mass advocacy requires material and financial support, and, accordingly, the museum should have such an opportunity, because by organizing mass events on a similar level, the museum forms public opinion, influences public consciousness.

On May 30, 1991, a meeting of heads of military-historical museums of military districts and navy was held in the district home of officers of the Leningrad Military District, headed by the head of the department of culture of the Main Political Department of the Soviet Army and the Navy, Major-General Viktor Yakimov. It considered the issue of strengthening military, patriotic education and the task in these museums.

At the meeting, the results of a sociological survey of 50 museum heads were made public. Respondents showed that politico-educational, and ultimately, the educational work of museums by 80 percent is based on military traditions and only 14 on revolutionary ones. Every fourth noted the lack of material security and every five lousy living conditions.

Regarding the possibility of organizing and conducting scientific work in museums, 24 percent answered negatively, and 64 percent noted the lack of organizational and material support for research work. The personnel potential of museums was 55 percent composed of staff with experience of more than 15 years.

Whether or not museums are the focal points of history, indicators had fallen from 84 in 1989 to 75 percent in 1991. The explanation here may be that the museum exposition was built on the principle of partyism, and at that time, as a result of the policy of pluralism in the Soviet society, the inevitable changes in public opinion began. And, as confirmation, the question of whether the museum's exposure to the current museum corresponds positively, 75% answered confidently, but in 1989, 90 percent responded that. In the continuation of this trend, the poll showed a decrease of 10-15 percent of the activity indicators in 70% of museums, as well as a sense of confusion and mistrust of museums in work, which was absent in a poll in 1989.

However, the transformation of social relations was felt. Instead, it was a deformation of society, a transgression by Professor Volodymyr Lichkovakh [7, 27]. There was a transgressive transition beyond the established traditions, which led to a sharp change in value orientations. After the events of August 1991, this became especially noticeable. The head of the Central Museum of the Armed Forces of the USSR, Colonel Fedorov Gennadiy Andreevich, spoke out unanimously: "Although the policy of the CPSU was one-sided and led to one-sided illumination of the historical process of development of society, the current policy may lead to discrediting the military-museum affair.[4]"

According to a research fellow of the Museum of the Far Eastern Military District Tamara Komarovskaya, the museum has developed a depressing atmosphere - "There is no work, every day you come to

work in the museum and wait for unpleasant news."[5] As of November 27, 1991, 12 employees were dismissed from the museum, which is almost half. There was a contrary tendency to make money in a way that was loved, albeit at the expense of the museum's main activities, which could not be a priori, not activation of work, not involving visitors to new exhibitions, new expositions, which requires active research and stock work, the vision of prospects and opportunities of the museum, and simplified - to earn at any price to keep the fixed assets afloat.

Conclusions. Military museum studies in the years of 1989-1991 focused on the search for a new model of military museums, was dictated by changes in public sentiment, political and economic structure. Such a model was developed by the Museum of History of the Far Eastern Military District, and its essence consisted in granting the museum the status of a separate legal entity, which meant independence in making decisions on the operational management of its activities. The mentioned approach brought positive results. However, changes in value orientations and the emergence of transgressive processes in society have led to a decrease of the role of museums in the social process.

***Notes***

[1] The Museum of the Armed Forces of Ukraine, newly created in 1995, received only 323 items from the mentioned museum.

[2] The Museum of Natural Sciences was founded in 1823. In 1966, the museum moved to a specially built 5-story building, with a total area of 2,250 square meters, 500 of which are reserved for storerooms, 1250 are under exposition, and other premises are given under the workshop, exhibition halls, administrative premises. The staff of the museum has 14 employees. The annual budget is 2.2 million francs. The museum serves the city of Orleans, which houses 120,000 people and annually hosts 40,000 visitors. Data for 1984.

[3] Has ceased to exist in December 1995. The Commander of the Precarpathian Military District Colonel-General P. Shulyak exchanged the museum's building for the apartment for military members of the armed forces. The exposition of the museum was moved to the Museum of the 24th Iron Division.

[4] Personal records by the author.

[5] Ibid

***Література***

1. Мокроусова О. До історії створення військового музею у Києві // Науковий вісник Національного музею історії України. Вип. 2. К. НМІУ. 2017.
2. Карпов В.В. 100 років з дня створення першого військово-історичного музею в Україні // Український військовий музей. К. НВІМУ, № 2. 2010.
3. Карпов В.В. Музейна справа у Збройних силах України (1996 – 2006). К. ЦМЗСУ. 2007. 96 с., іл.
4. Т. Хойер Хансен. Музей как просветительское учреждение // Музей ЮНЕСКО, № 144. 1980.
5. Доминик Жаммо. Рентабельность и музей // Музей ЮНЕСКО, № 141. 1984.
6. Стивен Вуд. Музей воэнной истории в современных условиях // Музей ЮНЕСКО, № 149. 1986.
***7.*** Личковах В.А. Трансгресія і художня творчість / В. Личковах. Дивосад культури: вмбрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтв. – Чернігів, 2006.

***References***

1. Mokrousova O. (2017). Do istorії stvorennja vijs'kovogo muzeju v Kievi. Naukovij visnik Nacional'nogo muzeju istorії Ukraїni. Vipusk 2. K.: NMIU [in Ukrainian]
2. Karpov V.V. (2010). 100 rokiv z dnja stvorennja pershogo vijs'kovo-istorichnogo muzeju v Ukraїni. Ukraїns'kij vijs'kovij muzej. K.: NVIMU. № 2 [in Ukrainian]
3. Karpov V.V. (2007). Muzejna sprava u Zbrojnih silah Ukraїni (1996 - 2006). K.: CMZSU. [in Ukraine]
4. T. Hojer Hansen. Muzej kak prosvetitel'skoe uchrezhdeni. Muzej JuNESKO, № 144. 1980 [in Russian]
5. Dominik Zhammo. Rentabel'nost' i muzej. Muzej JuNESKO, № 141. 1984. [in Russian]
6. Stiven Vud. Muzej voennoj istorii v sovremennyh uslovija. Muzej JuNESKO, № 149. 1986. [in Russian]
7. Lichkovah V. (2006).Transgresija i hudozhnja tvorchist'. Divosad kul'turi: Vibrani statti z estetiki, kul'turologiї, filosofiї mistectva. Chernigiv [in Ukrainian]

*Стаття надійшла до редакції 29.06.2018 р.*

УДК 378.147 : 811.111
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152960

**Bakhov Ivan**
Doctor of Pedagogical Sciences,
Associate Professor, head of the department
of foreign philology and translation of the
Interregional Academy of Personnel Management
ORCID 0000-0002-8379-199X
bakhov@ukr.net

# MAIN AREAS OF THE IMPLEMENTATION OF MULTICULTURALISM IN PROFESSIONAL EDUCATOR TRAINING IN THE USA

**The purpose of the research.** The article raises the problem of professional preparation of future educators in the United States and Canada for work in a multicultural educational environment. Research **methodology** is based on the use of comparative and analytical methods while studying the works of American and Canadian scholars dealing with issues of ethnocultural diversity of the educational environment of modern educational institutions and attempts to resolve them from the standpoint of a tolerant attitude in working with multiethnic and multicultural students. **Scientific novelty** lies in the analysis of conceptual and empirical studies of American and Canadian authors, which until now have not been highlighted in the Ukrainian press. **Conclusions.** The research shows that teacher training programs at US colleges and universities, the curriculums and the policies of educational institutions have been revised to focus on the diversity of the ethnic composition of students and teachers, and that they reflect the main requirements to the goals and objectives of multicultural education.

**Keywords:** culture; multicultural; multiethnic; environment; the USA; Canada; curriculum; education.

***Бахов Іван Степанович,*** *доктор педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземної філології та перекладу Міжрегіональної Академії управління персоналом*

**Основні напрями реалізації мультикультуралізму у професійній підготовці викладачів у США**

**Мета роботи** – дослідити професійну підготовку майбутніх вчителів у США та Канаді для роботи в багатокультурному освітньому середовищі. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні компаративного та аналітичного методів у дослідженні праць американських та канадських вчених, присвячених питанням етнокультурного розмаїття навчального середовища сучасних навчальних закладів та спроб їх вирішення з точки зору толерантного ставлення до роботи з багатонаціональними та мультикультурними студентами. **Наукова новизна** полягає в аналізі концептуальних та емпіричних досліджень американських та канадських авторів, які досі не були висвітлені в українській пресі. **Висновки**. В результаті дослідження показано, що програми підвищення кваліфікації вчителів американських коледжів та університетів, навчальні плани та політика навчальних закладів зазнають змін з метою зосередження уваги на різноманітті етнічного складу студентів та вчителів, а також відображають основні вимоги до цілей та завдань багатокультурної освіти.

**Ключові слова**: культура; мультикультурний; багатоетнічний; навколишнє середовище; навчальний план; освіта.

***Бахов Иван Степанович,*** *доктор педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой иностранной филологии и перевода Межрегиональной Академии управления персоналом*

**Основные направления реализации мультикультурализма в профессиональной подготовке преподавателей в США**

**Цель работы** – исследовать профессиональную подготовку будущих учителей в США и Канаде для работы в поликультурном образовательном среде. **Методология** исследования основана на применении сравнительного и аналитического методов в изучении работ американских и канадских ученых, посвященных вопросам этнокультурного разнообразия образовательной среды современных учебных заведений и попыток их решения с точки зрения толерантного отношения к работе с многонациональными и мультикультурными студентами. **Научная новизна** заключается в анализе концептуальных и эмпирических исследований американских и канадских авторов, до сих пор не были освещены в украинской прессе. **Выводы**. В результате исследования показано, что программы повышения квалификации учителей американских колледжей и университетов, учебные планы и политика учебных заведений изменяются с целью сосредоточения внимания на многообразии этнического состава студентов и учителей, а также отражают основные требования к целям и задачам многокультурной образования.

**Ключевые слова**: культура; многокультурный; многонациональный; образовательная среда; США; Канада; учебная программа; образование.

Problem statement. The state of culture and society is determined by the structural and content features of the education system. In other words, every nation has the educational system that corresponds to the state of its culture and society, to the needs of its self-preservation and development. Therefore, it is important to address the social and political conditions that influenced the formation and development of multicultural education in the United States.

The objective of the article is to analyze the scientific works of American and Canadian scientists published in the 1990s and 2000s, which contain the results of conceptual and empirical studies that have not been disclosed to the present day in the Ukrainian press.

© Bakhov I., 2018

Analysis of papers with theoretical frameworks. Analysis of literature on multicultural education allows to single out a significant number of studies devoted to teacher training. Efforts aimed at making teacher education multicultural, and, consequently, responsive to requirements of the multicultural environment of an educational institution and society as a whole, through government policy, reforming educational programs, selecting students and teachers, various organizational changes in the work of higher education establishments, are reflected in works of a number of American and Canadian scholars [1; 5]. As analysis of literature showed, the beginning of the XXI century can be considered the most successful and, at the same time, the most difficult period for the multicultural teacher training [7; 14; 15].

On the one hand, it was time of hope, a period of increased attention to issues of ethnocultural diversity of the learning environment [2]. For example, during his election campaign, George Bush said that “no student should be left unattended,” emphasizing the responsibility of the American education system for increasing the achievement of each student [7].

Let us note another positive moment: despite the fact that North American national professional organizations did not address problems of multicultural education until the 1970s, all major national organizations involved in the accreditation of teacher training programs, licensing and issuance of professional advancement certificates, had at the time clear requirements for the competence of a teacher to work with multiethnic and multicultural students [19].

According to a study by D. Gollnick, published in 1995 with the title "National and State Initiatives for Multicultural Education", by 1993, 16 out of the 17 national curriculum standards in the USA approved by the National Council for the Accreditation of Teacher Education (NCATE) contained multicultural principles, and in 40 states, bilingual education and compulsory study of the culture of ethnic groups were introduced into middle school curriculums and teacher training programs [11].

Research by G. Ladson-Billings and K. Zeichner [17] also confirms that almost throughout the country, teacher training programs at colleges and universities, curriculums and policies of educational institutions by the early 1990s were reviewed for attention to the diversity of the ethnic composition of students and teachers and reflected the main requirements of the goals and objectives of multicultural education.

Positive moments of this period without doubt include the rich theoretical knowledge of the key issues of multicultural education, including teacher training, accumulated by American and Canadian scholars, compared with the 1970s-1980s, when theorists noted significant lack of works on these issues [3; 6; 21].The fact that the number of Americans of color among schoolteachers, students, and college teachers increased is also indicative of progress during this period in the field of multicultural education.

The beginning of the XXI century can also be called the most difficult period for multicultural education, as, along with active transformations in its favor, there were no less active obstacles characterized by many scholars as threatening for policy of multiculturalism. For example, according to B. Gordon, in many states, there was strong resistance to the program of affirmative action in the field of education aimed at introducing bilingual education and eliminating racial discrimination in admitting high school graduates to colleges and universities [12].

According to another researcher, G. Toppo, in a number of states, an "original" way of assessing the quality of work of teachers and of the school as a whole, which included obligatory testing students in all subjects, was proposed. In this case, the test developers did not take into account unequal abilities of students to acquire knowledge. This problem was widely discussed in the media. For example, the Washington Post noted that the "Act on Elementary and Secondary Education", renamed by George Bush in "No Child Left behind Act", should have been called "No Child Left Untested Act" [22].

A number of multicultural scholars observed that only individual attempts were made to introduce the multicultural component into the educational process throughout the country, but fundamental changes in the field of educational policy did not take place [14; 17]. Teachers as a whole, as before, received monocultural education, which brought to the fore universal pedagogical knowledge and excluded from training programs such important questions as racial, class, gender, and cultural characteristics of students and the ability of teachers to correctly rely on these differences in the educational process, considering them as advantages of the learning environment.

Along with the noted difficulties of this period, many critics point out that common steps in the field of reforming pedagogical education (for example, the inclusion of multicultural courses in teacher training programs) were "beautiful, but shallow, thus becoming more rhetorical than real" [23]. Several authors agree that such courses were separate elements added to core curricula rather than an integral part of multicultural curricula (ibid). In other words, the abolition of these courses would not have been reflected in curricula as a whole. The negative aspects of this period also seem to include the fact that the government-funded leading studies did not touch upon issues of preparation of teachers for work in a multicultural classroom, upon specific problems of urban schools that were in urgent need for teaching staff, as statistics confirmed that most teachers left their work because of difficult conditions (low salaries, dangerous, often criminal conditions on the premises of the school, etc.).

Another serious obstacle to the introduction of multicultural programs of teacher training was the false assumption that multiculturalism is primarily a political movement directed against white Americans [8]. It is difficult to grasp the essence of pedagogical research and policy of changes in the field of multicultural

teacher training without resorting to the broader context of pedagogical education, namely the demographic composition of students and teachers, and to the key issues in reforming pedagogical education.

In the early 1990s, J. Banks introduced the term "demographic imperative" to draw attention to the inequality that was deeply ingrained in the American educational system. According to J. Banks, demographic imperative includes statistical and other information according to three criteria: the diverse composition of students, the homogeneous (in terms of ethnicity) composition of teachers, and the "demographic division" (pronounced discrepancies in educational opportunities, resources, and achievements among students that differ in racial, cultural, and socio-economic characteristics) [3].

As H. Hodkinson points out, according to the data from the 2001-2002 census, the proportion of non-white students in the country as a whole was 40%, but this figure ranged from 7 to 68% depending on the state. In his report, H. Hodkinson emphasizes that the increase of the US population is uneven in terms of ethnicity: in the next 20 years, it is expected that 60% of the population will be Latin American (40%) and Asian (20%); in the state of California, for example, more than half of the inhabitants are of Mexican origin. No other country in the world is marked by such an influx of immigrants as the United States. It is anticipated that by 2035, the number of students of color in the country will reach 57% [23].

The ethnic composition of teachers in the United States is just the opposite due to the fact that the number of white teachers in the country is the majority (86%) compared to the number of teachers of color (14%) (National Center for Education Statistics, 2002). These figures, in the opinion of many scholars, are due to the fact that the number of students of color, who attend colleges of pedagogy is lower just as before (the findings are striking because of their discrepancy, since white students constitute from 80 to 93%) (American Association of Colleges for Teacher Education, 1999).

Discussion. Demographic data are indicative not only of a numerical discrepancy between the ethnic composition of students and teachers, but also of a noticeable difference in their biographies. In other words, most teachers, as it was mentioned above, are white Anglo-Americans, have a middle-class social status, therefore, since childhood, they grew up under quite favorable conditions that allowed them to obtain a good education in their native language, usually in English.

On the other hand, most students are from low-income, non-white families, for whom English is not their native language, and are familiar with life difficulties from childhood. Many teachers are not familiar with the culture and ethno psychological peculiarities of their students, so any difficulties are considered by the teacher as the student's reluctance or inability to study a particular subject. As G. Gay rightly observes, it is very difficult for teachers and students to find common ground because they come from different worlds with their own laws, environment, values, views on the existing order, therefore it is difficult for a teacher to be an example for students, a person they can trust with their experiences and receive in response some wise advice [10]. Researchers A. Goodwin and A. Villegas & T. Lucas draw attention to different social and ethnic origin of teachers and students, emphasize that a teacher, who has received monocultural training cannot function as "an agent of culture" helping a student to overcome difficulties of adapting to school because of differences in the requirements of the family education and of the school environment [23].

According to many researchers, the most common mistake of teachers is incorrect perception of ethnic differences of students in the classroom, that is, attitude toward this fact like toward an obstacle to be overcome. The results of observation of the work of teachers in a number of schools have shown that a teacher either ignores an ethnic minority, or tries to assimilate it into the majority, running into additional difficulties, as some students of color resent to their likeness their assimilation into the white majority in the classroom. Moreover, white teachers in advance label students of color as 'unable to study' and have low educational expectations of them [10].

J. Banks believes that the next aspect of "demographic imperative" refers to the inadequacy of educational opportunities, achievements, living conditions, and learning of students differing in racial, cultural, and socioeconomic characteristics. Detailed analysis of these discrepancies and the reasons for their occurrence is presented in the work by A. Villegas & T. Lucas, who, in their turn, relied widely on data of educational statistics and the results of their own long-term research [23]. They note that, among the developed countries of the world, the highest percentage of children living in poverty is noted in the United States, the number of low-income children of color being much higher than the number of low-income white children (42 and 16% respectively). The level of educational achievements of students of color in mathematics and reading, according to the National Assessment of Educational Progress (NAEP), is noticeably lower than the level of the respective abilities of their white peers. Scientists conclude that "the incredible gap in the achievement of white students and students of color, as well as a noticeable difference in the numbers of high school graduates (more than half of the students of color do not finish school) are indicative of the inability of the existing educational system to teach children of US citizens of color at schools" [18].

The conditions in which children study are characterized by no less pronounced discrepancies. For example, the provision of schools with the necessary equipment, furniture, educational literature, sports equipment, computers, differs at urban, suburban, and rural schools [9; 17]. In this regard, in the state of California, in 2000, the Union of Civic Initiatives filed a lawsuit on behalf of 18 schools that accused the authorities of lack of proper conditions at schools for work and study. In this suit, it was emphasized that all students regardless of race (96.4% of the students of these schools were of color) had the full right to receive from the

State all the necessary conditions for adequate education – from the premises of a school specially equipped for the safe stay of children in it during the day, equipped with training equipment and materials, to specially trained staff responsible for each child.

J. Banks concluded that “demographic imperative” is, first and foremost, awareness of the fact that overcoming the great gap between the requirements of the learning environment and the life experiences of students from different racial, cultural, and social groups dictates the urgent need for introducing changes in teacher training. Certainly, this will not solve all the problems of the American educational system, but the need for specialists of a new type has reached its limit; today's teachers cannot cope with their main purpose – to give quality education to each child, and so, thereby, the authority of the national school is undermined” [3].

In 1972, the first Commission on Multicultural Education under the American Association of Colleges for Teacher Education (AACTE) was established. It resolved that: 1) cultural diversity is a valuable source; 2) multicultural education preserves and enriches this source, and not only teaches a tolerant attitude; 3) cultural pluralism should be present in all aspects of teacher training programs [4].

The report of the Commission on Multicultural Education began with the main goal and objectives of teacher training: “We are confident that our teachers are able to bring educational equality into schools; to this end, it is necessary to set for teacher training programs a goal - to provide students of pedagogical colleges with the skills necessary to work with multicultural composition of students, so that no child in the classroom is left without the attention of the teacher. This goal sets new tasks, namely, whether teachers of pedagogical colleges are able to work in a new way, whether the former methods of working with students are suited to solve new tasks, whether they need to be modernized taking into account the goals and objectives of multicultural education...” [4].

In 1976, the National Council for the Accreditation of Teacher Education (NCATE) included multicultural education in its standards, stressing that every teacher training educational institution, to receive accreditation, should include multicultural education in all programs until 1981. As analysis of literature showed, since this period, the attention of scientists and critics was directed to the policy of pedagogical education as well as to the state of the theory and practice of teacher training, taking into account the goals and objectives of multicultural education.

We have analyzed leading studies on the gradual introduction of multicultural education into teacher training, which were published in the 1990-2000s in central editions on education, such as Review of Research in Education (RRE), Review of Educational Research (RER), and in the collective monograph "Guide to Research on Pedagogical Education". Summarizing the results of the analysis, we would like to emphasize that the authors repeatedly point out to lack of empirical studies on the problem of teacher training. For example, S. Grant & W. Secada emphasize that theoretical developments should be "translated into the language of school practice" [13, 405].

G. Ladson-Billings notes increased interest of scientists in issues of multicultural education, but the practical utility of their works, according to the author, leaves much to be desired. The author also concludes that "multicultural teacher training plays the role of mediator between the theory and the practice of multicultural education and, thus, the quality of research on this issue will determine the future fate of multicultural education" [17]. In a 1999 overview, G. Landson-Billings concludes that the problem of cultural diversity never became central to teacher training; just as before, its solution is complementary to existing programs, while fundamental paradigmatic changes are needed. The author proposes the development of new teacher training programs based on the main principles of the critical theory of race [17].

K. Zeichner and K. Hoeft particularly emphasize lack of research on the problem of the interrelation between structural components of programs and the practice of teacher training; between cultural knowledge and the cross-cultural competence of a teacher; between pedagogical experience of a teacher and changes of personal and professional nature.

L. Weiner focuses his review on the problem of preparing a teacher for an urban school, which has a number of specific features, namely “a diverse students' composition, a complex bureaucratic system, constant funding gap, and unitary ideas of intelligence and achievements.” The scientist systematized works published in the 1960s-1990s according to the following criteria: skills and relations necessary to work with the category of students who, since childhood, are deprived of favorable conditions for life and study (disadvantaged children); specific changes in teacher training to arm teachers with these skills; the influence of the structure of urban schools on the work of a teacher and the activities of students; emphasis in pedagogical preparation on the features of the environment of an urban school, so that a teacher can give high-quality education to all children and does not want to leave his/her work.

K. Sleeter summarized studies published in the 1970s-1990s on the preparation of a teacher for working with students belonging to social groups that have historically experienced discrimination (children of immigrants, indigenous Americans, and other representatives of the non-white population of the country) [21]. Based on the results of her research, K. Sleeter concludes that most works are scholastic in nature, that is, they are separated from real life and practice. In addition, a serious shortcoming of teacher training programs, according to the author, is the predominant presence of representatives of the white race in them, that is, ignoring the cultural experience of students of color.

In general, the authors of the works we have reviewed note a rich theoretical basis on the problem of multicultural teacher training, but the effectiveness of most theoretical foundations is not empirically confirmed, therefore, the question of fundamental changes in teacher training programs is still open. The usefulness of these analytical reviews lies in the fact that they focused on specific aspects of multicultural teacher training, which were not previously mentioned in the general goals and objectives of multicultural education.

Let us consider how this problem is studied by Ukrainian scientists. Analysis of works on reforming pedagogical education in Ukraine, taking into account the goals and objectives of multicultural education, confirmed that scientists are conducting active research in this area due to the contradiction between the real need of society for teachers of a new type and lack of attention of higher and secondary vocational education to preparing teachers for work at a multicultural educational institution [2; 15; 16; 24].

Researchers emphasize that, in the process of organization of teaching and educational work with students, their preparation for work in a multicultural educational environment is not singled out as a special purpose. The results of experiments show that students' desires to show their positive attitudes toward representatives of other cultures often do not find any adequate expression due to stereotypes formed, inability to construct dialogical forms of communication, to analyze a situation, to identify a problem, and to propose solutions to it.

The effectiveness of multicultural training students depends on the coherence of the goals and objectives of vocational training and multicultural education, the clarity and consistency of the requirements facing a future teacher. Ukrainian scientists consider the following components of pedagogical education to be important in the context of a multicultural society:

- knowledge by a teacher of the objectives, main ideas, and concepts of multicultural education; - cultural, ethnohistorical, and ethno-psychological knowledge allowing to realize the diversity of the modern world and the specifics of cultural manifestations at the level of personality, group, society, to ensure understanding the importance of cultural pluralism for an individual and society; - the ability to single out or to incorporate into the content of general education ideas reflecting the cultural diversity of the world, of a country, of an ethnic group; - the ability to organize the pedagogical process as a dialogue of bearers of different cultures in time and space.

Let us note the general points that are clearly traceable in the requirements for the professionalism of Ukrainian, American and Canadian teachers necessary for work at a multicultural educational institution. Scientists in the United States and Canada unanimously emphasize that the multicultural literacy of a teacher starts, first of all, with his/her knowledge of the culture of his/her people (ethnic group) and with clear understanding his/her cultural identity; otherwise, the teacher will not be able to act as a mediator in culture and to teach students to comprehend the values that a culture holds. The authors of the concepts of multicultural education are also convinced that a teacher must be able to help his/her students in identifying their cultural identities, but at the same time remember that each student may be an intersection of several cultures, hence being a bearer of several identities.

Researchers from both countries give importance to a teacher's knowledge of the specifics of the culture of the behavior of their students or of the ethno-psychological characteristics of the students, since they affect the educational style of a child and, therefore, require the teacher to choose appropriate methods and techniques of teaching. In other words, a future teacher must learn one of the main pedagogical principles of work in a multicultural classroom, formulated in the American pedagogy by S. Nieto as follows: "equal is not the same" (i.e., equal approach does not mean the same approach) [20], which means:

- taking into account (rather than ignoring) differences between students (ethnic, language, gender, social, religious, cultural) in terms of comparison rather than superiority of some over others;

- awareness of the fact that these differences affect methods of acquisition of knowledge by students requires from a teacher the ability to adapt his/her strategy of the educational process to individual cultural styles of students;

- the ability to use cultural characteristics of students as their advantages, not disadvantages.

Researchers of both countries also include in the necessary skills of a teacher his/her ability to critically evaluate any information, to analyze his/her own cultural stereotypes, to timely rid them of them, preventing formation of biases; to remember that incorrect stereotypes affect his/her learning expectations of students.

According to scientists, an important condition for the success of a teacher's work is his/her ability to properly involve parents of their students in the educational process, to use such forms and techniques, which will intensify the educational activities of parents and raise their sense of responsibility for the education of their children.

Scientists also unanimously emphasize that the ability to create and maintain a tolerant atmosphere in the classroom is an integral part of a teacher's professionalism.

In the approaches of American and Canadian scholars to this issue, the professional pedagogical orientation of students' training recedes into the background, putting forward as a primary task formation in students of active civic positions, of the need for participation in managerial, political, and social processes at different levels (of the educational institution, the city, the district, the state) and becoming an agent of social and political transformations in society. We believe that this desire to educate the younger generation as ac-

tive members of their lives and society with a sense of responsibility for the fate of the country, for its socio-economic prosperity, able to, rather than being passive recipients of the current situation, influence, if necessary, the circumstances for themselves, independently making decisions in case of choice, originates from such historical preconditions of multicultural education in the United States as socio-political movements for human rights and freedoms, the feminist movement, and the fight of ethnic minorities for the preservation of their own cultural traditions.

If we compare the stages of the formation and development of multicultural education in the United States and Canada, then we will notice that active filling of the content of education with material of ethnic and cultural nature dates from the 1960s-1970s. As a result, American and Canadian educations were of interethnic and intercultural nature, considering problems of teaching and education in a narrow context, that is, in conjunction with only ethnic and cultural issues. But, as the practice of North American schools has shown, the study of these peculiarities of peoples is a necessary, but insufficient step in changing the work of the school so that it meets the needs of all students, as the causes of conflicts lie not only in ethnic and cultural differences. Education becomes multicultural if it considers learning problems in a wider context, moving beyond solving purely pedagogical tasks, namely, in conjunction with social, economic, political, religious, language, and gender differences of members of society.

Methods of the work of the Ukrainian school on the incorporation of the ethnic and cultural components into the educational process correspond to the contributory and additive approaches developed by J. Banks [3]. It is to be recalled that these approaches do not involve radical changes in the structure and goals of the main program; ethnic material serves as an addition to the existing content. However, as the author of the concept emphasizes, these approaches are necessary successive stages of transformation of educational programs, considering the goals and objectives of multicultural education.

Conclusions. Analyzing the main factors that slow down the spread of multiculturalism in the US education system, scientists point out that institutional racism remains a serious obstacle. It is to be recalled that, in contrast to individual racism, which involves only personal prejudice against representatives of other cultures, institutional racism has the power to provide with or deprive a person of certain rights and opportunities in various fields through the activities of social institutions. According to researchers, resistance to institutional racism is impossible without appropriate legislative changes. In further work on the content of curricula, Ukrainian experts can derive benefit from becoming familiar with the transformational approach and the approach of "social action" proposed by J. Banks, since they will help to carry out further transition from simple filling the content of programs with ethnic material to more complex transformations from the perspective of multicultural education.

***Література***

1. Avery, P., & Walker, C. (1993). Prospective teachers' perceptions of ethnic and gender differences in academic achievement. Journal of Teacher Education. 44 (l). P. 27-37. [in English]

2. Bakhov, I. S. (2013). Multicultural education of the U.S. in fundamental legislative acts. World Applied Sciences Journal 27 (Education, Law, Economics, Language and Communication). 28-31. [in English]

3. Banks, J.A. & C.A.M. Banks. (2000). Approaches to multicultural curriculum reform. Multicultural education: Issues and perspectives. Needham Heights, MA: Allyn & Bacon. P. 195-214. [in English]

4. Baptiste, H., & Baptiste, M. (1980). Competencies toward multiculturalism. Multicultural teacher education: Preparing teacher educators to provide educational equity. Washington, DC: American Association of College for Teacher Education. 405 p. [in English]

5. Bennet, C.L, Cole, D., & Thomson, J.N. (1999). Teacher education in a collaborative multicultural classroom: Implications for critical-mass-minority and all-minority classes at a predominantly White university. C. L Bennet (Chair), Project TEAM. Symposium conducted at the meeting of the American Educational Research Association, Montreal, Canada. 506 p. [in English]

6. Casrto, A. J. (2014). The role of teacher education in preparing teachers for critical multicultural citizenship. Journal of Social Stidies Research 38(4):189-203.

7. Cochran-Smith, M. & Fries, K (2001). Sticks, stones, and ideology: The discourse of teacher education. Educational Researcher. 30 (8). 3-15. [in English]

8. Cochran-Smith, M. (1995). Color blindness and basket making are not the answers: Confronting the dilemmas of race, culture, and language diversity in teacher education. American Educational Research Journal. 32 (3). 493-522. [in English]

9. Darling-Hammond, L., & Sclan, E.M. (1996). Who teaches and why. Handbook of research on teacher education. New York: Simon & Schuster. 67-101.

10. Gay, G. (2008). The importance of Multicultural Education. In David J. Flinders & Stephen J. Thompson (eds). The Curriculum Studies Reader. Routledge. [in English]

11. Gollnick, D. M., & Chinn, P.C. (2006). Multicultural education in a pluralistic society. New Jersey: Merrill Prentice Hall. 404 p. [in English]

12. Gordon, B. (2006). Knowledge construction, competing critical theories, and education. In J. Banks, & C.A.M. Banks. Handbook of research on multicultural education. San Francisco: Jossey-Bass. P. 184-202. [in English]

13. Grant, C & Secada, W. (1990). Preparing teachers for diversity. Handbook of research on multicultural education. Old Tappan, NJ: Macmillan. P. 403-422. [in English]

14. Graue, E., & Grant, C. (2002). Questions, calls, and conversations for researchers in teacher education. Journal of Teacher Education. 52 (2). [in English]

15. Holovatyi, M. (2014). Multiculturalism as a means of nations and countries interethnic unity achieving. Economic Annals-XXI, 11-12, 15-18. [in English]

16. Kotenko, O. V. (2008). Multicultural education of teachers. Bulletin of postgraduate education: a collection of scientific works. Issue 7. 66 - 73. [in Ukrainian]

17. Ladson-Billings, G. & Tate, W.F. (1995). Toward a critical race theory of education. Teachers College Record. (97). P. 47-68. [in English]

18. Levinson, M. (2009). Mapping multicultural education. In Harvey Siegel (ed.), The Oxford Handbook of philosophy of education. Oxford University Press. [in English]

19. National Commission on Teaching and America's Future. Doing what matters most: Investing in quality teaching. New York, 1997. 367 p. [in English]

20. Nieto, S. (2002). We speak in many tongues: Linguistic diversity and multicultural education. Multicultural education for the twenty-first century. Washington, DC: National Education Association, 389 p. [in English]

21. Sleeter, C. (2001). Culture, difference and power. New York: Teachers College Press. 325 p. [in English]

22. Toppo, G. (2001). Bush to sign education bill, but the debate over required testing goes on. Washington Post. Jan. 7. [in English]

23. Villegas, A., & Lucas, T. (2002). Educating culturally responsive teachers: A coherent approach. Albany, NY: SUNY Press. 222p. [in English]

24. Якса, Н. В. (2015). Поликультурное образование: Европейское измерение. Проблемы современного педагогического образования. Серия Педагогика и психология. Т.46 (2). С. 354-361. [in Russian]

***References***

1. Avery, P., & Walker, C. (1993). Prospective teachers' perceptions of ethnic and gender differences in academic achievement. Journal of Teacher Education. 44 (I). 27-37. [in English]

2. Bakhov, I. S. (2013). Multicultural education of the U.S. in fundamental legislative acts. World Applied Sciences Journal 27. Special issue (Education, Law, Economics, Language and Communication). 28-31. [in English]

3. Banks, J.A. & C.A.M. Banks. (2000). Approaches to multicultural curriculum reform. Multicultural education: Issues and perspectives. Needham Heights, MA: Allyn & Bacon. 195-214. [in English]

4. Baptiste, H., & Baptiste, M. (1980). Competencies toward multiculturalism. Multicultural teacher education: Preparing teacher educators to provide educational equity. Washington, DC: American Association of College for Teacher Education. 405 p. [in English]

5. Bennet, C.L, Cole, D., & Thomson, J.N. (1999). Teacher education in a collaborative multicultural classroom: Implications for critical-mass-minority and all-minority classes at a predominantly White university. C. L Bennet (Chair), Project TEAM. Symposium conducted at the meeting of the American Educational Research Association, Montreal, Canada. 506 p. [in English]

6. Casrto, A. J. (2014). The role of teacher education in preparing teachers for critical multicultural citizenship. Journal of Social Studies Research 38(4):189-203. [in English]

7. Cochran-Smith, M. & Fries, K (2001). Sticks, stones, and ideology: The discourse of teacher education. Educational Researcher. 30 (8). 3-15. [in English]

8. Cochran-Smith, M. (1995). Color blindness and basket making are not the answers: Confronting the dilemmas of race, culture, and language diversity in teacher education. American Educational Research Journal. 32 (3). 493-522. [in English]

9. Darling-Hammond, L., & Sclan, E.M. (1996). Who teaches and why. Handbook of research on teacher education. New York: Simon & Schuster. 67-101. [in English]

10. Gay, G. (2008). The importance of Multicultural Education. In David J. Flinders & Stephen J. Thompson (eds). The Curriculum Studies Reader. Routledge. [in English]

11. Gollnick, D. M., & Chinn, P.C. (2006). Multicultural education in a pluralistic society. New Jersey: Merrill Prentice Hall. 404 p. [in English]

12. Gordon, B. (2006). Knowledge construction, competing critical theories, and education. In J. Banks, & C.A.M. Banks. Handbook of research on multicultural education. San Francisco: Jossey-Bass. 184-202. [in English]

13. Grant, C & Secada, W. (1990). Preparing teachers for diversity. Handbook of research on multicultural education. Old Tappan, NJ: Macmillan. 403-422. [in English]

14. Graue, E., & Grant, C. (2002). Questions, calls, and conversations for researchers in teacher education. Journal of Teacher Education. 52 (2). [in English]

15. Holovatyi, M. (2014). Multiculturalism as a means of nations and countries interethnic unity achieving. Economic Annals-XXI, 11-12, 15-18. [in English]

16. Kotenko O. V. (2008). Polikulturna osvita vchyteliv. Visnyk pisliadyplomnoi osvity : zb. nauk. pr. – 2008. – Vyp. 7. – S. 66 – 73. [in Ukrainian]

17. Ladson-Billings, G. & Tate, W.F. (1995). Toward a critical race theory of education. Teachers College Record. (97). P. 47-68. [in English]

18. Levinson, M. (2009). Mapping multicultural education. In Harvey Siegel (ed.), The Oxford Handbook of philosophy of education. Oxford University Press. [in English]

19. National Commission on Teaching and America's Future. Doing what matters most: Investing in quality teaching. New York, 1997. 367 p. [in English]

20. Nieto, S. (2002). We speak in many tongues: Linguistic diversity and multicultural education. Multicultural education for the twenty-first century. Washington, DC: National Education Association, 389 p. [in English]

21. Sleeter, C. (2001). Culture, difference and power. New York: Teachers College Press. 325 p. [in English]

22. Toppo, G. (2001). Bush to sign education bill, but the debate over required testing goes on. Washington Post. Jan. 7. [in English]

23. Villegas, A., & Lucas, T. (2002). Educating culturally responsive teachers: A coherent approach. Albany, NY: SUNY Press. 222p. [in English]

24. Yaksa, N.V. (2015). Multicultural education: The European dimension. Problems of modern teacher education. Ser. Pedagogy and Psychology. Vol. 46 (2). 354-361 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 15.09.2018 р.*

УДК 008.001.2
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152961

**Яковлев Олександр Вікторович**
доктор культурології, доцент,
професор кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-5881-0861
yalikdeveloper@gmail.com

# ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ ЯК ЧИННИК ІНТЕГРАЦІЇ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТУ

**Метою дослідження** є розкрити значення та особливості фольклорно-фестивального руху в процесі формування сучасного культурного простору України. **Методологія дослідження** побудована з урахуванням необхідності використання міждисциплінарного підходу, що поєднує можливості мистецтвознавства, культурології та інших гуманітарних наук. **Науковою новизною** статті бачиться обґрунтування нерозривного взаємозв'язку фестивального руху в Україні із загальносвітовими культуротворчими процесами та визначення фестивалю фольклору, суттєвим чинником регіональної самоідентифікації і, одночасно, найважливішим засобом міжкультурної інтеграції національного культурного ландшафту. **Висновки.** Розвиток фестивального руху в Україні нерозривно пов'язаний із загальносвітовими культуротворчими процесами, в контексті яких фестивалі як соціокультурний феномен із кожним роком набувають поширення. Серед заходів, покликаних позитивно вплинути на процес захисту, збереження і поширення об'єктів нематеріальної культурної спадщини, зокрема, фольклору особливе значення надається фестивалям фольклору. Важлива функція фестивалю фольклору, що походить з його природи, це здійснення певної соціокультурної роботи як чинника самоідентифікації і регіональної самобутності етносу, як найактивнішого засобу міжкультурної інтеграції та синергії національного культурного простору.

**Ключові слова:** фестивальний рух; фестиваль фольклору; культурний простір; культурний ландшафт; фольклор.

***Яковлев Александр Викторович**, доктор культурологии, доцент, професор кафедры искусствоведческой экспертизы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Фестивальное движение как фактор интеграции и сохранения национального культурного ландшафта**

**Целью исследования** является раскрыть значение и особенности фольклорно-фестивального движения в процессе формирования современного культурного пространства Украины. **Методология исследования** построена с учетом необходимости использования междисциплинарного подхода, сочетающего возможности искусствоведения, культурологии и других гуманитарных наук. **Научной новизной** статьи видится обоснование неразрывной взаимосвязи фестивального движения в Украине с общемировыми культуротворческие процессами и определения фестиваля фольклора, существенным фактором региональной самоидентификации и, одновременно, важнейшим средством межкультурной интеграции национального культурного ландшафта. **Выводы.** Развитие фестивального движения в Украине неразрывно связан с общемировыми культуротворческие процессами, в контексте которых фестивали как социокультурный феномен с каждым годом приобретают все большее распространение. Среди мер, призванных оказать положительное влияние на процесс защиты, сохранения и распространения объектов нематериального культурного наследия, в частности, фольклора особое значение придается фестивалям фольклора. Важная функция фестиваля фольклора, происходит от его природы, это осуществление социокультурной работы как фактора самоидентификации и сохранения региональной самобытности этноса и активного средства межкультурной интеграции и синергии национального культурного пространства.

**Ключевые слова:** фестивальное движение; фестиваль фольклора; культурное пространство; культурный ландшафт; фольклор.

***Yakovlev Oleksandr**, doctor of Cultural Studies, associate professor, professor of National Academy of Managarial Staff of Culture and Arts*

**Festival movement as an integration factor and preserve the national cultural landscape**

**The purpose of the article** is to reveal the meaning and characteristics of the folk-festival movement in the process of forming the modern cultural space of Ukraine. **The methodology** is based on an interdisciplinary approach, combining the possibilities of art history, cultural studies and other humanities. **The scientific novelty** of the article seems to be the rationale for the inextricable relationship of the festival movement in Ukraine with global cultural processes and the definition of the festival of folklore, a significant factor in regional identity and, at the same time, the most important means of intercultural integration of the national cultural landscape. **Conclusions.** The development of the festival movement in Ukraine is inextricably linked with the global cultural-creating processes, in the context of which

© Яковлев О. В., 2018

festivals as a sociocultural phenomenon are becoming more and more common every year. Among the measures designed to have a positive impact on the process of protection, preservation and dissemination of objects of intangible cultural heritage, in particular, folklore, special importance is attached to festivals of folklore. An important function of the festival of folklore, derived from its nature, is the implementation of socio-cultural work as a factor of self-identification and preservation of the regional identity of the ethnic group and an active means of intercultural integration and synergy of the national cultural space.

**Key words:** festival movement; festival of folklore; cultural space; cultural landscape; folklore.

Актуальність теми дослідження. Сучасна глобальна ситуація характеризується динамічним перетворенням простору життя людини, індивід стає більш мобільним, рухливим, а нові засоби комунікації дають можливість освоювати раніше недоступні простори, що впливає на поведінку людей, орієнтуючи їх у більшій мірі на динамічне, поверхневе споживання, а не на збереження і творче засвоєння навколишнього середовища, насиченого високими культурними змістами.

Еволюція ідеї єдності природи, середовища проживання, культури і духовного світу людини проходить у філософсько-культурологічному аспекті низку етапів: від уявлень про простір, про природне середовище до інтуїції культурного ландшафту. Культурний ландшафт репрезентує не тільки середовище проживання, змінену природу, історичну пам'ять, але й відображає екзистенціальний стан людини. Репрезентація культурного ландшафту є свого роду способом подолання відчуження людини від культурного середовища, створюючи можливість уникнути деструкції.

Метою дослідження є розкрити значення та особливості фольклорно-фестивального руху в процесі формування сучасного культурного простору України.

Методологія дослідження побудована з урахуванням необхідності використання міждисциплінарного підходу, що поєднує можливості мистецтвознавства, культурології та інших гуманітарних наук.

Стан наукової розробки проблеми. Науковим підгрунтям даного положення є праці українських дослідників-фольклористів і культурологів М. Драгоманова, П. Чубинського, М. Лисенка, Б. Грінченка, Д. Яворницького, В. Гнатюка, К. Квітки та ін. Аналізуючи поняття «фестиваль», спираємося на дослідження сучасних українських дослідників: Г. Борейко [1], С. Зуєва [2], С. Чернецької [6], М. Шведа [7], які аналізують фестиваль як феномен культури, «як громадське масове святкування, метою якого є демонстрація досягнень мистецького та культурного життя суспільства» [6, с. 102].

Виклад основного матеріалу. Фестиваль фольклору розглядається нами як одна з форм репрезентації культурного ландшафту. Під репрезентацією розуміється демонстрація культурного ландшафту в іншій системі кодифікації. На основі модифікацій форм культурного ландшафту в різних видах мистецтва можна зробити висновок про ступінь його впливу на людину і соціум, що сприяє синергійним процесам у сфері культури.

Музика є однією з найбільш мінливих для репрезентації культурного ландшафту форм мистецтва, і саме у ній втілюється все різноманіття духовно-просторових масивів, образів і емоційних переживань. За допомогою музики передається культурний ландшафт, музика здатна передавати етнічні й національні тональності культурного ландшафту. Відтак, культурний ландшафт, відбитий в музичному фольклорі, набуває етнонаціонального характеру. Музика конкретизує чуттєвий досвід культурного ландшафту, естетично вбираючи в себе всю повноту його вираження. Репрезентований в музиці культурний ландшафт здатний відобразити просторовий, геокультурний спосіб існування конкретного етносу, народу, нації.

Культурний ландшафт, який характеризується заглибленням у свідомість, відчуттям синергії, максимальною включеністю в уявлене нами ідеальне культурне середовище, пробуджує роботу уяви і фантазії. В цьому випадку культурний ландшафт виступає і як джерело натхнення, і як результат творчої діяльності людини.

Важливість побудови культурного ландшафту обумовлюється тим, що сенс, який він породжує, дозволяє людині вкоренитися в бутті, сприяючи прив'язування його до своєї землі, своєї епохи. Відтак, культурний ландшафт, будучи екзистенційним переживанням, стверджує цінність гуманізму як життєвої стратегії, втіленої в культурі, мистецтві, фольклорі.

Сьогодні спостерігається тенденція розриву і відчуження найважливіших компонентів культурного ландшафту: людини і природи; історично заданого природного середовища та урбанізованого простору. Культурні ландшафти особистої й громадської сфер проживання розподілені, будучи відчужені від вільної творчості самих мешканців. Перетворення середовища в повноцінний культурний ландшафт вимагає не тільки теоретичного опрацювання сутності даного концепту, але і створення системи творчих індустрій, яка вбирає досвід його позитивної, гуманістичної репрезентації в широкому просторі буття людини. В контексті системи творчих індустрій етнокультури як один з чинників синергії в постмодерному ландшафті постає в Україні фестиваль фольклору.

У загальному вигляді, репрезентація культурного ландшафту у формі фестивалю фольклору передбачає переосмислення і демонстрацію внутрішньої структури, а також екзистенціальної напруженості культурного ландшафту, передачу емоційної складової, яка надихає людину і сприяє творчій діяльності, в основі чого лежать ті ж образи, що і насичують культурний континуум. Функціонування фестивалів фольклору в просторово-часовому континуумі свідчить про культурний ландшафт як

подію і факт індивідуальної свідомості, а тривалість і спадковість існування говорить про його стійкість в культурі та належність багатьом поколінням.

Фестиваль фольклору як сучасна форма міжкультурної комунікації здатний сприяти інтеграції культур у світовому художньому просторі на основі актуалізації та трансляції етнокультурної спадщини в умовах розвитку синергійних процесів. Науковим базисом відповідного положення є розвідки українських дослідників-фольклористів і культурологів М. Драгоманова, П. Чубинського, М. Лисенка, Б. Грінченка, Д. Яворницького, В. Гнатюка, К. Квітки та ін.

З позицій сучасного мистецтвознавства і культурології українська дослідниця Л. Троєльнікова тлумачить поняття «фольклор» «… як тип культури, відмінної від професійної та масової, що виражає етнічну картину світу й ціннісно-нормативну систему життєдіяльності народу» [5, 73], а культуролог Ю. Сугробова зазначає, що при вивченні фольклору в сучасному поліетнічному соціокультурному просторі «задоволення потреб у збереженні етнічної ідентичності, підтримці етнічної толерантності знайомство з традиційним світоглядом різних народів … поєднується з потребою держави й нації в гармонійному включенні багатства та надбань різних культур до загальнонаціонального культурного контексту» [4, 351].

Історія культури свідчить про закономірний характер періодичного виходу національного мислення того чи іншого народу у світовий простір. На рубежі тисячоліть, у XXI столітті відзначається «планетарний ритм» національного буття України як складової світової інформаційної структури. З іншого боку, в незалежній Україні спостерігаються процеси децентралізації та регіоналізації, зумовлені відродженням етнічної самобутності окремих областей та територій країни. Сьогодні ми є свідками небувалого розквіту фестивального руху, що демонструє різноманітність культурного ландшафту України, мистецьку своєрідність її регіонів.

На думку С. Чернецької, основним завданням фестивалю фольклору є широке залучення населення до участі в народній творчості; практичне знайомство з джерелами автентичного фольклору й національних етнографічних груп України та інших держав; пошук і привернення уваги до вивчення фольклору науково-дослідницьких гуртів, окремих збирачів нематеріальної культурної спадщини; розвиток українського фольклору, традицій, звичаїв різних національностей, духовне збагачення українського народу. Метою ж вітчизняного фольклорно-фестивального руху є сприяння розвитку і популяризації української мистецької традиції, зробити її співзвучною сучасності, зберігаючи при цьому рівновагу між традицією та інновацією; формувати й розвивати національну ідентичність, створюючи нове мистецьке середовище; налагоджувати культурні зв'язки та творчий взаємообмін України та інших країн світу; підвищувати роль культурної спадщини у формуванні патріотичного світогляду підростаючого покоління [6].

У теоретичному плані концепт «фестиваль фольклору» можна інтерпретувати як мультикультурний, поліфункціональний та інтерактивний форум, діяльність якого спрямована на відродження, збереження, популяризацію і трансляцію надбань нематеріальної культурної спадщини» [6, с. 217]. Погоджуючись із визначенням С.Ю. Чернецької, додамо ще одну важливу функцію фестивалю фольклору, що походить з його природи, а саме, з одного боку, як чинника самоідентифікації і регіональної самобутності етносу, а з іншого – як найактивнішого засобу міжкультурної інтеграції та синергії національного культурного простору.

Фестивалі мають певну типологію, в основу якої покладено критерії визначення статусу культурного суб'єкта як семіотичного утворення, а саме: рівень семіотичної насиченості, інтенсивність обміну з іншими культурами, рівень самоопису, рівень значущості знаково-символічної діяльності, специфіка аудиторії та концертних залів, цінова політика, художня концепція, реалізація гуманітарних проектів.

Наприклад, міська семіосфера обумовлює рівень мистецького заходу, його художню концепцію. Фестиваль як текст ускладнює міську семіосферу, впливає на позицію міста в ієрархії культурного ландшафту України. Виникає своєрідна взаємозалежність, яка спричиняє дублювання культурних дискурсів, що декларуються: міського - у просторі фестивалю, фестивального - у міській семіосфері.

Фольклорно-фестивальний рух в Україні розпочався наприкінці 80-х рр. XX ст.: фестиваль кобзарського мистецтва «Вересаєве свято» (1988 р.) у с. Сокиринці? Чернігівської обл., фестиваль зимових обрядів «Florile dalbe» («Белая кипень») (1988 р.) у м. Рені, Одеської області. Першими фестивалями фольклору в Україні також стали: фестиваль грецької культури «Мега юрти» (1988 р.) у Донецькій обл., обласний фестиваль коляднцьких колективів «Вертеп» у м. Мукачеві (1989 р.), у червні 1991 р. в Луцьку Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня», у вересні в с. Верховина Івано-Франківської області – перший Міжнародний гуцульський фестиваль.

Поступово поширюється нова форма фольклорного руху – етнофестивалі. За роки незалежності в Україні створено цілий ряд регулярних фестивалів фольклорного спрямування. Вони охоплюють широкий спектр традиційної української культури (обряди, звичаї, народні пісні, танці, музику тощо).

Культурологічне вивчення фестивально-фольклорного руху показало, що завдяки змістовним художньо-мистецьким і науковим програмам фестивалів, які насичені народними традиціями і поліетнічним спілкуванням, форуми позитивно впливають на відродження української культурно-

мистецької спадщини, сприяють синергії регіональних культурних ідентичностей в єдиний культурний континуум сучасної України. Водночас, аналіз фольклорно-фестивального руху в Україні кінця 90-х рр. XX ст. – початку XXI ст. виявив, що його розквіт пов'язаний з політичними й соціально-економічними перетвореннями нашої держави у незалежну країну періоду національного відродження, в культурному процесі якої особливого значення набув розвиток фольклорних традицій.

Отже, дослідження історії вітчизняного фольклорно-фестивального руху показує динаміку його розвитку у спрямуванні національно-культурного відродження України від монокультурних фестивалів окремих регіонів (кінець 1990-х рр.) до мультикультурних імпрез (1991 р.) і через створення нових фестивалів і поширення фольклорно-фестивального руху в центральних і східних регіонах нашої країни (2000 – 2003 рр.) поява нового виду форумів – етнофестивалів, що знаходяться на стику автентичної і модерної музики, народної культури й сучасного мистецтва, літературних традицій і новаторства, які позитивно впливають на популяризацію української культури, сприяють синергії регіональних культурних ідентичностей в межах України та світу.

Особливу роль у збереженні національних культурних традицій за межами України відіграє фольклорно-фестивальний рух представників діаспори, адже майже двадцять мільйонів українців мешкають в Російській Федерації, США, Канаді, Польщі, Австралії, Аргентині, Бразилії, Італії, Німеччині, Норвегії, Португалії, Уругваї.

В. Скуратівський, у творчому доробку якого є проведення ряду таких відомих в Україні та далеко за її межами форумів, як Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня», Міжнародний фестиваль традиційної народної культури «Покуть», Міжнародний фестиваль дитячого фольклору «Котилася торба з високого горба», зазначав, що завдяки таким фестивалям пощастило оживити згасаючі джерельця народної пісенної культури, виявити невідомих досі носіїв і популяризаторів й у такий спосіб збагатити фольклорну спадщину національним мелосом [3].

Висновки. Розвиток фестивального руху в Україні нерозривно пов'язаний із загальносвітовими культуротворчими процесами, в контексті яких фестивалі як соціокультурний феномен із кожним роком набувають поширення. Серед заходів, покликаних позитивно вплинути на процес захисту, збереження і поширення об'єктів нематеріальної культурної спадщини, зокрема, фольклору особливе значення надається фестивалям фольклору. Важлива функція фестивалю фольклору, що походить з його природи, це здійснення певної соціокультурної роботи як чинника самоідентифікації і регіональної самобутності етносу, як найактивнішого засобу міжкультурної інтеграції та синергії національного культурного простору.

***Література***

1. Борейко Г. Д. Культурне життя Рівненщини у 50–60 роки XX століття: тенденції та особливості розвитку : дис. ... канд. іст. наук : 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Рівненський держ. гуманітарний ун-т. Рівне, 2010. 227 с.

2. Зуев С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 «Теорія та історія культури». Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2006. 207 с.

3. Скуратівський В. Поліття. URL : http://www.culturalstudies.in.ua/ knigi_4.php.

4. Сугробова Ю. Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України (кримський досвід) : монографія. Сімферополь : Видавничий центр КДМУ, 2012. 352 с.

5. Троєльнікова Л. О. Народна художня творчість (фольклор) у досвіді культуротворчої рефлексії // Вісник ДАКККіМ : щоквартальний науковий журнал. Київ: НАКККіМ, 2010. № 2. С. 72–75.

6. Чернецька С. Ю. Фестивалі фольклору в соціокультурних процесах України кінця XX – початку XXI століття : дис. … канд. мистецтвознав. : 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2015. 469 с.

7. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики : монографія. Львів : Сполом, 2010. 440 с.

8. Яковлев О.В. Синергія культурних ідентичностей в сучасній Україні: [Монографія]. Київ: НАКККіМ, 2015. 236 с.

***References***

1. Boreyko G. D. (2010). Kulturne zhittya Rivnenschini u 50–60 roki XX stolittya: tendentsiyi ta osoblivostI rozvitku : dis. ... kand. ist. nauk : 26.00.01 «Teoriya ta istoriya kulturi»; Rivnenskiy derzh. gumanitarniy un-t. Rivne [in Ukraine].

2. Zuev S. P. (2006). Suchasniy kulturniy prostir ta semIotika muzichnogo festivalyu (na materialah Harkova) : dis. ... kand. mistetstvoznav. : 17.00.01 «Teoriya ta Istoriya kulturi». Sumskiy derzh. ped. un-t Im. A. S. Makarenka. Sumi. [in Ukraine].

3. Skurativskiy V. (2012). Polittya. Retriveid from : http://www.culturalstudies.in.ua/ knigi_4.php. [in Ukraine].

4. Sugrobova Yu. Yu. (n.d.). Kulturotvorchist u dialozi traditsiy i novatsiy suchasnogo polietnichnogo suspilstva Ukrayini (krimskiy dosvid) : monografiya. Simferopol : Vidavnichiy tsentr KDMU [in Ukraine].

5. Troelnikova L. O. (2010). Narodna hudozhnya tvorchist (folklor) u dosvidi kulturotvorchoyi refleksiyi. Visnik DAKKKIM : schokvartalniy naukoviy zhurnal. KiYiv: NAKKKIM. 2. 72–75 [in Ukraine].

6. Chernetska S. Yu. (2015). FestivalI folkloru v sotsIokulturnih protsesah Ukrayini kintsya XX – pochatku XXI stolittya : dis. … kand. mistetstvoznav. : 26.00.01 «Teoriya ta Istoriya kulturi». Kyiv [in Ukraine].

7. Shved M. (2010). Tendentsiyi rozvitku mizhnarodnih festivalIv suchasnoyi muziki : monografIya. Lviv : Spolom [in Ukraine].
8. Yakovlev O.V. (2015). Sinergiya kulturnih identichnostey v suchasniy Ukrayini: [Monografiya]. Kiyiv: NAKKKIM [in Ukraine].

*Стаття надійшла до редакції 07.10.2018 р.*

UDC 821.161.2
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152962

**Bykova Tetiana**
D.Litt, Associate Professor,
Professor of the Ukrainian Literature Department,
National Pedagogical University
named after M. P. Drahomanov
ORCID 0000-0002-8028-3535
nanan@meta.ua
**Bykov Oleksander**
Doctor of Law, Senior Researcher,
Academic Secretary, the Legislation Institute of the
Verkhovna Rada of Ukraine
ORCID 0000-0003-4965-696X
bykovasasha2000@ukr.net

## THE HUTSUL CULTURE IN FICTIONAL PROSE OF THE BEGINNING OF THE XX$^{th}$ CENTURY: INTERPRETATION PECULIARITIES

**The purpose of research** is to reveal the image artistic features in the early twentieth century prose of the Hutsul culture – musical instruments and fingering, as well as the types of Hutsul dance. It is proved by the authors that they are the exponents of the regional national culture and can influence the inner world of a Hutsul. **The methodology** of research is based on the application of ideological, thematic, problematic, hermeneutic and semantic approaches. **The scientific novelty** is that for the first time the role of the Hutsuls' musical culture in the formation of their national outlook has been analyzed from the scientific point of view. **Conclusion**. It has been proved by the authors that the Ukrainian writers, using the elements of the Hutsul culture on the pages of their fiction, presented the Hutsul region as an area with its specific authentic culture. The writers noted the desire of the characters to exhibit their own temper and a special way of communicating with the world. The Hutsul text with the presentation of musical instruments and the Hutsul dances as a regional invariant contributed to creating the readers' view of the specificity of the Carpathian region and at the same time positioning of its inhabitants as the representatives of the Ukrainian nation.

**Keywords:** Hutsul culture; national conception of the world; text; interpretation; musical instruments; Hutsul dances.

***Бикова Тетяна Валеріївна**, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова; **Биков Олександр Миколайович**, доктор юридичних наук, старший науковий співробітник, вчений секретар Інституту законодавства Верховної Ради України*

**Гуцульська культура в художній прозі початку ХХ століття: особливості інтерпретації**

**Мета дослідження** полягає у розкритті художніх особливостей зображення у прозі початку ХХ ст. елементів музичної гуцульської культури – музичних інструментів, гри на них, а також видів гуцульського танцю. Доведено, що вони є виразниками національної культури краю, здатні впливати на внутрішній світ гуцула. **Методологія** дослідження базується на застосуванні культурологічного, ідейно-тематичного, художньо-проблемного, герменевтичного та семантичного підходів. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше у науковому дослідженні проаналізовано роль музичної культури гуцулів у формуванні їхнього національного світогляду. **Висновок.** Шляхом використання елементів гуцульської культури на сторінках художніх творів українські письменники презентували Гуцульщину як край зі своєю автентичною культурою. Літератори відзначали бажання героїв до експозиціювання власної вдачі та особливої манери спілкування зі світом. Як крайовий інваріант гуцульський текст із відображенням музичних інструментів, танців сприяв формуванню уявлення у читачів про специфічність Карпатського регіону і водночас позиціонував краян як представників української нації.

**Ключові слова:** гуцульська культура; національний світогляд; текст; інтерпретація; музичні інструменти; гуцульські танці.

***Быкова Татьяна Валерьевна**, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры украинской литературы Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова; **Быков Александр Николаевич**, доктор юридических наук, старший научный сотрудник, ученый секретарь Института законодательства Верховной Рады Украины*

**Гуцульская культура в художественной прозе начала ХХ века: особенности интерпретации**

© Bykova T., 2018
© Bykov O., 2018

**Цель исследования** заключается в раскрытии художественных особенностей изображения в прозе начала XX в. элементов гуцульской музыкальной культуры - музыкальных инструментов, игры на них, а также видов гуцульского танца. Доказано, что они являются выразителями национальной культуры края, способные влиять на внутренний мир гуцула. **Методология** исследования базируется на применении культурологического, идейно-тематического, художественно-проблемного, герменевтического и семантического подходов. **Научная новизна** заключается в том, что впервые в научном исследовании проанализирована роль музыкальной культуры гуцулов в формировании их национального мировоззрения. **Вывод.** Путем использования элементов гуцульской культуры на страницах художественных произведений украинские писатели представили Гуцульщину как край со своей аутентичной культурой. Литераторы отмечали желание героев к экспозиционированию собственного характера и особой манеры общения с миром. Как краевой инвариант гуцульский текст с отражением музыкальных инструментов, танцев способствовал созданию представление читателей о специфичности Карпатского региона и одновременно позиционировал земляков как представителей украинской нации.

**Ключевые слова:** гуцульская культура; национальное мировоззрение; текст; интерпретация; музыкальные инструменты; гуцульские танцы.

Problem statement. The full comprehension of the Hutsul national culture through the understanding of a Hutsul text is due to the description of Hutsul musical instruments, their play, influence on the inner world of the Hutsul, and the special connection that existed between the instrument and man in the Hutsul region made by various authors. Among the hutsul instruments, that are mentioned on the pages of the Hutsul texts of the first third of the twentieth century, writers pay the greatest attention to the Hutsul reed pipes (floyaras, dudkas, zubivkas) and trembitas. In fiction works the sopilka is played by many characters. The description of the floyara playing promotes a deeper understanding of the philosophy of the soul of an average hutsul. Such fiction characters as Ivan Paliychuk from the «Shadows of forgotten ancestors», Olexa Dovbush and Dmitry Marusyak by Khotkevych, Oleksa Mironyuk by Lesia Verhovyinka, shepherd Semen from «The flames from the valley» by Yu. Shkrmelyak, Dmytro Tsokan from «Mountains speak» by U. Samchuk and others cannot imagine their lives without that instrument.

Scientific coverage of the problem. Scientific and ethnographic works by V. Hnatyuk, V. Grabovetsky, R. Kayndl, O. Kolberg, V. Shukhevych, H. Tsbindenta and others focus on the special role of Hutsul musical instruments and dances in a hutsul's life. However, their researches are related rather to ethnographic and historical aspects of the study on the role of cultural elements of Hutsul life; in fiction, these links have only been revealed and stated, but not yet traced.

Therefore, the purpose of the study is to bring light to the imaginative features of the description of such elements of Hutsul culture as musical instruments and playing on them, as well as types of Hutsul dance, in the prose fiction of early twentieth century.

Outline. The perception of the national culture of the highlanders is created through the reproduction of musical instruments' sounds at the pages of fiction. The authors emphasize that playing on such folk instruments, as floyar (sopilka), is a permanent attribute of the sense of self-identity for a hutsul, an evidence of harmonious unity with the world of the Carpathians. The description of a sopilka playing by Olexii Mironyuk at the moment of farewell to his homeland is incorporated into the short story of Lesia Verhovynka «On the Polonynina» to show such a spiritual affinity of the Hutsul and the natural world of his land.

«Close and faraway mountain tops were listening and wondering. As they have never heard such a marvelous music. – What is that? How can this little wooden reed pipe be filled with such a trepidatious sadness, and such a passionate love?.../ Oleksa was standing at very top of Hoverla, tall and slender, like a young fir, and scattering parts of his soul over the green vertices» [1, 184]. The feelings of his soul are close to the sounds of sopilka, through which he communicates his pain and suffering in a moment of farewell to Hutsul region to the world.

Often, in the text where the sopilka play is described, the author also mentions a Hutsul singing, kolomyika. A special role of hutsul singing in a hutsul perception of the world is transmitted in the novel «The Shadows of Forgotten Ancestors» by M. Kotsyubinsky: «Marichka responded to the flute like a wood pigeon hen to a cock by singing songs. She knew a multitude of them. She could not have said where they came from. They seemed to have rocked in the cradle or splashed about in the bath with her. They were born in her breast the way wild flowers spring up in a hayfield or firs grow on mountain slopes. No matter what her eye rested on, no matter what happened—a sheep strayed, a lad fell in love, a girl was unfaithful, a cow took sick—everything was poured into a song, as light and simple as the mountains in their primeval life»[4, 212 – 213].

Performing singing, as well as playing musical instruments is a natural necessity for characters: the whole aspect of their sense of purpose in life is incorporated into it. So there is a good reason for bringing the element of a song, composed by the beloved of Ivan Paliychuk, which he reproduces in his mind as a testimony of fidelity to the feelings, throughout the whole plot.

The spirit of the gutsul singing heard by G. Tsbinden was caught in his «Journey to the Hutsul Mountains»: «I could not easily catch the melody of the song. It can't be compared to any other known dance melody. The richness of the half-tones tints it with an oriental character ... This monotony of a rhythm together with a high-tone melody has a strange magic power that breaks, speaks, enchants... These songs are like thoughtful and passionate embroidery colors. They are composed of seven iambs, and they are sung fast,

with a slight tone decline on an accelerated tone of the last iamb» [11, 260]. The elements of the songs that present Hutsul region in a text and promote the reproduction of the authentic Hutsul culture on the pages of fiction are found in the prose and dramatic works by Lesia Verhovynka, V. Gzhytsky, K. Malitska, G. Khotkevych, Mark Cheremshina, Iu. Shkrumelyak and others, as well as in poems by O. Vilshina , V. Kobilyansky, B. Lepky, M. Marfiievich, S. Tverdohlib, I. Franko and others. By showing this element of the Hutsul world, the writers brought the reader closer to understanding of the features of the mentality of hutsul, which is close to Ukrainian, but at the same time is characterized with its own authentic features.

The authentic attribute of Hutsul culture, described in the text of fiction about Hutsul region, is a large number of Hutsul dances. «As one of the forms of communication, dance helps to understand the mood of people, their feelings and ideas, which are manifested by music, rhythmic movements, facial expressions, clothing, choreographic expressions» [2, 29]. In fiction, Hutsul region is described by using references to such Hutsul dances as Arkan, Hutsulka, Kolo, Kolomyika, and others. In the process of creating of the literature works and references to the types of Hutsul dances, Ukrainian writers of that time were basing on ethnographic works already known by the time of creating. Those were works by D.I. Vagilevich [15], K.V. Vuitsitskii [16], B. Gakke [13], Ia. Holovatskii [14], O. Kolbergat etc., as well as valuable information on the Bukovynian hutsuls' dances by Iu. Fedkovych [8].

In a way similar to using of the hutsul dances' descriptions in fiction, folk hutsul dances were studied and described by V. Shukhevich [12], S. Vincenz, G. Tsbinden. In particular, the last researcher in his «Traveling on the Hutsul Mountains» in a literary manner reflects the process of the Hutsul dance performance as a joint action, in which every participant plays a certain role.

In fiction of the first third of the twentieth century, the description of the Hutsul dance or its elements, the correspondence of the dance movements to the inner sense of the person-performer of the dance, rhythm, melody are reflected by M. Kotsyubinsky in the «Shadows of forgotten ancestors» (description of the dance performed by Chugaystr and Ivan), U. Samchuk «The Mountains speak» (description of the dance by Pavel Tsokan and Mariyka), H. Hotkevich in the play «Hutsul year» (description of the arkan performance), Miroslav Kapiy in «The Country of Blue Orchids» (description of Marichka Kalenichenko's dance), etc. Each writer tried to use of authentic Hutsul material in the most perfect way. However, due to the lack of certain scientific studies, using only one ethnographic material, they often erased or misidentified the elements of dances, or dances were not clearly associated with a particular name. Using different ways of processing of the ethnographic material, they proceeded from the intent to present the Hutsul dance to the world as a national phenomenon that has its own specific features, that can both - fascinate the spectator and surprise him with its unusual character (for example, a description of the dance of Chugaystr and Ivan Paliychuk in «Shadows of forgotten ancestors» by M. Kotsyubinsky). However, sometimes writers were critical about using of Hutsul folk dance elements in their works. Thus, H. Hotkevich's critique of the description of the Hutsul dance used by M. Kotsyubinsky can be a testimony of a fairly rigorous attitude to the ritual events, funs, and descriptions of Hutsul dances. As to the reinterpretation of the dance by Ivan Paliichuk and Chugaystr, Hotkevich ironically admits: «What was that? Was it the description of the dance? Which dance? Sure enough, the hutsul one! But, I swear, that M. Kotsyubinsky described command words for a dance called «arkan», which is a bandits' dance and can be performed solely in a group /.../ that was crazy even to read about such a Chugayster's dance»[9, 6]. Therefore, H. Hotkevich in the play «Difficult» presents his own detailed description of this «lads» dance with shepherds' axes. Describing in detail all the movements of the Hutsul dance arkan, the writer seeks to show that Hutsuls understand a dance as a special form of human communication with the outer world, evidence of reaction to events from the outside and coexistence with them, and that's why the process of displaying dance movements is a process of creation of a «new world of symbols, the symbolism of the entire body, but not just symbolism of lips, faces, words, and some kind of mimicry and gestures that rhythmically move in the dance» [5,456].

The fundamental study on the features and varieties of the Hutsul dance was issued a few decades after the above-mentioned works were created [2]. The authors' mistakes in reproduction and naming of individual elements of Hutsul dances are not worth any special attention, taking into account writers' intention to present national peculiarities of Hutsul region in general. Indeed, Hutsul region, described in a literature, would not be fully perceived without adequate descriptions of the traditional Hutsul dances, which, in combination with music, was a surge and a manifestation of the Hutsul impetuous spirit, the inner mood of Hutsul, and hence the whole hutsul land. Regardless of the genre of the work, mention or description of the process of the Hutsul dance performance makes a great impression. An example of the interaction of the Hutsul soul with the natural world of the homeland can be seen in the description of the Hutsul dance by Marichka Kalenichenko from the fantastic story by Myroslav Kapiy «The Country of Blue Orchids»: «And the dance has begun. / That dance, beginning with hutsul clapping turned into the circle dances, which were performed for centuries by Marichka's ancestors before the feast of Kupala; that dance Marichka built up in her mind, listening to the noise of Carpathian woods and streams of Cheremosh long time ago… / The dance in which the unspoken language of the Carpathian woods and the purl of a brook were heard, and this eternal mystery, which is preserved in the soul of the Hutsul tribe» [6, 264]. Unlike the detailed ethnographic description of the Hutsul dance by H. Hotkevych, M. Kapiy in his own way makes the audience feel the soul of Hutsul region, as well as the performer's nostalgia for his homeland, which, under the circumstances of life, ap-

peared to be on another planet. The performance of the Hutsul dance for the character is a deepening into the soul of her homeland, a memory of its beautiful landscapes and a sense of harmony of her own soul, transmitted in external rhythmic movements.

Almost in every text that presents the artistic features of Hutsul region, there is one more musical instrument - trembita. According to I. Senkiv's observation, trembita creates a unique color and aura of the Carpathian region. R. Kayndl in his study «Hutsuls»: «Their life, customs and folk stories» said, characterizing the appearance of the instrument: «This is about a three-meter long and narrow funnel, made of thin spruce plates and wrapped in narrow strands of the covering, more recently, also made of metal plates. This tool is used mainly for funerals and while being on mountain pastures» [3,21]. I. Senkiv instead drew attention to the purpose of trembita: «In winter, in the fast and after Easter, Trembita was silent. Instead, its loud melodies were in inextricable connection with all the solemn calendar holidays, mainly from Christmas to New Year. At St. George's day, they were joyously informing of the arrival of the spring, as well as spoke of oncoming leaving for grazing fields at Polonynas. Day and night, the trembitas were played in the mountains: they were waking the shepherds early in the morning for the milking, as well as inviting them to dinner and overnight. Before the autumn, trembitas were played on the occasion of a divorce, farewell and return. Trembitas' melodies were heard at baptisms, weddings and during joint work or in the event of someone's death» [7, 270-271]. G. Tsbinden contributes to the main purpose of trembita with a specific description of the process of the wood search for its manufacturing: «Not every tree can trembita be made of. The tree must be struck with the lightning so that the voice of the thunder emerged from the trembita, and the bark for the dressing must come from a birch that grows above a wild stream so that the sound of the waves could be heard in its song» [11, 238].

And obviously, this unusual, but at the same time, very important musical instrument in the Hutsul life is mentioned in fiction, in its strong connection with certain situations or ceremonial actions, and necessarily with the mention of a close mental connection with the natural world. The voice of trembita can be heard on the pages of "Hutsul" fiction by Lesia Verhovynka, M. Matiiv-Melnik, V. Gzhytsky, M. Kotsyubinsky, V. Samchuk, M. Koltsunyak, I. Sinyuk, I. Franko, D. Harovyuk, P. Shekerik-Donikov, Yu. Shkrumelyak, Mark Cheremishyna and others. However, the greatest number of references to the role of trembita in the life of Hutsul region is available in «Hutsul» by H. Hotkevich. He uses various interpretations of the description of the appearance of trembita, or the reaction of listeners to this musical instrument's playing, or even devotes one of the holy pictures to trembita. In the dramatic works about Hutsuls, the writer uses the description of this musical instrument through the perception of its sounds by Hutsuls. For example, in the «Hutsul year», the sound of trembita is heard several times. At the first time, the playing is an evidence of the character's hope for the happy future. The second time, trembita is used during the description of the funeral ritual – «Posizhinnia» to create a picture of the last sound, which heralds the completion of the earthly existence of the Hutsul: trembita is played during the burial of the wife of Ivan – the moody and bad-tempered Paraska.

In the text of «Dovbush», the impression of the play of folk instrument is presented by H. Hotkevich through the consciousness of the young Oleksa Dovbush, who is filled with amazement while listening to the trembita and philosophically reflects on the magic of it. At the same time, along with the character's reflections on the meaning of life, the author, by grading rhetorical requests, seeks to understand the meaning of expressing the soul of the Carpathian region through a melody that flows from the instrument: «What's in there, in the melody? Nothing. Few notes. It is as simple as the mountain landscape. One line, two lines are forming shape… But… whoever you are, once getting a sight of the mountain line, you would never forget it. And you will always trip down a memory line of that fresh, but desolating recollection of how you have to leave this beauty to never see that again. The same with shepherds' trembitas. Their melodies are simple, having few sounds, but, then, why do they strike such a deep chord in the heard? Why happiness and sadness come to you with those sounds, and a frisson covers body as a sign of a highest delight? » [10, 74].

Thus, the author seeks to prove that the voice of trembita is the soul and the unique aura of the Carpathian Mountains, the visual impression of which is complemented by the sounds of melodies of this fascinating instrument. His philosophical reflections on the mental relationship of trembita and Hutsul region were transmitted by the «Trembita» essay, where he, from the standpoint of an external observer, seeks to look into the soul of the region, studying his own impressions of the trembita playing.

In the essay by H. Hotkevich, trembita acts as a musical symbol of Hutsul region. After all, in order to capture in his own mind the peculiarities of the Hutsul world, the author deliberately captures by his creative imagination those images-concentrators which are able to present the region, to recreate a specific Carpathian aura and bear its sacred content. In this way, in the opinion of the author, trembita is the symbol, the bearer of the sacredness of Hutsul region: «This is an ancient gift of past highlanders to their descendants; this is the unity of generations. Trembita was played here, in these mountains, a thousand years ago. And as just in previous times the same mountains stood, and the creatures of the Mire (clouds) were moving just as slow, and the pale Cheremosh was as rancor» [10, 89]. Sounds of trembita add minor tones to the prose. Sad visual images of hopelessly gray sky and clouds floating slowly as «bottomless, impassable swamp above their heads» bring a sense of helplessness, that can't be disturbed by any sound, to the author: «All the sounds have died, have sunk into a rustle of haze, and nothing will tear it apart or break it, as well as

nothing can break free from it. You stand helpless inside of this silence and you are afraid to make a step: maybe there is an abyss under your feet…» [10, 88].

The author conveys the effect of a premonition of the event to the reader, and unexpected powerful and at the same time tumultuous sounds of trembita at the subconscious level contribute to setting the inner world of the reader in order to perceive information with the appropriate mood: «God, what a sad combination of sounds! It seems like somebody had knitted salty hutsul tears into a smallest stones and now plays with them in this white haze. And they bind again, and fly, fly, merge with the white sea, and become its inextricable part» [10, 89].

The main purpose of trembita is disclosed by H. Hotkevich, with a description of the moment of a natural death of an old Hutsul. Author thinks, that the sounds of this musical instrument is used to express the moment of honoring a man by the Hutsul family, as well as the whole hutsul community. Recognizing the artistic value of the musical symbol of the Hutsul region, the author tried to capture all the semantic components of the Hutsul world, which are helping to reveal a complete picture of the world of the region, conveying its national atmosphere.

Conclusion. Using the elements of Hutsul culture on the pages of their fiction, Ukrainian writers presented Hutsul region as an area with its own authentic culture. The writers noted the desire of the heroes to exhibit their own temper and a special way of communicating with the world. The Hutsul text with the presentation of musical instruments and the Hutsul dances as a regional invariant contributed to creating the readers' view of the specificity of the Carpathian region and at the same time positioning of its inhabitants as the representatives of the Ukrainian nation. In its turn, the use of a Hutsul dance in the text is a manifestation of the mood of Hutsul region, its tempestuous energy, genetically encoded in unity with the whole natural world.

All of the authors, who included the description of the various hutsul dances in the context of «Hutsul» texts had noted the inner unity of Hutsul performing a dance with the world of the Carpathians. That is why at the beginning of the 20th century, in the Ukrainian, Polish, as well as the whole western cultural space, Hutsul region starts to acquire the features of a, so called, Ukrainian cultural «Atlantis». And those attractive peculiarities were not lost eventually, as well as the internal process of aesthetic «extraction» of values has not stopped.

***Література***

1. Верховинка Леся. До Делятина на крилах мрій [Текст]: Поезії, новели, оповідання, драматичні твори, есеї, статті, епістолярій ; Упоряд. О.О. Жарівський; вступ. слово М.І. Гнатюка; опр. М. Маринюка. Львів: Каменяр, 2013. 454 с.

2. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Книга 1. Гуцульські танці. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. 608 с.

3. Кайндль Р. Ф. Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази. Чернівці: Молодий буковинець, 2000. 208 с.

4. Коцюбинський М. Твори в 2 т. Том 2. Повісті та оповідання (1907–1912). Статті та нариси. Упор. та прим. В.А. Зіпи. К.: Наукова думка, 1988. 492 с.

5. Ницше Ф. Роджение трагедии. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы: Пер. с нем. Мн.: Харвест, 2003. 1040с. С. 435-572.

6. Плай. Книга для читання про Гуцульщину. Упоряд., авт. прим., довідок та слов. І. Пелипейко. Яворів: Редакція журналу «Гуцульська школа», 1996. 416 с.

7. Сеньків І. Гуцульська спадщина. Праці з життя і творчості гуцулів. К.: Українознавство, 1995. 512 с.

8. Федькович О.Ю. Так вам треба! Федькович О.Ю. Писання. Львів, 1906. Т.III, ч. 1а: Драми. С. 27.

9. Хоткевич Г. «Тіні забутих предків». Українська мова та Література. 1997. Число 47 (63). С. 4-7.

10. Хоткевич Г.М. Довбуш: Повість. Харків: Фоліо, 2010. 378 с.

11. Цбінден Г. Мандрівка по гуцульських горах. Подорожі в українські Карпати: Збірник. Упоряд. і вступна стаття М. Вальо. Львів: Каменяр, 1993. С. 220–270.

12. Шухевич В.. Гуцульщина. Матеріали до українсько-руської етнології. Львів, 1899. Т. II; 1901. Т. IV; 1902. Т. VI. 1904. Т. VII.

13. Hacquet's neueste physikalisch-politische Reisen in den Jahren 1791.92. und 93 durch die Dacischen und Sarmatischen oder Nördlichen Karpathen. Nürnberg, 1794. T. III. S. 135–140.

14. J.F.H. (Hołovacki) Cesta po Halické a Uherské Rusi: Sdelena v listech od J.F.H. ku přjteli do L. Časopis Českého Museum. Praga, 1841. R. XVI. S. 423.

15. Wahylewiĉ D.J. Huculowé, obywatelé wýchodnjho pohořj Karpatského. Časopis Českého Museum. Praga, 1839. R. XIII. S. 45–46.

16. \Wójcicki K.W. Zarysy domowe. W-wa, 1842. T. III. S. 270.

***References***

1. Verhovynka, Lesia. (2013). To Delyatyn on the wings of: Poetry, short stories, stories, dramatic works, essays, articles, epistolary. O. O. Zharivsky (Ed.). Lviv: Kamenyar [in Ukrainian].

2. Garasymchuk, R. (2008). National dances of Ukrainian Carpathians. Book 1. Hutsul dances. Lviv: Institute of Ethnology, NAS of Ukraine [in Ukrainian].

3. Kayndl, R.F. (2000). Hutsuls: their life, folk customs and traditions. Chernivtsi: The Young Bukovinian [in Ukrainian].

4. Kotsiubinsky, M. (1988). Works in two volumes. Volume 2. Stories and Tales (1907 - 1912). Articles and Essays. V. A. Zipa (Ed.). Kyiv: Scientific Thought [in Ukrainian].

5. Nietzsche, F. (2003). Birth of the Tragedy. Nietzsche F. Thus spoke Zarathustra. To the genealogy of morality. Birth of tragedy. Will to power. Posthumous aphorisms: transl. from Germ. F. Nietzsche (Ed). Minsk: Harvest [in Russian].
6. Plai. (1996). The book for reading about Hutsulshchyna. I. Pelypeiko (ed, aut. of notes, references and vocab). Yavoriv: Editorial Board of the «Hutsul School» magazine [in Ukrainian].
7. Senyukov, I. (1995). Hutsul heritage. Works on Hutsuls' life and art. Kyiv: Ukrainian Studies [in Ukrainian].
8. Fedkovich, O. Yu. (1906) It serves your right! Fedkovich O. Yu. Writing. T.III, Part 1a: Drama. Lviv [in Ukrainian].
9. Hotkevich, G. (1997) «The Shadows of Forgotten Ancestors»: Ukrainian Language and Literature. Number 47 (63) [in Ukrainian].
10. Hotkevich, G. M. (2010) Dovbush: Tale. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
11. Tsybinden, G. (1993) Traveling on the Hutsul Mountains. Travel to Ukrainian Carpathians: Collection. M. Valio (ed). Lviv: Kamenyar [in Ukrainian].
12. Shukhevich, V. (1899) Hutsulshchyna. Materials to the Ukrainian-Russian ethnology. Lviv [in Ukrainian].
13. Hacquet's neueste physikalisch-politische Reisen in den Jahren 1791 – 92, und 93 durch die Dacischen und Sarmatischen oder Nördlichen Karpathen (1794). Nürnberg. [in German].
14. J.F.H. (Hołovacki) (1841). Cesta po Halické a Uherské Rusi: Sdelena v listech od J.F.H. ku přjteli do L. Časopis Českého Museum. Praga [in Czech].
15. Wahylewiĉ, D.J. (1839). Huculowé, obywatelé wýchodnjho pohořj Karpatského. Časopis Českého Museum. Praga [in Czech].
16. Wójcicki, K.W. (1842). Zarysy domowe. Warshawa [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 11.07.2018 р.*

UDC 37.02:004
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152963

**Karpenko Oleksandr**
PhD (Public Administration),
Chairman of Information Policy
and Digital Technologies Faculty,
National Academy of Public Administration,
under the President of Ukraine
ORCID 0000-0002-9301-7973
dr.karpenko@ukr.net;
**Zaporozhets Tetiana**
Cand. Sc. (Public administration),
Candidate for a Doctor's Degree of Information
Policy and Digital Technologies Faculty,
National Academy of Public Administration,
under the President of Ukraine
ORCID 0000-0003-1914-9481
ztv2016@ukr.net

## SYNERGY OF TECHNOLOGIES AND CULTURE UNDER CONSDITIONS OF THE DEVELOPMENT OF DIGITAL SOCIETY

**The purpose of the research** is to analysis the synergistic interaction of culture and modern innovative technologies in various scientific fields and determine their impact on the development of digital society. Research **Methodology.** The study used general scientific methods of comparison, statistical analysis of factors and phenomena, inductive and deductive methods, analysis and synthesis. **Scientific novelty** consists in substantiating the synergetic tendencies of modern innovative technologies and culture, which leads to a change in our understanding of the world and essence of natural processes and phenomena and the creation of a basis for transferring a qualitatively new state of human capabilities through technological innovations. **Conclusions.** As a result of the study, close relationship between modern technologies and culture has been established, and their influence on the development of modern digital society has been substantiated.

**Key words:** modern innovative technologies; artificial intelligence; digital culture; digital society.

***Карпенко Олександр Валентинович**, доктор наук з державного управління, завідувач кафедри інформаційної політики та цифрових технологій Національної академії державного управління при Президентові України; **Запорожець Тетяна Володимирівна**, кандидат наук з державного управління, докторант кафедри інформаційної політики та цифрових технологій Національної академії державного управління при Президентові України.*

**Синергія технологій та культури в умовах розвитку цифрового суспільства**

**Метою роботи** є здійснення аналізу синергетичної взаємодії культури та сучасних інноваційних технологій в різних наукових сферах та визначення їх впливу на розвиток цифрового суспільства. **Методологія дослі-**

© Karpenko O., 2018
© Zaporozhets T., 2018

**дження.** У дослідженні використано загальнонаукові методи порівняння, статистичного аналізу факторів та явищ, індуктивний та дедуктивний, аналізу та синтезу. **Наукова новизна** полягає в доведенні синергетичних тенденцій сучасних інноваційних технологій та культури, що призводить до зміни наших уявлень про світ та сутність природних процесів та явищ та створення основи для переведення у якісно новий стан рівня людських можливостей завдяки технологічним новаціям. **Висновки.** В результаті дослідження з'ясовано тісний взаємозв'язок сучасних технологій та культури, обґрунтовано їх вплив на розвиток сучасного цифрового суспільства.

**Ключові слова:** сучасні інноваційні технології; штучний інтелект; цифрова культура; цифрове суспільство.

***Карпенко Александр Валентинович**, доктор наук государственного управления, заведующий кафедрой информационной политики и цифровых технологий Национальной академии государственного управления при Президенте Украины; **Запорожец Татьяна Владимировна,** кандидат наук государственного управления, докторант кафедры информационной политики и цифровых технологий Национальной академии государственного управления при Президенте Украины.*

**Синергия технологий и культуры в условиях развития цифрового общества**

**Целью работы** является осуществление анализа синергетического взаимодействия культуры и современных инновационных технологий в различных научных сферах и определение их влияния на развитие цифрового общества. **Методология исследования.** В исследовании использованы общенаучные методы сравнения, статистического анализа факторов и явлений, индуктивный и дедуктивный методы, анализа и синтеза. **Научная новизна** заключается в обосновании синергетических тенденций современных инновационных технологий и культуры, что приводит к изменению наших представлений о мире и сущности природных процессов и явлений и созданию основы для перевода в качественно новое состояние уровня человеческих возможностей благодаря технологическим новациям. **Выводы.** В результате исследования установлена тесная взаимосвязь современных технологий и культуры, обосновано их влияние на развитие современного цифрового общества.

**Ключевые слова:** современные инновационные технологии; искусственный интеллект; цифровая культура; цифровое общество.

Introduction. The process of introducing intellectual management and digitalisation of managerial processes today touches practically all countries of the world. Advanced countries are changing the paradigm of their own national economies, giving preference to the latest developments and technologies. Obviously, these changes are due to the introduction of many technological innovations that are used in various industries. At the same time, the interconnection of modern digital technologies and culture leads to the creation of a basis for the transition to a qualitatively new level of human capabilities, as well as to change of our perceptions of the world and the nature of natural processes and phenomena, and thus contributes to the development of a new digital society.

The purpose of the work is to analyze the synergetic interaction of culture and modern innovative technologies in various scientific fields and determine their impact on the development of digital society.

Statement of basic materials. At the present stage, so-called breakthrough innovative technologies are commonly used to denote the abbreviation NBIC – (Nano; Bio; Info; Cogno) technology.

The term NBIC technology was introduced in 2002 by the American scientist of Romanian origin, M.K Roco (founder of the subcommittee of the National Science and Technology Council of the US for nanoscale science, technology (NSET), Senior Advisor on Science and Technology of the National Science Foundation) in the scientific The workshop "Combining Techniques for Improving Human Productivity", prepared by the World Technology Assessment Center (WTAC) [1].

As noted by M.K Roco, the NBIC-technology's characteristic feature is the intensive interaction between scientific and technological spheres, the broad applicability (from the atomic level of matter to the intellectual systems), as well as the technological perspective of the growth of human development opportunities. Modern NBIC-technologies allow for the qualitative growth of technological capabilities of individual and social personality development [1].

The research interest in the issues of the interconnection of technologies and culture is due to the rapid development of modern scientific and technological achievements, which create and form a fundamentally new digital society. They provide an opportunity to quickly solve the problems of information hunger and enter a new level of interpersonal communication, which, in the conditions of globalization, becomes intercultural and interreligious. In such a society there are new transformations in various processes of human life.

The information revolution, which is the result of scientific and technological progress in recent years, has led to an increase in the role of information and knowledge and, as a consequence, a new level of development of modern society. Its main driving force is the information and knowledge that are an important factor in production. In this regard, the scientists call the modern society "informational" (O. Toffler, J. Masuda, D. Bell) [2; 3; 4], or "a knowledge-based society" (P. Draker) [5], or based on the "information economy" or "knowledge economy" (M. Porat) [6].

Through the development of the system of continuous education, as well as national, regional and local systems of innovation (M. Porter) [7], we observe the achievements of modern society in many spheres.

For example, in an industrial context, the approach to work changes, and new professional competencies are determined, which require a creative and intellectual contribution of a person. At the present

stage, society lives in a so-called accelerated "inflation of qualifications", when the competences that are needed at present can lose their value in the future, because there will be a need for completely new ones.

Gradually changing the key concepts related to employment (labor biography, employment contract, place of work, working time), the following new categories come: mobile workplace, flexible schedule, virtual office. There are new forms of interaction between the subjects of the labor market – flexible (unstable) forms of employment.

The place and role of man in a modern organization is changing. This is not an executor, but an object and subject of management. A new paradigm of intellectual governance (intellectual management) is emerging, according to which the success of any organization will depend on the joint application of human intelligence and artificial intelligence.

The widespread introduction to the management and production processes of digital technologies has become the cause of the emergence of new management models that operate in the context of global network interactions. These models are characterized by extraterritoriality, universality, interactivity, which is based on the integration of human capabilities and artificial intelligence [8].

In this regard, it will be appropriate to focus on the work of the European Commission, which is extremely active in the development and dissemination of digital technologies in the world. The European Commission defines the digital economy as an environment that allows each company or individual to quickly and inexpensively communicate with another company or person for trading, sharing ideas and knowledge, collaborating, etc.

One of the priority areas of the commission's activities is the "Digital Single Market" strategy, as a set of mechanisms for ensuring the active participation of each citizen in the development of the digital society.

Implementing the "Digital Single Market" strategy, the commission adopted a series of initiatives and legislative proposals on September 14, 2016. In particular, it is planned that by 2025 all schools, transport nodes and major providers of public services, as well as digital rights companies, should have access to Internet connections at 1 GB / s upload / unloading speed.

In addition, all European households, rural and urban, will have access to networks with a download speed of at least 100 Mbp / s and should be upgraded to 1 Gbit, and all urban areas as well as major roads and railways should have uninterrupted broadband wireless connectivity 5G. Thus, according to scientists, these and other measures should ensure the competent participation of a citizen in the processes of the formation of modern digital society [9].

In the context of research on the analysis of the synergistic interaction of modern innovative technologies and culture in the context of the development of a digital society, one should mention Elvin Toffler, an American philosopher, sociologist and futurologist, one of the authors of the concept of post-industrial society, who emphasized that the scale of the transition from industrial society to postmodernism goes far beyond technical and information innovations. He noted that the awareness of the formation of a new culture will take place at an ever-increasing pace. This is due not only to the impact of total computerization and globalization, but also the emergence of new settings regarding the attitude to work, employment, sex, leisure, etc [2].

Summarizing, in the end, we should talk about creating a basis for translating into a qualitatively new condition the level of human capabilities and the development of modern digital culture, due to radical technological restructuring, as well as change our perceptions about the world and the nature of natural processes and phenomena.

All of the foregoing proves that the rapid development of digital technologies accelerates the process of transformation of the technological structure, rapidly develops society and man, and also indicates a rapid progress in the study of the laws of the existence of social structures, because the growing autonomy of individuals will inevitably lead to the emergence of new communities, social norms and ethical criterias.

As noted in previous publications, digital culture today is becoming a factor affecting social and professional mobility and as a result significantly changes the model of behavior of the modern generation. Under the influence of the development of digital technologies transformed traditional cultural areas, which leads to a change in the social outlook and revaluation of values. The meaning of the term "digital culture" may have a different semantic load, but in the context of professional activity, this refers to the ability of a person to apply his digital knowledge, skills and competencies; in the context of everyday communication - this is a harmonious combination of the digital world and classical approaches to understanding the culture of behavior [10, c. 51].

Conclusions. Thus, the development of modern innovative technologies in their relationship with the development of culture can be the beginning of a new phase of human evolution – a stage of directed conscious social evolution, which consists in the presence of the goal, in contrast to the evolutionary process based on the mechanisms of natural selection.

Man is still a measure of all things, with the only difference that it is becoming more difficult to define the limits of the human being, since the technical exists not only outside the person, but also in it itself, in the form of artificial tissues, organs, medicines, and the like. In addition, modern education, upbringing, and the formation of the outlook also takes place with the direct participation of innovative technologies [11, c. 317].

It should take into account the prospects for solving not only the actual technological problems, but also a wide range of ethical, social and philosophical and anthropological problems directly related to them, from the assessment of the possibility of creating in the near future self-reproducing artificial intelligence built on the basis of nanoscale, to comprehension of whether the theoretical basis for the distinction between natural and artificial in humans and the environment will be preserved. Consequently, the prospects for the development of science and technology give reason to believe that in the future a radical transformation of people is possible not only of the material world, but also of subjective reality.

***Література***

1. Roco M.C. Coherence and Divergence of Megatrends in Science and Engineering / Converging Technologies for Improving Human Performance NANOTECHNOLOGY, BIOTECHNOLOGY, INFORMATION TECHNOLOGY AND COGNITIVE SCIENCE. – NSF/DOC-sponsored report. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2003. 482 p. URL: https://www.wtec.org/ConvergingTechnologies/Report/NBIC_report.pdf
2. Alvin Toffler. Creating a New Civilization: The Politics of the Third Wave. Front Cover. /Alvin Toffler, Heidi Toffler/ Turner Pub., 1995 – Business & Economics. 112 p.
3. Bell D. The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forcasting. N.Y.: Basic books, 1973.
4. Masuda Y. The Information Society as Postindustrial Society. Wash.: World future soc. Wings to Human Ability / Government Commission on Information Technology. Sweden: Prime Minister's Office. 1994.
5. P. Drucker. Innovation and Entrepreneurship., 1985. 250 p.
6. M. Porat. The Information Economy: Development and Measurement. Wash., 1978. 274 p.
7. Porter M. E., Kramer M. R. Strategy and Society: The Link Between Competitive Advantage and Corporate Social Responsibility // Harvard Business Review, December 2006, p. 78-92.
8. About Improving connectivity and access. URL: https://ec.europa.eu/info/research-and-innovation_en
9. The European Commission. Official web-site. URL: https://ec.europa.eu/digital-single-market/
10. Fichman R.G. Going beyond the dominant paradigm for information technology innovation research: emerging concepts and methods. J Assoc Inf Syst, 2015. № 5(8), 314-325 p.
11. Карпенко О. Цифрова культура: соціальна сутність та комунікативні складові. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2018. № 2. С. 51-54.

***References***

1. Roco M.C. (2003) Coherence and Divergence of Megatrends in Science and Engineering / Converging Technologies for Improving Human Performance NANOTECHNOLOGY, BIOTECHNOLOGY, INFORMATION TECHNOLOGY AND COGNITIVE SCIENCE. – NSF/DOC-sponsored report. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 482. Retrieved from: https://www.wtec.org/ConvergingTechnologies/Report/NBIC_report.pdf [in English].
2. Toffler Alvin. (1995) Creating a New Civilization: The Politics of the Third Wave. Front Cover. /Alvin Toffler, Heidi Toffler/ Turner Pub. Business & Economics [in English].
3. Bell D. (1973) The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting. N.Y.: Basic books. [in English].
4. Masuda Y. (1994) The Information Society as Postindustrial Society. Wash.: World future soc. Wings to Human Ability / Government Commission on Information Technology. Sweden: Prime Minister's Office. [in English].
5. Drucker P. (1985) Innovation and Entrepreneurship,= [in English]..
6. Porat M. (1978) The Information Economy: Development and Measurement. Wash. [in English].
7. Porter M. E., Kramer M. R. (2006) Strategy and Society: The Link Between Competitive Advantage and Corporate Social Responsibility // Harvard Business Review, December, 78-92 [in English].
8. About Improving connectivity and access. Retrieved from: https://ec.europa.eu/info/research-and-innovation_en [in English].
9. The European Commission. Official web-site. Retrieved from: https://ec.europa.eu/digital-single-market/
10. Fichman R.G. (2015) Going beyond the dominant paradigm for information technology innovation research: emerging concepts and methods. – J Assoc Inf Syst. № 5(8), 314-325. [in English].
11. Karpenko O. Digital culture: social essence and communicational constituents /O. Karpenko, V. Namestnik // Bulletin of the National Academy of Leaders of Culture and Arts, 2018. - No. 2 - P. 51-54. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 24.09.2018 р.*

УДК 930.85(477.7)"18/19":82-6.09
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152984

**Гедьо Анна Володимирівна**
доктор історичних наук, професор,
професор кафедри історії України
Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID 0000-0003-4151-0747
gedo.av@gmail.com

# ЕПІСТОЛЯРІЙ ДІЯЧІВ ОСВІТИ ТА МИСТЕЦТВА ЯК ДЖЕРЕЛО З ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ ПІВДЕННОЇ УКРАЇНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

**Мета** роботи – визначити інформативний потенціал та Репрезентативність епістолярію діячів освіти та мистецтва для дослідження культурного розвитку Південної України XIX – початку XX ст. **Методологічними** засадами є принципи історизму, об'єктивності, які дали змогу визначити склад, структуру, достовірність та інформативні можливості листів, та джерелознавчий метод як система дослідницьких процедур. **Наукова новизна.** На основі аналізу матеріалів особистого листування, які зберігаються в архівах України та опублікованих листів розкрито їх інформативні можливості для дослідження: внеску діячів культури у формування культурного простору регіону, функціонування навчальних закладів, театрального життя, особистих стосунків діячів культури. **Висновки.** Епістолярій діячів культури є незамінними з огляду їх інформативного потенціалу. Він дозволяє відтворити живі образи представників культури в певних життєвих ситуаціях та взаємостосунках з оточенням, розкриває внутрішній світ особистості, глибину душевних переживань респондента, які не зафіксовані в інших видах джерел.

**Ключові слова:** епістолярій; листи; культура; освіта; театр; Південна Україна.

***Гедё Анна Владимировна,*** *доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры истории Украины Киевского университета имени Бориса Гринченко*

**Эпистолярий деятелей образования и искусства как источник по истории культуры Южной Украины XIX - начала XX в.**

**Цель работы -** определить информативный потенциал и репрезентативность эпистолярия деятелей образования и искусства для исследования культурного развития Южной Украины XIX - начала XX в. **Методологическими принципами** являются принципы историзма, объективности, которые позволили определить состав, структуру, достоверность и информативные возможности писем, и источниковедческий метод как система исследовательских процедур. **Научная новизна.** На основе анализа материалов личной переписки, которые хранятся в архивах Украины и опубликованных писем раскрыты их информативные возможности для исследования вклада деятелей культуры в формирование культурного пространства региона, функционирования учебных заведений, театральной жизни, личных отношений деятелей культуры. **Выводы.** Эпистолярий деятелей культуры является незаменимыми, учитывая их информативный потенциал. Он позволяет воспроизвести живые образы представителей культуры в определенных жизненных ситуациях и взаимоотношениях с окружающими, раскрывает внутренний мир личности, глубину душевных переживаний респондента, которые не зафиксированы в других видах источников.

**Ключевые слова:** эпистолярий; письма; культура; образование; театр; Южная Украина.

***Hedo Anna,*** *Doctor of Historical Sciences, Professor, Department of History of Ukraine Boris Grinchenko Kyiv University*

**Epistolary style of educators and artists as a source of the history of the culture of Southern Ukraine in the XIX and early XX centuries**

**The purpose of the article** is to determine the informative potential and representativeness of the epistolary activity of educators and artists for the study of the cultural development of Southern Ukraine in the XIX and early XX centuries. **The methodological principles** are the principles of historicity, objectivity, which made it possible to determine composition, structure, authenticity and informative possibilities of the letters, and source-study method as a system of research procedures. **Scientific novelty.** On the basis of the analysis of materials of the personal correspondence stored in the archives of Ukraine and published letters, the author revealed their informative possibilities for research. Namely, the contribution of cultural figures to the formation of the cultural space of the region, the functioning of educational institutions, theater life, and personal relations of cultural figures. **Conclusions**. Epistolary activity of cultural figures are indispensable in view of their informative potential. It allows to recreate the living images of representatives of culture in certain life situations and interactions with the environment, reveals the inner world of the individual, the depth of emotional experiences of the respondent, which are not recorded in other types of sources.

**Key words:** epistolary activity; letters; culture; education; theater; Southern Ukraine.

Актуальність теми. Листи діячів культури належать до унікального різновиду наративних джерел і є нічим незамінним з огляду джерельно-інформативного потенціалу. У листах відклалася інформація, яку неспроможні зафіксувати інші джерельні комплекси. Листи не тільки містять зафіксовану важливу фактичну інформацію, але й дають можливість відтворити живі образи особистостей, познайомитися з ними в певних життєвих обставинах та взаємостосунках з оточенням. Епістолярна спадщина розкриває внутрішній світ особистості, глибину душевних переживань. Як зазначала Н.Л. Пушкарьова, пошуки і вивчення «приватного», «особистого», «таємного», особливостей їх відображення в джерелах - єдиний шлях до розуміння людей минулого [12, 213].

© Гедьо А. В., 2018

Події, пов'язані з культурним розвитком Півдня України мали відображення в матеріалах приватного листування. Письменники, митці, освітяни обмінювалися думками з приводу багатьох подій культурного життя регіону. Зазвичай, у епістоляріях містяться факти, адресовані лише конкретній людині, а тому листи мають інколи інтимне забарвлення, вирізняються своєю щирістю, емоційністю.

Мета роботи – визначити інформативний потенціал та репрезентативність епістолярію діячів освіти та мистецтва для дослідження культурного розвитку Південної України XIX – початку XX ст.

Виклад основного матеріалу. Значна увага в епістолярії приділена характеристиці навчальних закладів півдня України. Влітку 1818 р. в Одесі перебував К.М. Батюшков. В листі від 3 серпня 1818 р. до А.І. Тургенєва він описав нещодавно відкритий Рішельєвський ліцей. Автор зауважував: «В письме вашем вы требуете, чтобы я сказал мое мнение о лицее. Скажу вам по совести: лицей есть лучшее украшение Одессы, точно так, как Одесса - лучший город после столиц ...» [13, 508].

Порядок, чистота, успіхи вихованців в навчанні під керівництвом абата Ніколя справили позитивне враження на К.М. Батюшкова: «Лицей в цветущем состоянии, и дети здесь счастливые; они в добрых руках. Дай Бог здоровья аб. Николя, что готовит полезных людей для государства; он неутомимый и метода его прекрасная» [13, 515]. Проте, зауважував автор, абат і ліцей мали чимало недоброзичливців. На противагу останнім К.М. Батюшков вважав, що існування ліцею було корисним для регіону: «Вы сами с удовольствием увидели бы детей степных, говорящих по латыни, готовящих себя в пользу государства, здесь, в земле новой и едва вышедшей из пелен. Дай Бог, чтобы министерство просвещения поддержало лучшее свое произведение и дало бы ему способы усовершенствоваться» [13, 529].

Наприкінці 1838 р. до Одеси із Санкт-Петербургу на посаду професора кафедри східних мов Рішельєвського ліцею прибув В.В. Григорьєв. У листах до друзів та знайомих він повідомляв про свою професійну діяльність, факти життя в Одесі. В.В. Григорьєву ставилося завдання відкрити та організувати читання лекцій східними мовами в ліцеї, але через брак слухачів йому спочатку довелось навчати арабській, перській та турецькій мовам учнів ліцею [2, 36].

З листів відомо, що В.В. Григорьєв публікувався в місцевій пресі, але, нарікав, що його змушували писати лише про події, пов'язані з історією Новоросійського краю: «Поэтому я и должен взяться за какой нибудь труд такого рода и я намереваюсь писать «Историю владычества Гиреев» [2, 39].

У листах В.В. Григорьєв постає поціновувачем місцевого театру. Час від часу він писав статті про італійську оперу, брав участь у домашніх виставах.

Невідомий автор у своєму листі залишив цікаві розмірковування щодо освіти в Одесі середини XIX ст. Він повідомляв про відкриття в Одесі трьох недільних шкіл, потребу в заснуванні жіночої гімназії, необхідність перетворення Рішельєвського ліцею в університет. В просуванні ідеї відкриття університету автор відводить велику роль видатному лікарю, громадському діячу М.І. Пирогову [10, 7].

Питання реформування освіти та відкриття університету в Одесі у листі до І.В. Бертенсона піднімав і М.І. Пирогов. Він писав, що в 1855-1856 рр. в державі розпочалась дискусія щодо проблем виховання: «…все убедились, что по прежнему шаблону нельзя воспитывать, если общество и государство желают иметь людей, а не обезьян и кукол» [11, 59].

М.І. Пирогов в своїх листах повідомляв І.В. Бертенсону, що Міністр народної освіти А.С. Норов запропонував йому місце попечителя Одеського навчального округу, яку М.І. Пирогов прийняв в 1857 р. В листах автор писав, що першочерговою його справою стане перетворення Одеського ліцею в університет. Однак, на заваді стало Міністерство фінансів, котре не дозволяло збільшити для існування університету експортне мито на пшеницю з портів Чорного та Азовського морів. Тим не менше проект М.І. Пирогова було зреалізовано, щоправда, в іншому вигляді та за інші кошти. Втім незабаром, як зазначав М.І. Пирогов в своїх листах, його свободолюбові прагнення наштовхнулися на реакцію влади, що призвело до його переводу з посади попечителя Одеського навчального округу на іншу роботу [11, 60].

Матеріали епістолярію свідчать, що між попечителями та керівниками навчальних закладів мали місце конфлікти через те, що перші часто не розуміли, яке місце вони займали в освітньому процесі. Попечительство було актом доброчинності і сприяло авторитету особи в інтелігентному середовищі. За право бути попечителем навчального закладу змагалося багато претендентів.

У листі катеринославського дворянина П.Ф. Булацеля до губернського маршалка П.А. Струкова, датованому січнем 1867 р., повідомлялося, що у 1865 р. на Катеринославському губернському благородному зібранні було проведено вибори попечителя Таганрозької гімназії. Було обрано двох кандидатів: П.Ф. Булацеля та П.М. Македонського. Однак вибір катеринославського дворянства був проігнорований, і жоден з кандидатів не був призначений на посаду. Тому П.Ф. Булацель просив П.А. Струкова: «Покорно прошу почтить ответом: на каком основании было сделано представление на должность попечителя Таганрогской гимназии полковника Македонского, а меня вообще не было представлено, тогда как за пулями для голосования на должность попечителя Македонский был избран вторым, а я - первым кандидатом» [9, 347].

З Одесою тісно пов'язане ім'я І.І. Мечникова. Аналіз його епістолярію відтворює умови роботи в Новоросійському університеті, відносини з колегами та керівництвом, ставлення студентів тощо. В листі кінця 1867 р., І.І. Мечников висловлював намір залишити Одесу, оскільки «…мне здесь во многих

отношениях приходится весьма невкусно» [15, 132]. Мова йшла, скоріш за все, про непорозуміння з адміністрацією або прискіпливість начальства, що заважало повноцінній роботі вченого. Незабаром про інтриги в університеті, нездорову атмосферу писав в листі від 22 травня 1871 р. до І.І. Мечникова професор Новоросійського університету Л.С. Ценковський [15, 17].

У листах М.Г. Попруженка – першого попечителя Одеської міської публічної бібліотеки містяться спогади сучасників про відомих професорів Новоросійського університету – Ф.К. Бруна та А.І. Маркевича. Так, щодо А.І. Маркевича зазначалися такі його якості, як ерудиція, працездатність, чудова пам'ять. Багато часу та уваги професор приділяв просвітницькій роботі. Він часто виступав з публічними лекціями, всіляко популяризував наукові знання, був активним учасником Одеського товариства історії та старожитностей [4, 7].

Лист П.А. Івачова до О.А. Потебні містив факти про організацію та перебування на півдні України на початку 1880-х рр. пересувних виставок, під час яких картини не лише виставлялися для загального огляду, але й продавалися. Будучи розпорядником виставки, П.А. Івачов у своєму листі зробив звіт про її перебування в Єлисаветграді та Одесі. Гарне враження на автора справив Єлисаветград: «Елисаветградцы встретили выставку весьма радушно, дали прекрасное помещение в Дворянском клубе и посетителей было 2250 человек. Зато у них есть при Земском реальном училище прекрасная Рисовальная школа, какой не снилось Харькову. Учащихся 60 человек. Да как рисуют – прелесть! Учитель – академик Крестоносцев» [14, 7].

Важче було організувати виставку в Одесі через брак відповідного приміщення: «…клубы все открыли свои танцевальные сезоны, и если бы не жид и немец пришли на помощь, я не знал бы что делать. Некто Шульц предложил прекрасный бельэтаж в своем доме за 100 р. в пользу евангелического общества для бедных и я успокоился» [14, 8].

Кореспондентами видатного громадського діяча М. Аркаса були освітяни, митці, літератори. В їх епістолярії мова йшла про влаштування гастролей, вечорів, вистав, видання літератури, популяризацію української мови тощо. Щирі та дружні стосунки склалися у М. Аркаса з композитором М. Кропивницьким. Їх листування висвітлювало: творчі плани митця [3, 19], гастролі М. Кропивницького в Приазов'ї [3, 68], домовленості щодо репертуару та виступу в миколаївській «Просвіті» [3, 75]. Значна увага приділялася постановці опери "Катерина". Після дозволу постановки твору, М. Кропивницький отримав клавір опери [8, 78 ]. М. Кропивницький писав про режисерське бачення майбутньої вистави, декорації, костюми, виконавців головних ролей. Вже в наступному листі до М. Кропивницького М. Аркас повідомляв про успіх увертюри з опери «Катерина» на симфонічному вечорі в Миколаєві [4, 6].

М. Кропивницький і його трупа неодноразово гастролювали в Миколаєві. Кожного разу успіх був різний: «Сумно в Миколаєві і збори надто сумні, перемінився Миколаїв, обзлиднився…», – жалівся драматург в своєму листі від 18 вересня 1902 р. до М. Аркаса [4, 49].

Про педагогічний талант М. Кропивницького йшлося в листах Є. Зарницької. У листах до рідних актриса писала про заняття з нею М. Кропивницького: «Марко занимается со мной, ну слова, взгляда не пропустит, ни на шаг от себя, каждый день чай пьем у него и каждую секунду грыземся – то за то муштровка, то за другое, – поневоле будешь успевать. Я тогда даже сомневалась - заслуживаю ли я таких отношений, просто не вертися» [7] .

У листі композитора О.С. Даргомижського до відомої співачки Л.І. Кармаліної повідомлялося про успішні концерти співачки в Одесі після її повернення на батьківщину із зарубіжних гастролей Італією та Францією. У листі зазначалося, що музикальні твори О.С. Даргомижського у виконанні Л.І. Кармаліної були тепло зустріті одеською публікою [1].

Влітку 1846 р. на півдні України перебував літературний критик В.Г. Бєлінський. До Одеси він приїхав разом із актором М.С. Щепкіним, який перебував тут на гастролях. В листі до О.І. Герцена В.Г. Бєлінський зазначав, що М.С. Щепкін також планував гастролі в Миколаєві, Херсоні, Севастополі, Сімферополі тощо. «Я видел много, ходя и на репетиции и на представления, толкаясь между актерами. Сверх того, Михаил Семенович преусердно снабжает меня комментариями и фактами, что все будет ново и сильно», – писав В.Г. Бєлінський [6, 280].

В листі з Миколаєва до М.М. Щепкіна, сина актора, В.Г. Бєлінський нещадно критикував місцеву трупу: «какой подобной нет нигде под луной… Эти чучела никогда не знают ролей и этим сбивают Михаила Семеновича с толку, путают, перевирая свои фразы и говоря его фразы. Это его бесит, мучит, терзает. Ко всему этому он не совсем здоров…» [6, 282].

Про театральне життя одеситів згадувалося в листі М.С. Пєстова С.Г. Пєстову, датованому кінцем жовтня 1876 р. В ньому автор обурливо зазначає, що навіть підготовка до російсько-турецької війни 1877-1878 рр. не завадила «…процветанию французским опереткам…» [16, 2].

Таким чином, аналіз епістолярної спадщини представників науки та культури дає уявлення про особливості розвитку культури південноукраїнського краю. Вони є важливим джерелом з функціонування навчальних закладів регіону, розвитку культури, внеску видатних митців у формування культурно-освітнього простору та особисті стосунки між ними, гастролі видатних артистів та театральних труп. Однак, листи, як і вся мемуарна література, мають суб'єктивний характер, тому вимагають ґрунтовного та ретельного аналізу.

***Література***

1. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии. 1813-1869 гг. URL: http://www.memoirs.ru/ rarhtml/1417ASDarg.htm.
2. Василий Васильевич Григорьев по его письмам и трудам. 1846-1881. СПб., 1887. 288 с.
3. Державний архів Миколавської області. Ф. 468. Оп. 1. Спр. 6. 77 арк.
4. Державний архів Одеської області. Ф. 157. Оп. 1. Спр. 108. 7 арк.
5. Державний архів Одеської області. Ф. 2129. Оп. 1. Спр. 24. 156 арк.
6. Дім князя Гагаріна: Збірник наукових статей і публікацій. Вип. 4. Одеса: Моряк, 2007. 412 с.
7. Кінзерська Т. Листи актриси Єфросінії Зарницької документ епохи. URL: http://old.kultart.lnu.edu.ua/Proscaenium/2014_1-3_38-40/Кінзерська. pdf/.
8. Ковальова В.Ф., Чистов В.П. Нариси історії культури Південного Прибужжя від витоків до поч. XX ст. Миколаїв: Тетра, 2002. Кн. 3. 285 с.
9. Кочергін І.О. *Катеринославське дворянство* в *умовах трансформації соціальних* відносин (друга половина XIX початок XX ст.). Дис. … докт. іст. наук. Спец. 07.00.01. Дніпро, 2016. 449 с.
10. М. А. Д. Г. Письмо из Одессы // Русское слово. 1860. № 6. С. 1-10.
11. Пирогов Н.И. Собрание сочинений в восьми томах. М.: Искусство, 1962. Т. VIII. 379 с.
12. Пушкарёва Н.Л. История частной жизни в России глазами российских и зарубежных историков Отечественная история, 1998. № 3. С. 208-2113.
13. Батюшков К.Н. Сочинения. В 3 т. СПб.: Тип. В.С. Балашева, Т. 3, 1886. 804 с.
14. Центральний державний архів України (м. Київ) (ЦДІАК України). Ф. 2045. Оп. 1. Спр. 80.
15. ЦДІАК України. Ф. 2129. Оп. 1. Спр. 105.
16. ЦДІАК України. Ф. 2044. Оп. 1. Спр. 520.

***References***

1. Aleksandr Sergeevich Dargomyzhskiy. Materials of his biography. 1813-1869. Retrieved from http://www.memoirs.ru/rarhtml/1417ASDarg.htm. [in Russian].
2. Vasiliy Vasilevich Grigorev on his letters and works. 1846-1881. (1887). 1846-1881. SPb., 288. [in Russian].
3. The State Archives of Mykolayiv region. F. 468. Op. 1. Spr. 6. 77 p. [in Ukrainian].
4. The State Archives of Odessa Region. F. 157. Op. 1. Spr. 108. 7 p. [in Ukrainian].
5. The State Archives of Odessa Region. F. 2129. Op. 1. Spr. 24. 156 p. [in Ukrainian].
6. The house of Prince Gagarin: Zbirnyk naukovykh statei i publikatsii. (2007). Odesa: Moriak. Issue 4, 412 [in Ukrainian].
7. Kinzerska, T. Letters of the actress Yefrosinii Zarnytskoi a document of the era. Retrieved from http://old.kultart.lnu.edu.ua/Proscaenium/2014_1-3_38-40/Kinzerska. pdf/ [in Ukrainian].
8. Kovalova V.F., & Chystov V. P. (2002). Essays on the history of culture of Pivdennoho Prybuzhzhia from the origins to the beginnings XX century. Mykolaiv: Tetra, 3. 285 [in Ukrainian].
9. Kochergin, I.O. (2016). Ekaterinoslav nobility in the conditions of transformation of social relations (second half of the XIX-th beginning of the XX century). Doctor's thesis. Dnipro. 449 [in Ukrainian].
10. MA D. D. (1860). Letter from Odessa. Russkoe slovo. 6. 1-10 [in Russian].
11. Pirogov, N.I. (1962) Collection of works in eight volumes. M.: Iskusstvo, 1962. Vol. VIII. 379 [in Russian].
12. Pushkareva, N.L. (1998) The history of private life in Russia by the eyes of Russian and foreign historians. Otechestvennaya istoriya, 3, 208-2113 [in Russian].
13. Batiushkov, K.N. (1886) Compositions In 3 vols. SPb.: Tip. V.S. Balasheva, Vol.3, 804. [in Russian].
14. Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv (TsDIAK of Ukraine). F. 2045. Op. 1. Spr. 80 [in Ukrainian].
15. TsDIAK of Ukraine. F. 2129. Op. 1. Spr. 105 [in Ukrainian].
16. TsDIAK of Ukraine. F. 2044. Op. 1. Spr. 520 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 23.09.2018 р.*

UDC [394.9:008]"313"+167.1(477)"19/20"
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152985

**Lysenko Oleksandr**
Doctor of Historical Sciences, Professor,
Honored Scientist of Ukraine,
State Prize of Ukraine winner,
Head of the Department of the Institute of History NAS of Ukraine
ORCID 0000-0002-4003-6433
ukr2ww@ukr.net
**Pekarchuk Volodymyr**
Doctor of Historical Sciences, Associate Professor,
Professor of the Academy of State Penitentiary service
ORCID 0000-0002-7750-1474
vladimirpkrk@i.ua
**Khoinatska Lyudmyla**
Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor,
Professor of the Institute of Public Administration of Security of Ukraine in Kiev National Taras Shevchenko University
ORCID 0000-0001-7324-5461
l.khoinatska@gmail.com

# INTERNATIONAL CULTURAL POLYLOGUE AT THE TURN OF XX – XXI CENTURIES: THE PROBLEMS, CHALLENGES AND PROSPECTS FOR UKRAINE

**The purpose of the article** is to define the factors of central tendencies of international cultural communication regarding political and social and cultural processes in Ukraine at the turn of XX–XXI centuries. **The methodology** is based on an interdisciplinary toolkit of the research, complicated ethnic-social phenomenon of their dynamics and corresponding terminological apparatus. With the help of the complex analysis of bilateral relationships between Ukraine and other countries in the cultural sphere we can notice the ways and methods to resolve ethnocultural life issues in Ukraine. **Scientific novelty** of the research is the systematic characterization of the two planes in which the ethnocultural policy of Ukraine was carried out: within the country and at the level of intergovernmental contacts, as well as the clarification of the positive and negative aspects of these processes. **Conclusions**. In modern circumstances, inter-ethical cultural relations, an algorithm for national minorities to implement their rights, recorded numerous international agreements, which include Ukraine, is one of the national security factors. Hasty ill-calculated steps in this delicate sphere can activate critical amount of conflict potential of unsolved issues and regarding destructive outer interfering can lead to a crisis with loads of political losses for Ukraine. Modern geopolitical challenges create a necessity of increased attention to these issues, considering their urgency for international relationship. As the system analysis shows, Ukrainian State politics was directed to general principles of democracy, ethnic pluralism and equality. At the same time different political powers, which ruled in that period, had different opinions regarding politics forming in ethno-cultural sphere relationships, what lead to its discrete character, mistakes and looses which damaged the consolidation of Ukrainian political nation.

**Key words:** international relations; ethno-culture collaboration; multiculturalism; politics; national self-identification.

***Лисенко Олександр Євгенович,*** *доктор історичних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України, лауреат Державної премії України, завідувач відділу Інституту історії НАН України;* ***Пекарчук Володимир Михайлович,*** *доктор історичних наук, доцент, професор Академії Державної пенітенціарної служби;* ***Хойнацька Людмила Михайлівна,*** *кандидат історичних наук, доцент, професор Інституту Управління державної охорони України Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

**Міжнародний культурний полілог на рубежі XX – XXI століть: проблеми, виклики та перспективи для України**

**Мета дослідження** полягає у з'ясуванні чинників, що визначають основні тенденції міжнаціонального культурного спілкування через призму політичних та соціокультурних процесів в Україні на рубежі XX–XXI століть. **Методологічні** підходи спираються на міждисциплінарний інструментарій дослідження складних етносоціальних явищ у їх динаміці та відповідний термінологічний апарат. Завдяки комплексному аналізу двосторонніх відносин України з іншими державами в культурній сфері простежуються шляхи і засоби розв'язання проблем етнокультурного життя в Україні. **Наукова новизна** дослідження полягає у системній характеристиці двох площин, у яких здійснювалась етнокультурна політика української держави: всередині країни та на рівні міждержавних контактів, а також з'ясуванні позитивних і негативних аспектів цих процесів. **Висновки.** У сучасних обставинах міжетнічні культурні зв'язки, алгоритм реалізації національними меншинами своїх прав, зафіксованих численними

© Lysenko O., 2018
© Pekarchuk V., 2018
© Khoinatska L., 2018

міжнародними угодами, до яких приєдналась Україна, належить до чинників національної безпеки. Непродумані, невиважені кроки у цій делікатній сфері здатні активізувати критичну масу конфліктогенного потенціалу невирішених проблем та за умови деструктивних зовнішніх втручань спричинити кризові явища з великими іміджевими та політичними втратами для України. Сучасні геополітичні виклики диктують необхідність підвищеної уваги до цих питань з огляду на їх актуальність у міжнародних відносинах. Як показує системний аналіз, політика Української держави загалом орієнтувалася на загальноприйняті принципи демократії, етнічного плюралізму та рівноправності. Водночас різні політичні сили, які приходили до влади у цей період, по-різному підходили до формування політики у сфері етнокультурних відносин, що спричинило її дискретний характер, помилки й упущення, які шкодили консолідації української політичної нації.

**Ключові слова:** міжнародні зв'язки; етнокультурна співпраця; мультикультуралізм; політика; національна самоідентифікація.

***Лысенко Александр Евгеньевич,*** *доктор исторических наук, профессор, заслуженный деятель науки и техники Украины, лауреат Государственной премии Украины, заведующий отделом Института истории НАН Украины;* ***Пекарчук Владимир Михайлович,*** *доктор исторических наук, доцент, профессор Академии Государственной пенитенциарной службы;* ***Хойнацкая Людмила Михайловна****, кандидат исторических наук, доцент, профессор Института Управления государственной охраны Украины Киевского национального университета имени Тараса Шевченко*

**Межнациональный культурный полилог на рубеже XX – XXI веков: проблемы, вызовы и перспективы для Украины**

**Цель статьи** состоит в выяснении факторов, определяющих основные тенденции межнационального культурного общения сквозь призму политических и социальных процессов в Украине на рубеже XX–XXI веков. **Методологические** подходы основываются на междисциплинарном инструментарии исследования сложных этносоциальных явлений в их динамике и соответствующем терминологическом аппарате. Посредством комплексного анализа двухсторонних отношений Украины с другими государствами в культурной сфере прослеживаются пути и средства решения проблем этнокультурной жизни в Украине. **Научная новизна** исследования состоит в системной характеристике двух плоскостей, в которых осуществлялась этнокультурная политика Украинского государства: внутри страны и на уровне межгосударственных контактов, а также выяснении позитивных и негативных аспектов этих процессов. **Выводы.** В современных условиях этнические культурные связи, алгоритм реализации национальными меньшинствами своих прав, зафиксированных многочисленными международными соглашениями, к которым присоединилась Украина, принадлежат к факторам национальной безопасности. Непродуманные, невзвешенные шаги в этой деликатной сфере способны активизировать критическую массу конфликтогенного потенциала нерешенных проблем и при наличии деструктивных внешних вмешательств вызвать кризисные явления с большими имиджевыми и политическими потерями для Украины. Современные геополитические вызовы диктуют необходимость повышенного внимания к этим вопросам в связи с их актуальностью в международных отношениях. Как показывает системный анализ, политика Украинского государства в целом ориентировалось на общепринятые принципы демократии, этнического плюрализма и равноправия. Одновременно различные политические силы, приходившие к власти в этот период, по-разному подходили к формированию политики в сфере этнокультурных отношений, что определило её дискретный характер, ошибки и упущения, вредившие консолидации украинской политической нации.

**Ключевые слова:** международные связи; этнокультурное сотрудничество; мультикультурализм; политика; национальная самоидентификация.

The urgency of the topic of the research. The processes of globalization in recent decades influenced almost all the spheres of life – political, economical, educational and others. At the same time with attractive prospects, they possess quite a significant conflict potential, which under certain circumstances and subjective factors can lead to a crisis of a different kind of complexity. Regarding ethnocultural sphere, globalization continues its challenges related to dissonances between national culture rapprochement and their development as a self-efficient phenomenon, which has the inertia of conservation of traditions and forms of self-expression. To find the ways of leveling these antagonistic tendencies, Ukrainian State and the public, ethnocultural institutions efforts were focused. In modern conditions, when there is a "hybrid-war" against Ukraine, the sphere of ethnonational and cultural relationship turns into an arena of countering attempts to undermine international harmony and equal polylogue of cultures in our country and between Ukraine and its international partners.

Analysis of researches and publications. The scientific literature on described issue can be classified to two big groups: 1) papers of general type, that are based on Ukrainian, European and World context and take as an object global phenomena and processes in ethnocultural sphere (Yu. Zinchenko, V. Vasylchuk, S. Padalka, V. Panibudlaska, O. Boyko, L. Yakubova, O. Raphalskyi, V. Yevtukh, L. Shklyar, S. Krymskyi, M. Popovych and other); 2) publication, where bilateral contacts of different ethnic communities in the cultural field of Ukraine are considered, and also international relations (M. Dmytrienko, M. Zierkov, T. Rendyuk, Ya. Khonigsman, S. Yelysavetskyi, A. Malyuska, V. Garagonych, I. Levitas, M. Dzhemiliev, A. Baldzhi, M. Aradzhioni, I. Kostyrya, G. Andres, V. Reisova, L. Vakhina and other). Many of these great papers are lack of complex view on the research aspects, theorization, and conceptualization.

The purpose of the research is to discover essential characteristics of defining trends of ethnocultural contacts in Ukraine as well regarding modern globalization challenges and threats.

Methodological bases of the research are interdisciplinary, multicultural discourse and correspondent scientific thesaurus, where core concept is the fundamental parity of all ethnic cultures and their equal interaction.

The statement of basic materials. Modern Ukrainian society was historically formed on a political basis, although its mainland was the Ukrainian ethnos. Ukrainians at all times were characterized by ethnic and cultural loyalty, although this did not exclude manifestations of xenophobia in some of their parts in latent forms. Open manifestations of this kind were usually observed during the wars, revolutions, revolts, and other socio-political cataclysms that provoked the manifestation of the asocial behavior mostly of marginal elements.

Along with the achievement of sovereignty, the Ukrainian multinational state has embarked on the path of democratization and interethnic relations, creating preconditions for a full and equal relationship in the ethnocultural sphere.

New realities determine the need for a modern format of interethnic and international cultural cooperation. While substantiating the need for innovative efforts in the field of socio-cultural communication, O. Yakovlev emphasizes that "Ukraine is in a transitional stage of its development, and this systemic transition characterizes almost all the spheres of human activity, is manifested at different levels of culture, creating a situation of uncertainty and instability in society. Such states correspond to periods of intense change when processes related to the reform of the socio-economic and political system develop in parallel with the renewal of the socio-cultural paradigm - the formation of a civil society, the consolidation of the principles of cultural pluralism in the synergy of the cultural continuum and the formation of a new type of culture - information culture " [10, 48].

The need for change and innovative solutions in the ethnocultural sphere was also recognized by the administration of Ukraine immediately after gaining its sovereign status. Thus, in the report on the activities of the Ministry of Foreign Affairs of the Ukrainian SSR (1990), in particular, it was noted that "there were fundamentally new tasks related to the necessity of practical implementation of the provisions of the Declaration on the State Sovereignty of Ukraine regarding international relations of the republic. Mainly it concerns this new direction of the Ministry of Foreign Affairs of the Ukrainian SSR, as an establishment and development of bilateral relations of the republic with foreign countries to secure their national interests in the political, economic, humanitarian and other spheres". The text further stated that for the first time in his history of the Ukrainian SSR in the UN, the delegation of the republic used the visit to the 45th session of the UN General Assembly for the establishment of bilateral contacts and the holding of correspondent negotiations. In September-October 1990, in New York, there were meetings of the Minister for Foreign Affairs of the USSR with the heads of foreign policy offices of Bulgaria, Czechoslovakia, Romania, Hungary, Poland, Turkey, Yugoslavia, Australia, Canada, Vatican, representatives of the administration of the Foreign Ministry of the DPRK and State Department of the USA.

In practical steps, the main focus was on the development of cooperation with neighboring states, and first of all, Poland, Hungary and Czechoslovakia [1, 17-18].

"At the same time, the bilateral relations of the republic continued to develop with the territorial and administrative units of a number of federal states of particular interest for Ukrainian SSR in terms of development of trade and economic, technical, cultural and other links of agencies, enterprises, institutions and organizations of the republic having partners abroad. During 1990, at the intergovernmental level, agreements on cooperation with the Free Land of Bavaria (FRG), Hubei Province (PRC), "Upper Austria" land (Austrian Republic) was achieved. The issue regarding renewal of the contractual framework of cooperation, ending this year, is set, such long-standing partners of the USSR as the Republic of Croatia (SFRY) and the Slovak Republic (CSFR) "[1, 20].

In Soviet times, due to the rigid centralization, the lack of rights of the republican ministries of foreign affairs and culture of the rights to its own events in this sphere, insufficient financial capacity, weakness of the material base (especially in the field of technical means of cultural propaganda) Ukrainian SSR was limited in foreign contacts. In one of the official documents (beginning of 1990) named "About the participation of the Ukrainian SSR in the development of cultural ties between the USSR and foreign countries," it was emphasized that, according to the Ministry of Culture of the USSR, during 1986-1989, 94 teams went to 59 countries ( groups), 245 separate cultural figures, together - 3963 persons. At the same time, there were 111 Ukrainian writers abroad, and the Writers' Union of Ukraine hosted annually 45-50 delegations from 25-30 countries of the world.

Considering that we are talking about four years, given data is not impressive at all. In terms of "new political thinking" in 1988, for the first time, it was possible to establish direct contacts between the Ministry of Culture of the Ukrainian SSR and the Ministry of Culture and Arts of the Polish People's Republic, which enabled the Protocol on Cultural Cooperation to be signed for 1988-1990 [6, 70-73].

After the collapse of the USSR, Ukraine began to construct its political course in the ethnocultural sphere on a sovereign basis. On the ethnocultural space, two determinant trends have spread: on the one hand, the desire of various ethnic-ethnic groups to preserve cultural identity, on the other hand, - the formation of a common European cultural space.

In line with these trends, the regulatory framework was established to ensure the implementation of the cultural rights of national minorities and to harmonize their ties with the historical homeland, to neutralize conflict factors, and separatist impulses that were stimulated from the outside.

Ukrainian legislation had to regulate the international relations of the country. The solution to this complex of problems was directed by the work of the Council on questions of ethnonational policy and the council on issues of culture and spirituality. At one of their joint meetings, some conclusions and suggestions were passed to higher authorities. In particular, it had to do with the need for the adoption of such fundamental (framework) laws: 1) "On the Concept of State Ethnic and National Policy"; 2) "On National Minorities" (in the new edition); 3) "On combating the manifestations of discrimination based on national, racial, religious grounds"; 4) "On the restoration of the rights of deportees" [2, 118].

The State Committee of Ukraine for Nationalities and Religions, whose competence covered a wide range of issues related to the observance and enforcement of the rights of ethnic and confessional communities in our country, was created in the structure of executive bodies.

By 2011, Ukraine has concluded international agreements on cooperation in the cultural sphere with 51 states. In the framework of bilateral agreements, mixed commissions functioned. An adequate image of one of the primary vectors of their activities reports on "International Activities of the State Committee for Nationalities and Religions in the Protection of the Rights of National Minorities." The document stated: "The essence of the activities of the bilateral mixed commissions is that, with the consent of the parties, they should make recommendations to the governments of both countries to improve the situation of the respective national minorities." The commissions included experts from the competent authorities of both states that created them and representatives of civic organizations of national minorities. It was further emphasized that the work of the commissions "contributes to the fulfillment of Ukraine's obligations in the sphere of protection of the rights of national minorities, strengthening of the positive image of the state in the international arena, helps to pursue a protectionist policy with respect to compatriots living outside Ukraine in order to meet their national-cultural and linguistic needs." At the same time, while complying with the protocol conditions, Ukraine directed its efforts to create decent conditions for meeting the spiritual, educational, cultural and social needs of ethnic groups living in its territory.

The activities of joint commissions were considered a constructive instrument of cooperation and the basis for a fruitful strategic partnership of Ukraine with other states in matters of ensuring the rights of national minorities [5, 51-52].

In 1991 the agreement on cooperation between Ukraine and Poland, Hungary, Slovakia, Croatia came into force. At the Ministry of Culture of Ukraine, the "Ukrainian Center of International Cultural Exchanges" started to function.

Ukraine joined the Framework Convention regarding the Protection of National Minorities, adopted in 1993 during a meeting of heads of government of member states of the Council of Europe. The ratification of the Convention provided for the observance of principles such as the equality of all ethnic groups before the law, the development of national cultures and the preservation of national identity, religion, languages and traditions, access to the media, the establishment of free and peaceful cross-border contacts with people who were legally resident on the territory of other states, the use of languages of national minority in signage, advertising inscriptions, etc. The document contained a mechanism for the implementation of these provisions, as well as an institution of special advisers who were to evaluate the compliance of the steps taken by the States - the signatory in this area.

The most efficient and intense regarding international cooperation were the efforts of Ukraine and Poland, which were constantly growing. In 1997, the Ministry of Culture of Ukraine and the Ministry of Culture and Arts of Poland signed the Protocol, which consolidated the new principles of cooperation in the widest range - from governmental structures to separate regions, border contacts, public institutions. The following year, Ukraine and Poland signed an agreement on good-neighborliness, friendly relations and cooperation, which recognized the right of members of the Polish minority in Ukraine and the Ukrainian ones - in Poland, individually or jointly with other members of minorities, the preservation, identification and development of their ethnic, cultural, linguistic and religious originality. The document fixed the right of minorities to study their mother tongue and teach it, free use of it, access to the information and its unimpeded distribution, the establishment and maintenance of their own cultural, educational, religious organizations, freedom of religion, the use of names and surnames in the sound, inherent in their mother tongue, establishing and maintaining contacts between members of ethnic communities within and outside the State of residence [11].

The regulatory base regulating relations in the cultural and educational sphere between the two states was filled with new documents and in subsequent years (Agreement between the governments of Ukraine and the Republic of Poland on cultural and scientific cooperation of 1992, the Protocol on cooperation between the Ministry of Culture of Ukraine and Ministry of Culture and Arts of Poland for 1995-1997 and others).

By the declaration on principles of cooperation between Ukraine and Hungary on May 31, 1991, a bilateral mixed commission was formed. During the second meeting (February 1993), its members worked out recommendations for the governments of the two states regarding the practical realization of the rights of national minorities. They included, among other things, the following directions of work: 1) intensification of

efforts to preserve the historical and cultural heritage; 2) reconstruction of buildings of historical value; 3) ensuring the possibility of appearances on radio and television by representatives of national minorities; 4) the opening of theaters, Sunday schools; 5) promoting the participation of collective artists in festivals, competitions; 6) the creation of additional funds in libraries in the languages of national minorities; 7) provision of opportunities for celebrations to be organized by cultural centers in which representatives of ethnic communities live in a compact place; 8) coordination of efforts aimed at ensuring the rights of national minorities; 9) holding roundtables on assistance in organizing the activities of cultural and educational centers; creation of libraries, internship of leaders of artistic groups, provision of their repertoire and requisite [3, 209-2011].

According to Art. 13 Agreement on Neighborhood and Cooperation signed between Ukraine and Romania on June 2, 1997, an intergovernmental commission was set up to solve problems related to the rights of ethnic minorities. This contributed to the establishment of cultural ties, although at first the Romanian side did not show a desire to implement them on a symmetrical basis, actively involving the Romanian population of Ukraine in the "single Romanian language, cultural and informational space", with the aim of transforming it into an effective instrument in the implementation of geopolitical plans [4, 40]. But then the situation got better, and in 2006, joint monitoring of the position regarding the provision of the conditions for the ethnic and linguistic and cultural identity of the Romanian residents of Ukraine began.

The Government of Ukraine has taken significant countermeasures, sanctioning the establishment of a compact Romanian's residence of the "Tysa" - Local Government Organization, and in the places of residence of Hungarians - the Association of Border Guards of Transcarpathia.

Cultural contacts between Ukraine and the Russian Federation had their peculiarities. Externally, the glossy diplomatic and political "picture" concealed complex problems caused by the Russian leadership's desire to hyperbolize the question of the Russian language in Ukraine and impose a decision on its state status. However, these aspects of Ukrainian-Russian relations should be interpreted as an integral part of the imperial geo-strategy of the Kremlin, which tried to hold Ukraine back in its sphere of influence and even control. The artificially inspired discontent of a particular part of the population of the eastern regions of Ukraine was intended to discredit the leadership of the state and undermine its territorial integrity.

Even though in 1992 presidents of CIS countries signed an agreement on the return of cultural and historical values to their countries of origin, the Russian State Duma has not ratified it, which has determined the consistent course of the Russian Federation on their non-return, in particular, Ukraine.

Certain difficulties were observed in establishing Ukrainian-Czech cultural ties over which the ideological stereotypes of the past tended. Since the mid-1990s, thanks to "people's diplomacy," these contacts became more dynamic.

Traditionally active Israeli public organizations, in particular, the "Ukraine-Israel" Society, the Israeli Jewish-Ukrainian Relations Association, initiated regular contacts regarding the international forum on Ukrainian-Jewish relations.

The nature and content of international cultural ties were primarily determined by the domestic political and socio-economic situation in Ukraine, the position of individual national minorities, their attitude to political processes and political forces that came to power.

Having selected the model of a political nation formed by territorial patriotism and ethnocultural pluralism, the state faced the need for genesis of new national identity on the foundation of the balance of interests of all ethnic groups and the integration of society around ethnocultural values of the ethnic majority. However, this path was burdened by the inertia of linguistic-cultural, ethnic-confessional, socio-psychological consequences of the deformation of the ethnonational sphere in the past.

Despite all the difficulties, Ukraine has undertaken many commitments of protecting the rights of ethnic minorities, in particular, in 2003 ratified the European Charter for Regional Languages. Although it was not possible to fulfill the agreements completely (and this damaged the image of the state), specific steps towards implementing the Agenda of the "Ukraine-EU" Association in the field of culture, "Interpersonal Contacts," were still being made. In the context of the Council of Europe Action Plan for Ukraine for 2008-2012, the Ministry of Culture implemented a regional program. "Kyiv Initiative for Democratic Development through the Culture of Azerbaijan, Georgia, Moldova and Ukraine" focused on the development of democracy, intercultural dialogue, and cultural diversity.

The new format of the international cultural polylogue was the support from the state of the activities of the public national institutions that were members of the International Organization of Folk Art (IOV), the International Music Council (IMC), the International Organization of Folklore Festivals (CIOFF), operating under the auspices of UNESCO.

Border regions of Ukraine and its neighbors became the most active zone of cultural exchange. Association "Carpathian Euroregion" united administrative units of Ukraine, Romania, Slovakia, Hungary. Under her patronage, international festivals "Peredzvin," "Radoslav," "Kolomyika," exhibitions of artists are held, as well as other forms of cooperation that promote solving common problems are encouraged.

The presence of multicultural regions in Ukraine with syncretic ethnocultural configuration has determined the choice of such a toolkit that demonstrated its effectiveness in this cross-border ethnic, cultural, and mental landscape. In terms of multiculturalism, the antinomy "my own – somebody else's," which transformed into a non-conflict opposition "my own - another," lost its antagonistic content and found expression

in cultural contacts. Besides Transcarpathia, Bukovina is such a region as well. The most striking manifestation of such cultural interactions was the international folk festival "Bukovina Meetings," which was consistently held in the Bukovynian regions of Romania, Hungary, Slovakia and Ukraine [7, 22].

Regarding cross-border cooperation, Interethnic forums were conducted in the “Lower Danube” Euroregion. The transformation of the Ukrainian Friendship and Cultural Development Partnership with foreign countries into the Ukraine - Greece, Ukraine - Israel, Ukraine - Bulgaria, Ukraine - Poland and others fields has allowed diversifying and deepening cultural contacts on a bilateral basis. The number of international festivals that took place in Ukraine grew from one in 1991 to eight in 1999. In Poland and Ukraine, there were Days of Culture, in which different art groups toured, works of artists were exhibited. 2004 was declared as a Year of Poland in Ukraine.

At the festival of Greek culture in 2003, 130 representatives of the Greek art intelligentsia from Hellas, Cyprus, the USA, Germany came to Ukraine.

Each year, the number of cultural and educational events organized by national-cultural societies in Ukraine increased. The Hungarian institutions initiated the Days of Cities and Villages, Festivals of Folk Art. Days of Crimean Tatar culture took place in Kyiv in 1993, and the Days of Jewish culture next year. The Democratic Union of Hungarians of Ukraine, together with the National University of Kyiv-Mohylyanska Academy, implemented a program of events regarding the Hungarian Days in Ukraine-2008 [8]. National Societies of the Greeks of Ukraine organized the celebration of Independence Days of Greece (March 25) and Days of “Okhi” (October 28), songs and other festivals. In 1996, the Days of Culture of the Germans of the Black Sea Coast in Nikolaev took place, which brought together many great performers, masters of folk crafts, artists [9, 445].

By 2014, the Ukrainian-Russian cultural ties were quite intensive. These contacts were carried out in the form of tours of famous theatrical, musical groups, exhibitions, festivals, Days of Culture and others. However, as a result of the anti-Ukrainian policy of the Kremlin, these ties began to collapse, and after the events on the Maidan, almost stopped their existence.

Conclusions. Thus, with the rise of a sovereign Ukrainian State, the problem of the harmonious development of the culture of national groups and their contacts with historical homelands was actualized. This determined the configuration of the state policy, which was carried out in two dimensions: a) creation of conditions for the democratic development of all ethnocultural communities in Ukraine; b) activation of foreign cultural ties. For this purpose, the internal legal framework and the international legal and contractual basis for efficient cooperation were formed and continuously filled up. The destructive factors on this path were the selfishness of certain political groups in Ukraine and the external threats that came from anti-Ukrainian foreign forces. The leadership of the state has demonstrated a steady desire to adhere to its international commitments and contribute in every way to the full development of ethnocultural communities that live in Ukraine.

***Література***

1. Звіт про роботу Міністерства закордонних справ УРСР у 1990 році. ЦДАГО України (Центр. держ. архів громад. об'єднань України). Ф. 1. Оп. 22. Спр. 2970. Арк. 17–21.
2. Інформація про спільне засідання Ради з питань етнонаціональної політики і Ради з питань культури і духовності. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5252. Оп. 8. Спр. 1. Арк. 118.
3. Лист віце-прем’єр міністру М.Г. Жулинському від першого заступника міністра закордонних справ М.П. Макаревича. ЦДАВО України. Ф. Р-2. Оп. 15. Спр. 3628. Арк. 209–211.
4. Листування з Кабінетом міністрів України з питань основної діяльності (01–31 липня 1996 р.). ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 19. Спр. 3356. Арк. 40.
5. Міжнародна діяльність Державного комітету України у справах національностей та релігій у сфері захисту прав національних меншин. ЦДАВО України. Ф. 5252. Оп. 8. Спр. 40. Арк. 51–52.
6. Об участии Украинской ССР в развитии культурных связей СССР с зарубежными странами. ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 25. Спр. 3374. Арк. 70–73.
7. Особливості буковинського пограниччя: історія культурного полілогу: монографія / Антошкіна Л., Гадинко О., Красовська Г., Сегеда П., Сухомлинов О. Донецьк, 2010. 237 с.
8. Разом в розмаїтті: Культурно-мистецькі заходи і діяльність національних товариств в рамках оголошеного 2008 року Роком міжкультурного діалогу в Україні. Оглядова довідка / підгот. Т. Шлепакова. URL: http://mincult.kmu.gov.ua.
9. Шитюк М. М. Німці Південного регіону сучасної Української держави 1991–2009 рр. // Повне зібрання наукових праць: у 35-ти тт. Т. 21. Миколаїв, 2012. С. 442–472.
10. Яковлев О. В. Сучасне соціокультурне проектування у національному часопросторі культури. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. 2018. № 2. С. 47–50.
11. Wojakowski D. Polac i Ukraincy. Rzecz o pluralizmie i tozsamosci na pograniczu. Kraków: Zakład Wydawniczy ″Nomos″, 2002.

***References***

1. A report on work of Ministry of Foreign Affairs in Ukrainian SSRin 1990. CSAPU of Ukraine (Centre of State Archive of public unities in Ukraine). Fund 1. Description 22. Case 2970, pp. 17–21. [in Ukrainian].

2. Information on the joint meeting of the Council for Ethnonational Policy and the Council on Culture and Spirituality. CSASC of Ukraine (Central State Archives of the Supreme Council of Ukraine and the Government of Ukraine). Fund 5252. Description 8. Case 1, p. 118. [in Ukrainian].

3. Letter to Vice Prime Minister M.G. Zhulinskyi from the first deputy foreign minister M.P. Makarevich. CSASC of Ukraine. Fund R-2. Description 15. Case 3628, pp. 209–211. [in Ukrainian].

4. Correspondence with the Cabinet of Ministers of Ukraine on matters of main activity. (01-31 July, 1996). CSASC of Ukraine. Fund 5116. Description 19. Case 3356, p. 40. [in Ukrainian].

5. International activity of the State Committee of Ukraine for Nationalities and Religions in the sphere of protection of the rights of national minorities. CSASC of Ukraine. Fund 5252. Description 8. Case 40, pp. 51–52. [in Ukrainian].

6. About the participation of the Ukrainian SSR in the development of the cultural relations of the USSR with foreign countries. CSAPU of Ukraine. Fund 1. Description 25. Case 3374, pp. 70–73. [in Russian].

7. Antoshkina L. (Eds.). (2010). Features of the Bukovinian borderland: the history of the cultural polylogue. Monograph. Donetsk. [in Ukrainian].

8. Shlepakova T. Together in diversity: Cultural and artistic activities and activities of national societies in terms of 2008 declared as a year of the intercultural dialogue in Ukraine. Review. URL: http://mincult.kmu.gov.ua. [in Ukrainian].

9. Shityk M. (2012). Germans of the Southern Region of the Modern Ukrainian State 1991-2009. Complete collection of scientific works: in 35 vols. T. 21 (pp. 442-472). Mykolayiv. [in Ukrainian].

10. Yakovlev O. (2018). Modern Socio-cultural Projecting in a National Chronotope of Culture. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. Kyiv: Milenium, 2, 47-50 [in Ukrainian].

11. Wojakowski D. (2002). Polac i Ukraincy. Rzecz o pluralizmie i tozsamosci na pograniczu. Krakow: Zakład Wydawniczy "Nomos".

*Стаття надійшла до редакції 15.06.2018 р.*

УДК 008: 312.421
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152986

**Барна Наталія Віталіївна**
доктор філософських наук, доцент,
директор Інституту філології та масових комунікацій Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна»
ORCID: 0000-0002-5176-0136
Barna2005@ukr.net

# СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ МОДИ ЯК ЦІЛІСНІСТЬ ЕСТЕТИЧНИХ ТА КУЛЬТУРНИХ ІНІЦІАТИВ

**Мета дослідження.** Визначити культурологічні складові формування модної діяльності як сценічного феномену. **Методологія** дослідження базується на аналітичному методі у вивченні художніх особливостей розвитку візуальної культури; історичному – у реконструкції та відбудові соціокультурного поля реальностей та функцій мистецтва; культурологічному – для комплексного визначення світоглядних і стильових парадигм трансформацій образних артефактів культури. **Наукова новизна.** В представленому дослідженні доведено, що мода як цілісність естетичних та культурних уподобань у контексті глобалізаційних процесів кінця XX – початку XXI століть стає активним актором альтерглобалістського руху. Разом з процесами універсалізації та актуалізації культурно-історичного потенціалу мода осмислюється як глобальна практика культуротворчості. Мода інтерпретується як форма культурної діяльності людини, яка генерує потенціал модельного бізнесу, культури повсякдення, видовищної культури тощо. **Висновки.** Мода в контексті світової культури – це певна культурно-історична антропологія, яка презентує цілісність людини, а також модні інновації в контексті різних формотворень: жанрових, стильових, що дає можливість побачити межі творчості людини, межі модного формоздійснення. Мода несе в собі образи гротеску. Мода також є фундаментальним механізмом культуротворчості, специфіка якого виражається в конструюванні процесів формотворчості в культурі. Отже, сама по собі конструкція модності, моди, сценічності, розкритості в інше і одночасно бажання бути самодостатнім і красивим простором, це свідчить про те, що мода відкривається в різних контекстах культуротворення, зокрема в дизайні, театрі, рекламі, кінематографії, віртуальній реальності тощо. Всі ці контексти так чи інакше дають різні парадигмічні стани, образи всього того живого, ювенального організму соціуму, що можна оцінити як модний універсум, який корелює з універсумом сценічним.

**Ключові слова:** культура; мода; культуротворчість; альтерглобалістський рух; модельний бізнес.

***Барна Наталья Витальевна,*** *доктор философских наук, доцент, директор Института филологии и массовых комуникаций Открытого международного университета розвития человека «Украина»*

**Сценический образ моды как целосность эстетических и культурных инициатив**

**Цель исследования.** Определить культурологические составляющие формирования модной деятельности как сценического феномена. **Методология исследования** базируется на аналитическом методе в изучении художественных особенностей развития визуальной культуры; историческом - в реконструкции и восстановлении социокультурного поля реальностей и функций искусства; культурологическом - для комплексного определения мировоззренческих и стилевых парадигм трансформаций образных артефактов культуры. **Научная**

© Барна Н. В., 2018

**новизна.** Мода как целостность эстетических и культурных предпочтений в контексте глобализационных процессов конца XX - начала XXI веков становится активным актером альтерглобалистського движения. Вместе с процессами универсализации и актуализации культурно-исторического потенциала мода осмысливается как глобальная практика культуротворчества. Мода интерпретируется как форма культурной деятельности человека, генерирует потенциал модельного бизнеса, культуры повседневности, зрелищной культуры и тому подобное. **Выводы.** Мода в контексте мировой культуры - это определенная культурно-историческая антропология, представляющая целостность человека, а также модные инновации в контексте различных формообразований: жанровых, стилевых, что дает возможность увидеть границы творчества человека, границы модного формосозидания. Мода несет в себе образы гротеска. Мода также является фундаментальным механизмом культуротворчества, специфика которого выражается в конструировании процессов формотворчества в культуре. Итак, сама по себе конструкция модности, моды, сценичности, раскрытости в другое и одновременно желание быть самодостаточным и красивым пространством свидетельствует о том, что мода открывается в различных контекстах культуротворения, в частности в дизайне, театре, рекламе, кинематографии, виртуальной реальности и т.д. Все эти контексты так или иначе дают разные парадигмические состояния, образы всего того живого, ювенального организма социума, что можно оценить как модный универсум, который коррелирует с универсумом сценическим.

**Ключевые слова:** культура; мода; культуротворчество; альтерглобалистське движение; модельный бизнес.

***Barna Nataliia**, D.Sc. in Philosophy, professor, the director of Institute of Philology and mass communications Open International University of human development «Ukraine»*

**Stage image of fashion as the integrity of the aesthetic and cultural initiatives**

**The purpose of the article.** Determine the culturological components of the formation of fashion activity as a scenic phenomenon. **Methodology** of the research is based on the analytical method in the study of artistic peculiarities of the development of visual culture; historical - in the reconstruction and rehabilitation of the socio-cultural field of reality and functions of art; culturological - for the complex definition of ideological and stylistic paradigms of transformations of figurative artifacts of culture. **Scientific novelty.** Fashion as the integrity of aesthetic and cultural preferences in the context of globalization processes of the late XX - early XXI centuries becomes an active actor in the alternative globalization movement. Together with the processes of universalization and actualization of cultural and historical potential, fashion is understood as a global practice of cultural creation. Fashion is interpreted as a form of human cultural activity; it generates the potential of a model business, a culture of everyday life, a spectacular culture, and the like. **Conclusions**. Fashion in the context of world culture is a certain cultural and historical anthropology that represents the integrity of the person, as well as fashionable innovations in the context of various forms of the form: genre, stylistic, which gives an opportunity to see the limits of human creativity, the limits of the fashionable embodiment. The fashion carries the image of a grotesque. Fashion is also a fundamental mechanism of cultural cultivation, the specificity of which is expressed in the constitution of the processes of form-building in culture. Thus, by itself the design of fashion, fashion, stage, openness to another, and at the same time the desire to be self-sufficient and beautiful space, this indicates that the fashion is opened in different contexts of cultural development, in particular in design, theater, advertising, cinema, virtual reality. All these contexts somehow give different paradigmatic states, images of all that living, juvenile organism of the society, which can be noted as a fashionable universe that correlates with the universe scenic.

**Key words:** culture; fashion; cultural creation; alter globalist movement; model business.

Актуальність теми дослідження. Мода XX – XXI століття осмислюється як мистецтво, яке пов'язане з іншими культурними практиками: рекламою, дизайном одягу, брендингом, піартехнологіями та ін. Така взаємообумовленість культурних адеквацій свідчить про те, що західні дослідники визначають моду як феномен культуротворення, здібність до проектної рефлексії у вимірі флеш-іміджу та тілесних адеквацій культуротворчості. Співвідношення моди і сцени є архетиповим у тому сенсі, що мода як модус, норма, те, що утворює певну взаємодії людей, утворює її у певному просторі. Цей простір має свої межі, а ці межі описуються категорією «сцена». Такий начебто простий прагматичний підхід інтерпретації спонукає до того, щоб збагнути культурно-історичну цілісність комунікативної єдності людей в модусі їх співбуття на певній сцені.

Аналіз досліджень і публікацій. Мода потрапляє у вихор тих процесів, які визначають як феномен глобалізації культури. Отже, в цьому аспекті варто вказати на дослідження А.Апандурея, В.Бергера, Р.Робертсона. Особливу увагу варто приділити дослідженням британських дослідників глобалізації Д.Гелда, Е.МакГрю, Д.Голблатта, Д.Перратона, що визначають реалії культури в контексті цивілізаційних трансформацій [4]. Проблема естетичних та культурологічних ознак моди досліджувалася в роботах Р.Барта, Дж. Бартлетта, Ю.Легенького, О.Шандренко та ін. [1; 2; 6; 9], адже мало визначені аспекти формування культурних аспектів сценізму моди.

Метою нашого дослідження є визначення культурологічних складових формування модної діяльності як сценічного феномену.

Виклад основного матеріалу. Відтак, утворюється гармонійна структура комунікацій, яка вже несе в собі той вимір єдності людини і космосу, який свідчить про модус, гармонію, все те, що можна назвати «красиво-добрим», калокагатійним. Мода як гармонійний, замкнений модус буття, де знайдені всі ознаки видовищної реальності, – це мода, інституалізована або в публічному (ландшафтному просторі рекреацій, площі міст тощо) або в театралізованому просторі, який походить від площі балагану, ярмаркового простору, простору народних гулянь і завдяки цьому набуває ознак інституалізації

свята. Відтак, сцена свята описує сцену в реаліях культурного піднесення, що завжди було характерним для моди.

Якщо говорити про певні протоструктури сцени, то варто зазначити, що вони пов'язані з грою як наскрізним, фундаментальним явищем, що існує ще в докультурному світі, в світі культурному і світі „надкультурному". Грають боги, грають тварини, грають люди, але грають у різні ігри. Гра, зокрема гармонійно поєднується в моделлю світу у ляльковому театрі у Платона, де боги сіпають за нитки душі людей і ці душі реагують таким чином, що людина не може уникнути долі. О. Лосєв у своєму останньому інтерв'ю (див. фільм „Лосєв", де оператором був чудовий, майстер кінематографу Г. Герберг), говорить: «Так, Бєрдяєв прав: Свобода! Свобода! Свобода! Але і доля, – теж...». Тобто ця конфігурація думки „доля – теж" свідчить про те, що людина зіткається з тим, що виникає вже в давньогрецькій трагедії, – доленосність буття на сцені. Її спинити не можна, здійснити не можна. Вирок як машинний принцип утворює той механізм співбуття, який дає людині єдину можливість існування на сцені.

Сцена неможлива без переходу з одного місця в інше, як і неможлива диспозиція – протиставлення акторів, які грають, та реципієнтів без системи сценічної ідентичності, яка формується в моді як певний код культуротворення. Все це дає можливість характеризувати акт, темпоральність сценізму моди як певний модус буття. Він існує поза часом в давніх цивілізаціях, час не помічається, але час структурується досить своєрідно в грецькому театрі, де завжди відбувалася гра різних труп в одному просторі, де протагоністи допомагають людям розібратися в коловороті сценізму гри. Контури, підставки, на яких людина піднімається над землею, – це теж певна сцена для однієї людини. Втім, сцена для одної людини – це конфігурація особистісного самоствердження її в світі, а сцена для багатьох – це зовсім інше.

Колись на Зимовій Олімпіаді у Франції дизайнери сучасного видовища та моди здійснили прекрасний святковий показ моди на льоду, коли всі ковзанки були приточені до високих контурів, до шестів, коли ляльки і люди на шестах ковзалися і утворювали надзвичайно дивне видовище. Отже, можна стверджувати, що вертикаль, горизонталь, діагональ як конститутивні ознаки сценізму, тобто визначення акту, темпоральності видовища дають ту можливість розгортання структури модного дискурсу, артикуляції сценізму в моді, що і утворює акт модної ідентичності на єдиній сцені свята.

Якщо говорити про дискурс моди як артикулятивну систему, то, звичайно, варто звернутися до семіологічної школи, яка походить від Фердинанда де Соссюра, а потім Р.Барта, риторичної моделі Ц.Тодорова, М.Фуко. Втім, Р. Барт, М. Фуко усувають поняття знаку і вводять поняття дискурсу, якє надзвичайно міфологізується і онтологізується. Мішель Фуко запитує: Чи виходять дискурси на вулицю? Виходять… [8]. У Франції онтологізація дискурсу доходить до того, що все стає дискурсом, все стає артикуляцією, все стає промовою, зокрема стає жестом палача і жертви на помості Середньовіччя у М. Фуко, жестом в театрі сучасному, жестом політичним, жестом суто ритуальним і жестом вербальним. Так, навіть карикатури відомого французького журналу з його надмірною гіперкритикою і аморальністю теж є своєрідним жестом непристойної поведінки людини, які усувають почуття життя і смерті і, взагалі, цінність людського існування. Адже, як не дивно, мода завжди цим і займалась.

Моду можна зазначити як велику карикатуру на доброчинність, на людське існування тощо. В.Зомбарт пише, що мода поєднує в собі буркотливість бабусі і ігрову нескінченність немовля [5]. Такий оксюморон вже нікого не дивує, як і вагітні бабці, зображені на теракотах з Ермітажу, які описує М. Бахтін. Ми бачимо сцени різних ігор, різних ритуалів, різних башт і підземель. Отже, вертикаль єднання землі і неба, башт і підземелля – це „гротескне тіло", за визначенням М. Бахтіна, це карнавальна стихія як образ боротьби зі смертю, з часом, який в моді має свій розгорнутий трансцендентальний і нескінченний сценізм.

Можна, звичайно, описувати системи театральні, їх добре описує той же самий В.Мейрхольд у своїх теоретично-лекційних екзерсисах, де говорить про те, що сцена починалася з колоподібних структур, а потім вже мала вісь і обмеження зліва і справа [7]. Сцена в історії культури структурувалися як завершена самодостатня архітектура. Виникає просценіум як передня частина сцени, бокові частини сцени, задня частина. Виникають аксесуари сцени, весь той розгорнутий сценічний вимір, який пов'язаний зі сценографією – це декорації, розподіл простору гри на помості.

Історіографія різних типів сценізму, вимірів сценічного представлення буття, яке здійснюється як конфігурація замкненого, відкритого, напіввідкритого, напівзамкненого простору – це реалії модного універсуму. Ідеологічно він був замкненим, потім поступово відкривається, напіввідкривається і напівзакривається. Наприклад, якщо взяти архітектурні моделі, то у класицизмі домінує вісь, яка входить буквально в будинок, простір вулиці, ландшафту. Курдонер – це певна сцена перед будинком, невеличка, будемо казати, проміжна стадія „переддії" входження у простір інтер'єру, яка говорить про те, що вісь заспокоюється і людина вже входить у будинок самотужки, без могутнього поштовху вулиці. Але в стилі модерн все навпаки, еркери – напівкруглі, ромбовидні, трьохкутні, виходять із будинку. Стихія експресії еркеру – це вихід назовні.

Ми недарма додали ці два приклади, щоб показати, що архітектура театральної сцени – це архітектура класицизму і архітектура модерну в чистому вигляді. Якщо взяти контрпозицію цих реалій просторових відносин, то це диспозитив, а якщо говорити про compositio в цілому, то ці реалії існують як паліатив напівзачиненого, напіввідкритого простору. Гра відбувається на помості, просценіумі, мо-

же входити в залу, дивлячись на те, наскільки вона структурує цей простір тотальністю ігрової поведінки.

Формалісти (авангардні режисери, дизайнери, художники) поєднували всі можливості, в 20-ті роки народилося багато різних моделей сценізму, навіть театр тіла без органів, театр жорстокості Антонєна Арто – це певна сцена концептуалізації ейдосу сцени, тотальної тотожності людини з іншою людиною, яка стає її іншим тілом. Так, людина позбавляється своїх „органів", бо є інша людина з „органами", людина-гравець неначе позбавляється шкіри. Ця дотичність до іншої людини утворює жорстокість не в прямому, а в символічному вигляді, яку А. Арто намагався описати як своєрідний екзерсис. На що він спирався? На театр Но, східну традицію. Якщо взяти Пітера Брука з його ідеологемою та міфологемою „вільного простору", то його можна інтерпретувати досить по-різному. Особливо цікава інтерпретація, що люди спустошують сцену буття, де одне покоління людей-гравців змінює інше, люди знаходять нову і нову сцену і грають в ті ж самі ігри. Їх головне завдання – народити і вмерти. Всі мотиви ритуальних танків, ритуальних зображень повторюють фактично один і той самий мотив. Народження згори, народження як самоздійснення, народження як буквальне породження, де фіксується смерть символічна, духовна. Так, смерть обігрується в моді, театрі, на будь-якій сцені. Весь цей широкий надзвичайно нескінченний контекст вражає своєю міфологічністю.

Міф, за О. Лосєвим, має різні ступені образності. Це аніконічний образ, тобто абсолютно індиферентний, буквально „безобразний" вид. Це емблема, коли будь-що заміняє сутність дії та події. Отже, це обігрується в моді, театрі. Потім формується метабола (троп) синекдохи підвищуючої та понижуючої, коли частина описує ціле і, навпаки, коли ціле описує частину. Єднання цих синекдох створює метафору, перенос значень. Наступна стадія – це символ концентрації інформації в замкненому просторі самодостатньої духовності символу, а ще наступна образна конфігурація – це міфологічна образність. Всі ці конструкції існують в літературі, в театрі, архітектурі, в будь-якому сценізмі, і, зокрема в моді.

Риторичні моделі структуруються на основі дискурсу, але позариторичні, символічні означувані образу намагаються характеризувати їх як певний тезаурус, словник завершених архетипів, напівклише, формообразів і, можна сказати, формотипів. Рефлективний тип, який утворює художник-поет, або семіолог, за Р. Бартом, коли на основі символу утворюється подвійне кодування, а мова первинного міфу як єдність означуваного і означального переводиться або переноситься в іншу систему. Так, означуване першої системи стає означальним, тобто чисто маніпулятивним, структуруючим, поверховим, феноменальним, або феноменологічно структурним образним кодом, рядом культуротворення.

У ХХ столітті сцена стає архітектурною, невербальною, тяжіє до пластичного театру, театру не психологічного, а антипсихологічного. Так, Л.Курбас висловлює ідею, що театр народився в хаті. Так, власне хата є колискою театральності. Його антипсихологізм, і намагання створити своєрідну антипсихологічну драматургію є композицією натуралізму сценічного мистецтва взагалі. Бертольт Брехт з його епічним театром, навіть, Пітер Брук, Мейрхольд особливо створюють культурну вподобу мезансценування як пластичного організму, що відповідає тотальності 30-х років. Потім ці ідеї використовують для масових подій, застосовують для того, щоб, так чи інакше, витворити образ самодостатньої реальності сцени як широкого, площадного ейдосу.

В.Мейєрхольд дає типологію сцени. В чому полягає її сенс? Сенс її в тому, що ця реальність структурується архітектурно. «Сцена майбутнього театру візьме від минулих часів всі вподоби і певні елементи найскладніших театральних споруд. Прості сцени. Античні театри. Глобус-театр Іспанський вуличний театр. Японський. Китайський. Складні сцени XVIII ст. Авансцена, просценіум» [7, 342].

В.Мейєрхольд запитував: "Як створити сучасного режисера, художника?" Теоретик-режисер робить певний розподіл режисерської діяльності. У нього визначається режисер як той, хто дає актору мелодику промови, здійснює драматургічну гру; режисер – копіїст, той хто допомагає здійснити сценічне втілення композиції, і, зрештою, режисер, який вмонтований в саму дію або подію, є актором, який може замінити режисера. Тут він спирається на традицію: Мольєр, Шекспір були саме такими режисерами.

Мода в контексті світової культури – це певна культурно-історична антропологія, яка презентує цілісність людини, а також модні інновації в контексті різних формотворень: жанрових, стильових, що дає можливість побачити межі творчості людини, межі модного формоздійснення. Мода несе в собі образи гротеску. Мода також є фундаментальним механізмом культуротворчості, специфіка якого виражається в конструюванні процесів формотворчості в культурі.

Естетична специфіка моди – сутнісно незавершений міметизм, тобто дія, що не стає суто феноменом наслідування, привласнення. Мода є чисте становлення як перманентне ототожнення буття і небуття, красивого і не- красивого, престижного і непрестижного. Специфіка культурно-історичної антропології моди складається з перманентної ювеналізації людини в культурі, що обумовлює її привабливість і актуальність. Можна говорити що мода в контексті культурних реалій інтерпретована досить складно, вона увібрала в себе амбівалентні структури: гротексне тіло, за М.Бахтіним, і гру, за Й.Хейзінга, а також інтенціональну єдність інтонування, за Е.Гусерлем і вестіментарний код, за Р.Бартом, знакові конотації, конвенції, за Ж.Бодрійяром.

Наукова новизна. В представленій статті мода досліджується як цілісність естетичних та культурних уподобань у контексті глобалізаційних процесів кінця XX – початку XXI століть стає активним актором альтерглобалістського руху. Разом з процесами універсалізації та актуалізації культурно-історичного потенціалу мода осмислюється як глобальна практика культуротворчості. Мода інтерпретується як форма культурної діяльності людини, яка генерує потенціал модельного бізнесу, культури повсякдення, видовищної культури тощо.

Висновки. Мода – це є той світ, який в тій чи іншій мірі свідчить про періодичність, циклізм відмінювання, феномен гри і одночасно норму, ідеал, флеш-імідж. Теоретики Просвітництва бачили в моді, передусім, визначення смаку, як і його відсутність – Н. Буало, Шефтсбері, Вольтер, Жан Жак Руссо. Адже вже в німецькій класичній філософії мода засуджувалась і в певній мірі свідчила про невисокий смак, за Кантом, або діалектизувалася, ставала диспозитивом „ідеального одягу – грецької пластики" й повсякдення, за Гегелем. В позитивістський філософії мода описується в рамках соціологізації і соціалізації людини, особливо це стосується досліджень Г. Тарда, Г. Спенсера, В. Зомбарта.

Можна говорити про те, що сама по собі модна реальність, феномен модності – це та ситуація, що свідчить про субстанціональність моди як наскрізного механізму культуротворчості. О. Лосев відмітив ювенальність думки й творчості взагалі, пов'язав її з „айон" (одвічною молодістю), що, за Бенвеністом, має корінь „юний", це свідчить про те, що можно говорити про одвічну молодість моди. Найважливіше, що мода демонструє стан, динаміку, модуляцію почуттів на певній сцені, де відбувається певна динамізація констант, переорганізація модних структур, центрація нормативних констант, перенос нормативних констант, а також певна система утворення детермінант моди, які пов'язані з мімесісом і катарсісом, універсіалізмом і локалізмом, ідентифікацією і відволіканням як механізмів культуротворення. Суть полягає в тому що ідеальний одяг, за Гегелєм, а потім вже дисциплінарні практики, за М. Фуко, в моді деструктурують тіло людини і лише в стилі модерн відбувається повернення до того, що можна назвати організмізмом і самодостатньою цілісністю формотворення.

Отже, сама по собі конструкція модності, моди, сценічності, розкритості в інше і одночасно бажання бути самодостатнім і красивим простором, свідчить про те, що мода відкривається в різних контекстах культуротворення, зокрема в дизайні, театрі, рекламі, кінематографі, віртуальній реальності тощо. Всі ці контексти так чи інакше дають різні парадігмічні стани, образи всього того живого, ювенального організму соціуму, що можна оцінити як модний універсум, який корелює з універсумом сценічним.

***Література***

1. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с. фр. С.Н. Зенкина. Москва: Издательство имени Сабашниковых, 2003. 512 с.

2. Бартлетт Дж. Fashion East: призрак, бродивший по Восточной Европе / пер. с англ. Е. Кардаш. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. 360 с.

3. Бодрияр Ж. Символический обмен и смерть/пер. с фр. С. Н. Зенкина. Москва: Добросвет, 2000. 387 с.

4. Гелд Д., МакГрю Е., Голдблатт Д., Перратон Д. Глобальні трансформації / пер. з англ. В.Курганського, В. Сікори. Київ: Фенікс, 2003. 548 с.

5. Зомбарт В. Народное хозяйство и мода. Санкт-Петербург: Типография акц. общества Брокхауз-Ефрон, 1904. 30 с.

6. Легенький Ю.Г. Дизайн одягу. Київ: КНУКіМ, 2008. 374 с.

7. Мейерхольд Вс. Лекции 1918 – 1919 // Искусство режисури. XX век. Москва : Артист. Режисер. Театр, 2008. С. 315 – 403.

8. Фуко М. Воля к истине. Москва: Касталь, 1994. 448 с.

9. Шандренко О.М. Віртуальні образи моди : автореферат дис…. канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2008. 19 с.

***References***

1. Bart R. ( 2003). The system of fashion. Articles on semiotics of culture. per. with. Fr S. N. Zenkina. Moscow: Publishing House named after Sabashnikovich [in Russian].

2. Bartlett J. (2011). Fashion East: a ghost wandering in Eastern Europe. per. from english E. Kardash. Moscow: New literary review [in Russian].

3. Baudrillard J. (2000). Symbolic exchange and death. per. fr S. N. Zenkina. Moscow: Dobrosvet [in Russian].

4. D. Ghed, E. McGry, D. Goldblett, D. Perraton. (2003). Global transformations. per. from english V. Kurgansky, V. Sikory. Kyiv.: Phoenix[in Ukrainian].

5. Zombart V. (1904). Folk economy and fashion. St. Petersburg: Typography of shares. Brockhaus-Efron Society [in Russian].

6. Legenkiyu Yu. (2008). Design of clothes. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian]

7. Meyerhold Sun. (2008). Lectures 1918 - 1919. The art of directing. Twentieth century. Moscow: An artist. Director. Theater, - P. 315 - 403. [in Russian].

8. Foucault M.( 1994). Will for the Truth. Michel Foucault. Moscow: Kastal [in Russian].

9. Shandrenko O. M. (2008).Virtual images of the mode: diss….k. art studies: 26.00.01. Kyiv [in Ukrainian]

*Стаття надійшла до редакції 15.08.2018 р.*

УДК 005.8:316.476:316.7.077.1
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152988

**Мартинишин Ярослав Миколайович**
доктор економічних наук, професор,
академік Міжнародної кадрової академії
ORCID 0000-0001-8599-7206
biguss@meta.ua
**Костюченко Олена Вікторівна**
доктор психологічних наук, доцент,
доцент кафедри психології
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-7853-2670
g2069544@gmail.com

# ПРОЕКТНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ ЯК СТРАТЕГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ

**Мета роботи** – визначити і проаналізувати основні складові ефективного управління проектною діяльністю як своєрідного генератора конкурентоспроможності менеджменту соціокультурних індустрій, здатного забезпечити реалізацію та високий рівень життєздатності соціокультурних проектів в умовах глобалізації. **Методологічною** основою дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний підхід і найважливіші положення теорії та практики управління. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження, зокрема, абстрактно-логічний, моделювання та соціокультурний. **Наукова новизна** полягає у застосуванні культурологічного і психологічного підходів до обґрунтування цілісної системи необхідних якостей, особливостей функціонування та реалізації проектного менеджменту, суб'єктивних чинників ефективності, що відіграють суттєву роль у формуванні його конкурентоспроможності. **Висновки.** Стратегічним інструментом розвитку соціокультурної сфери визначено ефективний проектний менеджмент, особливостями якого є: по-перше, те, що його цілісна концепція ґрунтується на взаємодії економічних, культурних, соціально-психологічних, творчих і технологічних аспектів; по-друге, його ефективність залежить від ефективного управління часом, матеріальними і людськими ресурсами, командою проекту, впровадження інновацій та ефективного використання інвестицій, а також від реалізації творчого потенціалу, професійних компетенцій (полікультурних, мовленнєвих, інформаційних, політичних, соціально-психологічних тощо); по-третє, його конкурентоспроможність як інтегральна, комплексна порівняльна характеристика конкурентних переваг, факторів управління і продуктивності використання ресурсів, відповідності господарюючого суб'єкта об'єктивним соціокультурним умовам, міра привабливості для споживача соціокультурних послуг.

**Ключові слова:** система управління; менеджмент; проектний менеджмент; управління проектами; проектна діяльність; ефективне управління проектною діяльністю; конкурентоспроможність; соціокультурна сфера; соціокультурна діяльність; соціально-психологічні характеристики менеджера.

***Мартынишин Ярослав Николаевич,*** *доктор экономических наук, профессор, академик Международной кадровой академии;* ***Костюченко Елена Викторовна****, доктор психологических наук, доцент, доцент кафедры психологии Киевского национального университета культуры и искусств*

**Проектный менеджмент как стратегический инструмент развития социокультурной сферы**

**Цель работы** – определить и проанализировать основные составляющие эффективного управления проектной деятельностью в качестве своеобразного генератора конкурентоспособности менеджмента социокультурных индустрий, способного обеспечить реализацию и высокий уровень жизнеспособности социокультурных проектов в условиях глобализации. **Методологической основой** исследования является диалектический принцип познания, системный подход и важнейшие положения теории и практики управления. Использованы общенаучные и междисциплинарные методы исследования, в частности, абстрактно-логический, моделирование и социокультурный. **Научная новизна** заключается в применении культурологического и психологического подходов к обоснованию целостной системы необходимых качеств, особенностей функционирования и реализации проектного менеджмента, субъективных факторов эффективности, играющих существенную роль в формировании его конкурентоспособности. **Выводы.** Стратегическим инструментом развития социокультурной сферы определен эффективный проектный менеджмент, особенностями которого является: во-первых, то, что его целостная концепция основывается на взаимодействии экономических, культурных, социально-психологических, творческих и технологических аспектов; во-вторых, его эффективность зависит от эффективного управления временем, материальными и человеческими ресурсами, командой проекта, внедрение инноваций и эффективного использования инвестиций, а также от реализации творческого потенциала, профессиональных компетенций (поликультурных, речевых, информационных, политических, социально-психологических и т.д.); в-третьих, его конкурентоспособность как интегральная, комплексная сравнительная характеристика конкурентных преимуществ, факторов управления и производительности использования ресурсов, соответствия хозяйствующего субъекта объективным социокультурным условиям, степень привлекательности для потребителя социокультурных услуг.

**Ключевые слова:** система управления; менеджмент; проектный менеджмент; управление проектами; проектная деятельность; эффективное управление проектной деятельностью; конкурентоспособность; социокультурная сфера; социокультурная деятельность; социально-психологические характеристики менеджера.

© Мартинишин Я. М., 2018
© Костюченко О. В., 2018

***Martynyshyn Yaroslav**, Doctor of Economics, Professor, Academician of International Personnel Academy;* ***Kostyuchenko Olena,** Doctor of Psychology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Psychology of Kyiv National University of Culture and Arts*

**Project management as strategic instrument for socio-cultural sphere development**

**The purpose of the research** is to identify and analyze the main components of effective management of project activity as a unique generator of the competitiveness of management of socio-cultural industries that can ensure the implementation and high level of viability of socio-cultural projects in the conditions of globalization. **The methodological** basis of the study is the dialectic principle of cognition, the systematic approach and the most important provisions of the theory and practice of management. The general scientific and interdisciplinary methods of research are used, in particular, abstract-logical, modeling and sociocultural. **Scientific novelty** consists in the application of cultural and psychological approaches to the substantiation of a holistic system of necessary qualities, features of the functioning and implementation of project management, subjective factors of efficiency, which play an essential role in shaping its competitiveness. **Conclusions.** An effective project management is defined as a strategic tool for the development of the socio-cultural sphere, the features of which are: firstly, that its holistic concept is based on the interaction of economic, cultural, socio-psychological, creative and technological aspects; secondly, its effectiveness depends on the effective management of time, material and human resources, the project team, the introduction of innovations and the effective use of investments, as well as from the implementation of creative potential, professional competences (multicultural, speech, information, political, social and psychological, etc.); Thirdly, its competitiveness as an integral, complex comparative characteristic of competitive advantages, factors of management and productivity of the use of resources, compliance of the business entity with objective socio-cultural conditions, a measure of attractiveness for the consumer of socio-cultural services.

**Keywords:** management system; management; project management; project management; project activity; effective project activity management; competitiveness; socio-cultural sphere; socio-cultural activity; social and psychological characteristics of the manager.

Актуальність теми дослідження. Сучасні інтеграційні процеси, входження в систему міжнародних економічних, політичних і культурних зв'язків, соціально-економічний розвиток України в умовах глобалізації, постійне збільшення тривалості та соціальної важливості вільного часу посилює зростання значення менеджменту соціокультурної діяльності, що є процесом залучення людини до культури й активного її включення в цей процес, який здійснюється суспільством і його соціальними інститутами [13]. Сутність та зміст соціокультурної діяльності полягає у спрямованості на активне функціонування особистості в конкретному соціальному середовищі, на формування її соціально-культурного статусу, вибір і проведення адекватних форм її участі в соціально-культурних процесах.

Підвищення вимог соціального середовища до професіоналізму фахівців у будь-якій галузі, зокрема у соціокультурній сфері, визначає потребу в конкурентоспроможних менеджерах світового рівня нового формату, здатних забезпечити надійність і стабільність економічної системи, а також відповідну її результативність, для яких характерними є нестандартне бачення нових можливостей її функціонування та розвитку, продукування оригінальних ідей, гнучкості мислення й поведінки, самостійності, мобільності, відкритості новим формам професійної самореалізації.

Дослідження проблем забезпечення конкурентоспроможності (В. Андрєєв [1], О. Кузьмін [8], М. Портер [14] та ін.) є однією з найважливіших інтегральних характеристик, що використовуються для оцінки ефективності економічної діяльності господарюючих суб'єктів, яка відображає ефективність використання економічного потенціалу підприємства, здатність даного суб'єкта (потенційну і / або реальну) вести успішну (відносно поставлених цілей) діяльність в умовах конкуренції протягом певного часу.

У сучасній економіці, зокрема в соціокультурних (фешн-, бьюти-, шоу-, кіно-, готельно-ресторанній тощо) індустріях більшість завдань розв'язуються на основі певних проектів із урахуванням часових, ресурсних і фінансових обмежень. Проектна діяльність підприємства наразі є визнаною в усіх розвинутих країнах методологією інноваційно-інвестиційної діяльності. В умовах гострої конкуренції і постійної боротьби за соціокультурний ринок залишається актуальним не найсильніший і не самий витривалий чи розумний, а той, хто раніше створив інноваційний продукт, краще зрозумів, як вирішити не вирішені завдання, запропонував споживачеві революційне рішення раніше конкурентів.

Стратегічним інструментом розвитку соціокультурної сфери є проектна діяльність, цілісна концепція якої ґрунтується на взаємодії економічних, культурних, соціально-психологічних, творчих і технологічних аспектів. Феномен проектної культури привертає увагу філософів, істориків, теоретиків культури, методологів проектування. У цьому контексті важливими є дослідження проблем проектної культури і проектування (В. Сидоренко, С. Кримський, К. Кантор та ін.), особливостей: реалізації проектної діяльності (М. Гуревич, О. Копернік, І. Лернер, Н. Матяш, В. Симоненко, І. Сасова, М. Романовська й ін.), використання методу проектів в управлінській діяльності (О. Мармази, І. Ляхов, В. Глазичева, І. Єрмакова, В. Сидоренко, І. Шендрик та ін.), зокрема у сфері соціокультурного проектування (А. Марков, В. Луков, І. Петрова, К. Грей та ін.), проектної освіти як засобу формування проектного способу взаємодії зі світом (З. Рубців, В. Зимова, Н. Нечаєв, В. Сидоренко й ін). До речі, формування у майбутніх фахівців основ проектної діяльності, елементів проектної культури є одним із актуальних завдань сучасного етапу розвитку освітньої системи, що виявляється у численних спробах її вдосконалення.

Результативне виконання проекту протягом всього періоду його існування здійснюється за допомогою управлінських процесів, що реалізуються за такими етапами: ініціація, планування, виконання, моніторинг та контроль, завершення проекту. Світовий досвід свідчить, що управління проектами, а саме

їх планування у поєднанні з процесами регулювання і контролю, є загальним стандартом поведінки в практичній діяльності. Проектна діяльність є однією з найперспективніших складових професійної реалізації менеджерів соціокультурної сфери, тому що створює умови для орієнтування в інформаційному просторі, творчого саморозвитку та реалізації творчого потенціалу, формує життєві компетенції, а саме, полікультурні, мовленнєві, інформаційні, політичні, соціально-психологічні тощо.

Мета роботи – визначити і проаналізувати основні складові ефективного управління проектною діяльністю як своєрідного стратегічного інструменту формування конкурентоспроможності менеджменту соціокультурних індустрій, здатного забезпечити реалізацію та високий рівень життєздатності соціокультурних проектів в умовах глобалізації.

Виклад основного матеріалу. Говорячи про проблеми управління різноманітними соціокультурними проектами, а саме про особливості реалізації конкурентоспроможного проект-менеджменту, наразі, істотним є визначення смислів, що надалі задають цінності, ідеї, місії, інтереси, цілі, засоби їх досягнення, інструментарій управління, його механізми і технології, а саме: створення порядку з хаосу, планування, організування, мотивування, узгодження і координування, створення цінностей, передача досвіду та знань; забезпечення і реалізація влади, контролю й отримання на цій основі певних вигод; виявлення проблем і пропонування шляхів їх вирішення; забезпечення існування, удосконалення та розвитку організацій тощо [10]. До того ж, сам проектний менеджмент є генератором, провідником і втілювачем нових ідей, коли переосмислюються такі традиційні поняття, як бюрократія, ієрархія, контроль, ефективність, відповідальність та ін. На практиці соціокультурні індустрії як система сучасного бізнесу – це боротьба смислів, цінностей та ідей. Як пише Гері Хемел, «зараз у вашій компанії співіснують бізнес-процеси, що спираються на Інтернет XXI ст., управлінські процеси, – на постулати середини XX ст., на принципи менеджменту, вироблені ще у XIX ст.» [15, 174]. І далеко не завжди смисл тієї або іншої діяльності очевидний.

Зазначимо, що серед науковців, які займаються проблематикою конкурентоспроможності організації, немає єдності щодо трактування і змістового наповнення цієї категорії. У загальному розумінні конкурентоспроможність визначається як: здатність певного суб'єкта конкурувати, тобто змагатися і вигравати за рахунок притаманних цьому суб'єктові властивостей [1]; комплексна порівняльна характеристика підприємства, яка відображає ступінь переваги сукупності оціночних показників його діяльності, що визначають успіх підприємства на певному ринку за певний проміжок часу до сукупності показників конкурентів [8].

Конкурентоспроможність у соціокультурній сфері як сукупності галузей, підприємства яких виробляють товари і послуги, необхідні для задоволення соціально-культурних потреб людини, є багатогранною та багаторівневою категорією, яка в ринкових умовах стає інтегральною характеристикою господарюючого соціокультурного суб'єкта щодо відповідності об'єктивним соціокультурним умовам. У контексті нашого дослідження, ми визначаємо конкурентоспроможність менеджменту соціокультурного проекту як комплексну порівняльну характеристику конкурентних переваг, факторів управління та продуктивності використання ресурсів [14], мірою привабливості для споживача соціокультурних послуг.

На основі системи властивостей конкурентоспроможності підприємства [8, 9–10], нами виокремлено такі основні ознаки категорії «конкурентоспроможність менеджменту» проектної діяльності в соціокультурній сфері, а саме: 1) порівнянність (порівняння відбувається із ідеальним еталонним реалізованим соціокультурним проектом); 2) просторовість (визначається в межах певного конкретного ринку соціокультурних послуг); 3) динамічність (обмеженість у часі, адже соціокультурне підприємство може бути конкурентоспроможним в певний період, і втратити ці позиції в інший; 4) предметність (передбачає виокремлення переліку та сукупності таких параметрів: висока якість та низькі ціни на продукцію, сучасна техніка та технологія, висока кваліфікація кадрів, позитивний імідж послуг і бренд соціокультурних організацій, розвинені маркетингові комунікації та канали просування, наявність фінансових можливостей для розвитку, використання прогресивних управлінських технологій та ін.); 5) атрибутивність (виокремлення унікальної характеристики, напр., унікальна продукція, додатковий спектр послуг, оригінальна технологія виробництва, ресурсоекономність продукції тощо); 6) інтегральність (базується на використанні інтегрального показника, що акумулює найбільш репрезентативні індикатори); 7) врахування внутрішніх та зовнішніх умов функціонування; 8) релевантність (конкурентна позиція підприємства може бути визначена лише в межах відповідного середовища функціонування); 9) системність (передбачає врахування усієї сукупності параметрів та умов, що формують конкурентоспроможність підприємств і організацій соціокультурної сфери, а також взаємозв'язки між ними та взаємовпливи).

Особливою складовою конкурентоспроможності менеджменту у соціокультурній сфері є конкурентоспроможність менеджера (англ. manager's competitive ability) проектної діяльності, яка визначається, як реальна і потенційна можливість за певних обставин створювати й пропонувати більш привабливі умови для розробки та реалізації проекту; характеризується вмінням розробити систему забезпечення конкурентоспроможності даного проекта, ефективного керування проект-командою у досягненні цілей системи на основі застосування сучасних методів досліджень та розробок, методів формування проект-команди, організації та мотивації праці, високим рівнем культури.

В проект-менеджменті для здійснення своєї місії менеджери-лідери повинні формувати загальну ментальну модель у співробітників організації, їх сприйняття і розуміння навколишнього світу,

поточного стану організації, бачення її розвитку, цілей і засобів їх досягнення, рішень, що приймаються, і заходів, які вживаються [12, 256]; за словами Генрі Мінцберга, стають провідниками нових ідей і смислів, місіонерами своїх організацій [11, 429]. У результаті поширення, необхідної лідерові загальної ментальної моделі, серед співробітників в організації створюється доброзичливу атмосферу, яка сприяє вільному обміну знаннями й ідеями, а це у результаті веде до успіху.

Безумовно, суттєву роль у формуванні конкурентоспроможності відіграє цілісна психологічна система складових, представлена в дослідженнях психологів (Дж. Еванс, Ю. Ємельянов, А. Журавльов, Л. Карамушка, А. Карпов, Б. Коссов, О. Притула, Р. Стогділл, Л. Уманський та ін.), що включає системне та комплексне пробудження і вивільнення здібностей, залучення психічних резервів менеджера щодо оптимізації і формування, розширення репертуару актуальних форм його творчого самовиявлення, самопрезентації й самоактуалізації у професійній діяльності. А також ефективність управлінської діяльності, яка залежить від таких суб'єктивних чинників: досвід як якість особистості, що сформована шляхом навчання, як узагальнюючі знання, навички, вміння і звички; управлінські здібності як особливості й якості особистості, що є суб'єктивними умовами успішного здійснення певного виду діяльності і які не можна звести до знань, умінь та навичок керівника; якості керівника як результат реалізації його здібностей у процесі управлінської діяльності [5]. Так, на щорічному Всесвітньому економічному форумі в Давосі (Швейцарія, 2016), були названі 10 професійних навичок, які будуть актуальні через 5 років: комплексне багаторівневе рішення проблем, критичне мислення, когнітивна гнучкість, креативність, уміння управляти людьми, взаємодія, емоційний інтелект, формування власної думки та прийняття рішень, клієнтоорієнтованість, вміння вести переговори [7], які є визначальними для ефективного управління соціокультурними проектами.

Важливим для нашого дослідження є розуміння психологічного змісту поняття «проектування»: як особливого типу інтелектуальної діяльності, відмінною особливістю якої є перспективна орієнтація на практично спрямоване дослідження; як самостійного виду діяльності, що передбачає наявність таких етапів як прогнозування, планування, конструювання, моделювання. Проектування як специфічна творча діяльність вимагає індивідуальних і колективних оригінальних нових рішень, які спрямовані на вибір найліпшого варіанта майбутніх дій для досягнення основної мети, конструювання моделі соціокультурної системи, визначає її соціальні характеристики. Відповідно до сучасних методологічних, культурологічних положень, проектування розглядається як соціокультурний феномен, основними характеристиками якого є: спрямованість на досягнення конкретних цілей; координоване виконання взаємозалежних дій, цільових зусиль на перетворення, формування й розвиток нових способів діяльності; реалізації задуму, що забезпечується різними формами мислення і рефлексії; націленість на розвиток проектованого об'єкту; обмеженість у часі з чітко визначеними початком і завершенням; неповторність й унікальність. Проектування як технологія ефективного управління культурним процесом обумовлюється тенденцією посилення соціальних функцій культури, удосконаленням різних підсистем соціокультурного життєзабезпечення людини (рекреації, дозвілля, побутових послуг, самодіяльної творчості, домашнього побуту, охорони природи, культурної екології, суспільно-політичної активності людини). Зазначимо, що проектна діяльність у професійній діяльності менеджера соціокультурної сфери є середовищем, що сприяє реалізації і розвитку творчого та лідерського потенціалу його особистості, формує соціальні навички і вміння, комунікативну культуру. Крім того, проектна діяльність має такі загальновизнані психологічні особливості: інтелектуал-місткий характер предметної області проектів; обумовленість успіху проектів властивостями замовника; високий ступінь індивідуалізації під замовника соціокультурних послуг, що потребує повноцінної взаємодії з ним; швидка втрата актуальності результатів; висока ймовірність потреби включення у нові, раніше не виконувані роботи, до яких необхідно адаптувати або створити методологію, технологію та систему управління; вимогливість до кваліфікації менеджерів і виконавців; високий рівень комунікативної і корпоративної культури тощо [6].

Необхідність управління проектами (Н. Бушуєва [2], О. Ємельянова [4], М. Латкін [9] та ін.), а саме координації використання людських і матеріальних ресурсів протягом життєвого циклу проекту за допомогою сучасних методів і технік управління для досягнення відповідного рівня прибутків учасників соціокультурного проекту, високої якості продукції, пов'язана з масовим зростанням масштабів і складності проектів, зростанням вимог до термінів їх здійснення, якості виконуваних робіт. Як відомо, проект є комплексом взаємопов'язаних цілеспрямованих, послідовно орієнтованих у часі заходів зі створення різного роду продукту діяльності, в умовах обмеженості ресурсів (фінансових, трудових і матеріальних) і заданості термінів їх початку і завершення; є засобом збереження або відтворення соціальних явищ та культурних феноменів, відповідних (як кількісно, так і якісно) сформованим нормам.

Проектна діяльність у соціокультурних індустріях безпосередньо залежить від спроможності проект-менеджерів ураховувати організаційні та соціально-психологічні особливості проектної діяльності в повному циклі життя проекту: на етапах висунення проектної ідеї, її узгодження з представниками цільової групи, розробки проекту та його експертизи, затвердження концепції проекту, планування, реалізації, моніторингу, оцінки проекту та післяпроектного моніторингу. Соціально-психологічні особливості проектної діяльності менеджерів полягають у необхідності встановлення безпосередньої взаємодії з цільовою групою, впровадження відкритого стилю управління проектом, створення позитивного соціального іміджу цільової групи та формування проектної команди на кожному етапі життя

проекту. Зрозуміло, що провідним чинником ефективності реалізації проектів у соціокультурних індустріях є ступінь залучення цільової групи як носіїв потреб, як проектантів, як споживачів і безпосередніх оцінювачів результативності проекту. При реалізації програми підвищення соціально-психологічної компетентності в проектній діяльності відбувається процес соціально-психологічної підтримки та науковий супровід як проект-менеджерів, так і її учасників. Модель проекту складається з двох блоків, а саме, блоку взаємодії: учасники, проект-команда та цільова група, стиль управління, імідж, а також змістового блоку: ідея, ресурси, реалізація, послуга, фінанси тощо.

Шляхами досягнення ефективності управління проектною діяльністю є такі: оптимальна організація часу діяльності та відпочинку (темп, ритм); формування етичної й професійної культури, активності у виборі певної стратегії та відповідних тактик; виховання культури спілкування; розвитку вміння привести у відповідність здібності й типологічні особистісні властивості з умовами діяльності, її можливостями та обмеженнями; вивчення впливу середовища на продуктивність та ефективність діяльності, спілкування і взаємодію; створення умов для подолання суперечностей мікросередовища та особистості, що детермінують поведінку індивіда; розробки науково обґрунтованого алгоритму продуктивного вирішення завдань управлінсько-проектної діяльності; створення методико-технологічного інструментарію для виявлення досягнутого рівню професіоналізму як окремого учасника, так і проект-команди; самовдосконалення, усвідомлення реальних можливостей, ставлення до себе як до суб'єкта, творця проекта.

Дослідники зазначають, що останнім часом у проектному менеджменті все більше уваги приділяється командній діяльності персоналу організації. Причини зростання популярності команд пов'язані з глобальними економічними проблемами, передбачають зростання конкуренції, технологічні досягнення, необхідність вирішення складних проблем у максимально стислі терміни, плинність кадрів. Проте недоліками є висока концентрація фахівців на вузькому фронті робіт, підвищений фонд стимулювання й інтенсивний ритм роботи служб забезпечення, необхідність навчання і тренінгу членів команди, обмеженість розміру, можливість розпаду [3]. У більшості сучасних праць, присвячених вивченню командних систем, моделей колективної поведінки та моделей групового управління розглядаються методичні підходи до загальних проблем управління командами, однак недостатньо висвітлені питання, пов'язані з ефективною діяльністю менеджерів у сфері управління проектними командами. У професійному відношенні ефективність – це насамперед націленість усієї команди на кінцевий результат, ініціатива та творчий підхід до вирішення завдань. Із позицій організаційно-психологічного клімату ефективною визнають таку команду, в якій: неформальна атмосфера; завдання і рішення зрозумілі, обговорюються, усвідомлюються і виконуються; враховуються думки її членів; конфлікти й розбіжності наявні, але виявляються і центруються навколо ідей та методів, а не особистостей тощо.

Визначимо необхідні умови для успішної реалізації проекту, а саме: наявність значущої у творчому, дослідницькому плані проблеми; добір найбільш ефективних технологій постановки мети; уміння керівника проекту ставити ключові та тематичні запитання; практична значущість очікуваних результатів (публікація, постер, альманах тощо); самостійна робота з власного саморозвитку та вдосконалення; структурування змістовної частини проекту (етапи, завдання, розподіл ролей тощо); використання дослідницьких методів; застосування комп'ютерних технологій (для пошуку інформації, спілкування з іншими учасниками проекту, створення кінцевого продукту проекту); майстерність трансформаційного впливу: урахування впливу індивідуально-психологічних властивостей особистості (рівень самооцінки, тип темпераменту, індивідуальний стиль діяльності) на її зовнішні поведінкові прояви, найшвидша результативність при роботі з людьми, позитивний вплив на мислення та поведінку проектантів, мотивація на досягнення результату; оптимізовані мотиваційні (зовнішні, внутрішні, інтроективні, ідентифікаційні) чинники: 1) свобода, самостійність, відсутність контролю, що розвиває в працівниках відповідальність і підвищує ефективність роботи; 2) сприятлива атмосфера довіри, врахування таких групових феноменів, як сумісність, спрацьованість, згуртованість; 3) значущість виконуваної роботи; 4) нові навички; 5) матеріальне та технічне забезпечення, обладнане робоче місце.

Висновки. Отже, провідною формою менеджменту в соціокультурній сфері, стратегічним інструментом її розвитку є проектна діяльність, цілісна концепція якої ґрунтується на взаємодії економічних, культурних, соціально-психологічних, творчих і технологічних аспектів, а ефективність якої залежить від ефективного управління часом, матеріальними та людськими ресурсами, командою проекту, впровадження інновацій та ефективного використання інвестицій. Означений вид діяльності є одним з найперспективніших складових професійної реалізації фахівців, де створюються умови для їх творчого саморозвитку та реалізації творчого потенціалу, формуються професійні компетенції, а саме, полікультурні, мовленнєві, інформаційні, політичні, соціально-психологічні тощо. Це є генеруючим інструментом конкурентоспроможності проектного менеджменту у соціокультурній сфері як інтегральної, комплексної порівняльної характеристики конкурентних переваг, факторів управління та продуктивності використання ресурсів, відповідності господарюючого соціокультурного суб'єкта об'єктивним соціокультурним умовам, мірою привабливості для споживача соціокультурних послуг.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у застосуванні культурологічного і психологічного підходів до обґрунтування цілісної системи необхідних якостей, особливостей функціонування та реалізації проектного менеджменту, складових і суб'єктивних чинників ефективності, що відіграють

суттєву роль у досягненні бажаного успіху його конкурентоспроможності, враховуючи динамічність вимог до кожного учасника ринкових відносин у соціокультурній сфері та продуктів її діяльності.

Перспективами подальших наукових розвідок у цьому напрямі можуть бути дослідження взаємозв'язку культурологічних і соціально-психологічних аспектів управління проектною діяльністю в соціокультурній сфері, а також аналіз стратегій і тактик менеджменту, що забезпечують його конкурентоспроможність.

***Література***


1. Андреев В. И. Конкурентология. Казань: ЦИТ, 2014. 468 с.
2. Бушуев С. Д, Бушуева Н. С., Бабаев И. А. Креативные технологии управления проектами и программами. Киев: Саммит-Книга, 2015. 768 с.
3. Деркач А. А. Формирование и развитие профессионального мастерства руководящих кадров. Москва: Мысль, 2013. 289 с.
4. Ємельянова О. В. Моделі та методи планування інноваційних проектів і програм з урахуванням альтернативних варіантів виконання робіт : автореф. дис. … канд. техн. наук. Харків, 2009. 20 с.
5. Зазыкин В. Г. Менеджер: психологические секреты профессии. Москва: ЦИТП, 2017. 412 с.
6. Костюченко О. В., Дихнич Л. П. Проектна діяльність в індустрії моди: організаційні та психологічні аспекти. Київ: Ліра-К, 2017. 316 с.
7. Костюченко О. В., Дихнич Л. П. Психологія ефективності фахівця індустрії моди. Київ: Ліра-К, 2016. 464 с.
8. Кузьмін О. Є. Конкурентоспроможність підприємства. Івано-Франківськ: ІФНТУНГ, 2014. 280 с.
9. Латкін М. О. Методологічні основи створення системи управління ризиками проектів підприємства : дис. … д-ра техн. наук. Харків, 2009. 412 с.
10. Мартинишин Я. М., Коваленко Є. Я. Смисли в культурі управління. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 4. С. 26–31
11. Минцберг Г. Создание эффективной организации. / пер. с англ. Санкт-Петербург.: Питер, 2011. 502 с.
12. Обґрунтування парадигми менеджмент-освіти у соціокультурній сфері. / за ред. Я. М. Мартинишина. Біла Церква: Вид. О. В. Пшонківський, 2017. 509 с.
13. Петрова І. В. Проектування у соціокультурній сфері. Київ: КНУКіМ, 2007. 372 с.
14. Портер М. Международная конкуренция. / пер. с англ. Москва: Международные отношения, 1993. 896 с.
15. Hamel G. The Future of Management. Boston: Harvard Business School Press, 2007. 255 с.


***References***


1. Andreev, V.I. (2014). Competitiveness. Kazan: TsIT [in Russian].
2. Bushuev, S.D., & Bushueva, N.S., & Babaev, I.A. (2015). Creative technologies of project and program management. Kiev: Sammit-Kniga [in Russian].
3. Derkach, A.A. (2013). Formation and development of professional skills of leading cadres. Moscow: Mysl [in Russian].
4. Yemelianova, O.V. (2009). Models and methods of planning of innovative projects and programs taking into account alternative variants of performance of works. Abstract of thesis candidates dissertation. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Zazykin, V.G. (2017). Manager: psychological secrets of the profession. Moscow: TsITP [in Russian].
6. Kostiuchenko, O.V., & Dykhnych, L.P. (2017). Project activity in the fashion industry: organizational and psychological aspects. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
7. Kostiuchenko, O.V., & Dykhnych, L.P. (2016). Psychology of the effectiveness of the specialist of the fashion industry. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
8. Kuzmin, O.Ye. (2014). Competitiveness of the enterprise. Ivano-Frankivsk: IFNTUNH [in Ukrainian].
9. Latkin, M.O. (2009). Methodological bases of creation of risk management system of enterprise projects. Doctoral dissertation. Kharkiv [in Ukrainian].
10. Martynyshyn, Y.M., & Kovalenko Y.Y. (2017). Smilies in the culture of management. Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts, 4, 26-31 [in Ukrainian].
11. Mintsberg, G. (2011). Creating an effective organization. (Trans. in Eng). St. Petersburg: Piter [in Russian].
12. Martynyshyn, Y.M. (Ed.). (2017). Justification of the paradigm of management education in the socio-cultural sphere. Bila Tserkva: Vyd. O.V. Pshonkivskyj [in Ukrainian].
13. Petrova, I.V. (2007). Designing in the socio-cultural sphere. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].
14. Porter, M. (1993). International competition. (Trans. in Eng). Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniia [in Russian].
15. Hamel, G. (2007). The Future of Management. Boston: Harvard Business School Press.


*Стаття надійшла до редакції 06.11.2018 р.*

УДК: 130.2:929Бжезінський
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152992

**Popovych Olena**
PhD, Professor of the Department
of philosophy and sociology
Mariupol State University
ORCID: 0000-0002-1411-39-09
o.popovich@mdu.in.ua
**Sabadash Julia**
PhD in Culture Studies, Professor of the Department
of Culture Studies and Information Activity
Mariupol State University
ORCID: 0000-0001-5068-7486
juliasabadash2005@gmail.com

# THE POTENTIAL OF THE BIOGRAPHICAL APPROACH IN THE CONTEXT OF THE ANALYSIS OF THE ROLE OF FAMOUS PERSONALITIES IN THE WORLD CULTURE (THROUGH THE EXAMPLE OF ZBIGNIEW BRZEZINSKI'S LIFE)

**The purpose of the work** is to study the potential of the biographical approach in the context of the analysis of the course life of famous people. **Methodology** of the research consists in the applying historical, cultural, biographical and interdisciplinary methods, which helped to research and discover the potential of the biographical method. **Scientific novelty** of the research comprises the understanding of the necessity of the appliance of the biographical material for the attributing sense-forming factors of the domestic cultural studies and national and cultural traditions. The important task for the cultural reflection is the usage of biography as a basic component for the definition of the role and meaning of a personality itself in public life, incorporation of the personality in the system of cultural values, definition of the typical peculiarities of social and cultural adaptation of the personality. Besides, the research is done on the basis of Zbigniew Brzezinski's course of life, a famous man, who wasn't practically presented in the cultural discourse in Ukrainian science. **Conclusions.** A considerable property of the biographical method is a usage of the concepts of the course of life due to which biography is structured into the integral, continuous succession of the stages of the course of life, so biography is considered as a succession of events in the course of time. There could be added that we understand biography as the reproduction of the course of life together with the analysis of the formation and development of the personality as premises for the analysis of the creative possibilities of a person. The usage of biographical method in practice predetermines the formation of the model of a personal cultural reality – the picture of the "World of Culture", in which a person embodies himself in the unity of his cultural objective reality. Consequently, the experience of biography opens considerable potential possibilities of the usage of the biographical method for the comprehension of the problem of the compensatory influence of the culture. Also biographical method of the research of the phenomena of the creative development and creativity can be applied not only to individuals, but to their creative teams in different spheres of creative activity. Namely that's why the analysis of the specificity of the group cultural creative work as a practice of the mastering of the life world is defined as a perspective for the further researches.

**Keywords:** biographical method; life way; biography; way of life; life activity; determinations of life activity; Zbigniew Brzezinski.

***Попович Олена Вікторівна,*** *доктор філософських наук, доцент, професор кафедри філософії та соціології Маріупольського державного університету;* ***Сабадаш Юлія Сергіївна,*** *доктор культурології, професор, професор кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету*

**Потенціал біографічного підходу щодо аналізу ролі видатної особистості у світовій культурі (на прикладі життя Збігнева Бжезінського)**

**Мета роботи –** проаналізувати потенціал біографічного підходу щодо аналізу життєдіяльності видатних особистостей. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні історичного, культурологічного, біографічного, міждисциплінарного та теоретико-узагальнюючого методів, які допомогли розкрити потенціал біографічного методу та дослідити життєпис З. Бжезінського. **Наукова новизна** дослідження полягає в розумінні необхідності залучення біографічного матеріалу для створення смислоутворювальних чинників вітчизняної культурології та національно-культурної традиції. Важливим завданням для культурологічної рефлексії є використання життєпису як наріжної складової для визначення ролі і значення окремої особистості у суспільному житті, залучення індивідуума до системи культурних цінностей, визначення характерних особливостей соціокультурної адаптації особистості. Крім того, дослідження здійснено на прикладі життєвого шляху Збігнева Бжезінського, видатної людини, яка майже не була презентована до культурологічного дискурсу української науки. **Висновки.** Значним набутком біографічного методу є використання концептів життєвого шляху, через які біографія структурується в цілісну безперервну послідовність етапів життєдіяльності, тобто життєпис розгортається як послідовність подій у часі. Додамо, що відтворення життєвого шляху з аналізом становлення та зростання особистості як передумови аналізу творчих можливостей людини ми розуміємо як життєпис. На практиці застосування методу біографії передбачає створення моделі персональної культурної реальності – картини «світу культури», у якій людина уособлює себе в цілісності свого культурного буття. Отже, досвід аналізу життєпису відкриває значні потенційні можливості використання біографічного методу для осмислення проблеми компенсаційного впливу культури. Також, біографічний метод дослідження явищ творчого розвитку та креативності може застосовуватися не лише до окремих

© Popovych O., 2018
© Sabadash Ju., 2018

персоналій, але й до творчих колективів у різних сферах творчої діяльності. Саме тому аналіз специфіки групової культуротворчості як практики освоєння життєвого світу визначимо за перспективу подальших наукових досліджень.

**Ключові слова:** біографічний метод; життєвий шлях; життєпис; спосіб життя; життєва діяльність; детермінанти життєдіяльності;Збігнев Бжезінський.

***Попович Елена Викторовна**, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры практической психологии Мариупольского государственного университета; **Сабадаш Юлия Сергеевна**, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии и информационной дельности Мариупольского государственного университета*

**Потенциал биографического подхода в контексте анализа роли выдающихся личностей в мировой культуре (на примере жизненного пути Збигнева Бзежинского)**

**Цель работы –** изучить потенциал биографического подхода в контексте анализа жизненного пути выдающихся личностей. **Методология** исследования заключается в применении исторического, культурологического, биографического и междисциплинарного методов, которые помогли исследовать и раскрыть потенциал биографического метода. **Научная новизна** исследования заключается в понимании необходимости привлечения биографического материала для создания смыслообразующих факторов отечественной культурологии и национально-культурной традиции. Важной задачей для культурологической рефлексии является использование жизнеописания, как краеугольной составляющей для определения роли и значения отдельной личности в общественной жизни, включение индивидуума в систему культурных ценностей, определение характерных особенностей социокультурной адаптации личности. Кроме того, исследование осуществлено на примере жизненного пути Збигнева Бжезинского, выдающегося человека, который почти не был презентован в культурологическом дискурсе украинской науки. **Выводы.** Значительным достоянием биографического метода являются использование концептов жизненного пути, из-за которых биография структурируется в целостную беспрерывную последовательность этапов жизнедеятельности, то есть жизнеописание раскрывается как последовательность событий во времени. Добавим, что воспроизведение жизненного пути совместно с анализом становления и роста личности как предпосылки анализа творческих возможностей человека мы понимаем как жизнеописание. На практике использование метода биографии предусматривает создание модели персональной культурной реальности – картины «мира культуры», в которой человек олицетворяет себя в целостности своего культурного бытия. Следовательно, опыт анализа жизнеописания открывает значительные потенциальные возможности использования биографического метода для осмысления проблемы компенсационного влияния культуры. Также, биографический метод исследования явлений творческого развития и креативности может применяться не только к отдельным персоналиям, но и к творческим коллективам в разных сферах творческой деятельности. Именно поэтому, анализ специфики групповой культуротворчества как практики освоения жизненного мира определим за перспективу дальнейших научных исследований.

**Ключевые слова:** биографический метод; жизненный путь; жизнеописание; способ жизни; жизненная деятельность; детерминанты жизнедеятельности; Збигнев Бжезинский.

The topicality of the research. The question of the development of the uncommon, talented, creative personality should be integrated into the wide cultural context nowadays as the personality appears to be a cultural object that is formed under the influence of self-creation and self-realization in the life process and the usage of the biographical method for understanding deep foundations of the cultural-forming process and compensating, creative function of the culture stipulates the topicality of the research.

The purpose of the work is to study the potential of the biographical approach considering the life and work of the famous personality on the basis of the life of Zbigniew Brzezinski.

Presentation of the basic materials. Zbigniew Brzezinski passed away on May 26th, 2017 at the age of 90. We remember him as one of the United States' foreign policy ideologists, world-famous political scientist, who was able to predict the future. He worked as the security advisor of the President J. Carter. This person was among the co-founder (together with David Rockefeller) of the tripartite commission. These are the factors that explain why we have chosen this very person to discuss an individual's impact on philosophy and cultural studies.

A number of fundamental scientific works are dedicated to the consideration of a person in his living space in philosophy, they investigate the bases of human existence. Among them there are the works of O. Valevskyi, L. Vardomatskyi, T. Holubovych, O. Kryvstun, E. Sokolov, Yu. Lotman and others. When it comes to psychology, we should keep in mind that its theoretical and empirical studies of human life are done by numerous schools, for instance, K. Abulkhanova-Slavska, N. Longinova, R. Akhmerov, F. Vasyiliuk, S. Golovakha, Ye. Zlobina, O. Kronik, D. Leontiev, O. Sapogova and others focus on absolutely different aspects: the problems of life and personal crises; special periods of personal development; the human limitations; the implementation of behavior regulating the higher needs; the means of human existence formation. Both, philosophy and psychology form a conceptual apparatus based on philosophic constructs, which is further developed and interpreted in the global context of culture creation.

One of the main tasks of philosophic reflection is to use Z. Brzezinski's biography in describing and understanding the topical issues of culture creation: the role and meaning of forming social life, engaging an individual into the system of social values, defining the specific characteristics of a person's sociocultural adaptation etc. The abovementioned issues can be generalized from the following points of view: the biographical material is important for the philosophic reflection as one of the system-forming factors in human-

istic discourse. It allows determining the integrative factors, the action of which reflects the contemporary sociocultural space in the context of globalization and culture formation.

The analysis of biographical material becomes useful for realization the set of task, as it helps to comprehend the lifestyle and determines a person's way of life, his or her existence world, life relations etc. This defines a human life as a process of creation. At the same time, using this concept of creativity helps to define the specificity of biographical method and to implement it for understanding the deep levels of forming culture using the biographic material of Zbigniew Brzezinski, who was an outstanding son of Poland.

We should remind that the "lifestyle" concept covers a set of life activity forms and is known as a sociological term that is used to describe the consumption culture within the last quarter of the 20th century. According to A. Flier, a person's belonging to some social group or profession, his/her background, education, religion, age and gender criteria etc., usually make a significant impact on the lifestyle parameters (those include finance, professional activity, social and intellectual interests, class and religious norms of behavior, forms of prestigious style and consumption etc.). "The customs, norms of social adequacy and the criteria of social prestige accepted in a certain environment" are the main regulative mechanism of the lifestyle [14].

Z. Brzezinsk was a loyal patriot of his motherland Poland during his political carrier. Many of his political decisions should be viewed through his special attitude to Western European issues. Z. Brzezinski's subjective views were highly influenced by his biography and especially by his childhood years. At the age of 20 Brzezinski started working as an attaché in Quebec province government. At that time (1945) he was a student of Montreal McGill University (it was one of the most wide-world famous among North American universities and it was also among the top 100 universities of the world). He graduated it in 1949 and got his Master's degree in 1950. Brzezinski studies international relations and geopolitics. The main topic of his research work at the university was the national issue in the Soviet Union. After his graduation Brzezinski wanted to continue his diplomatic career like his father did, but it was impossible because he was not a Canadian citizen.

He moved to Harvard to start working on his doctoral thesis. In 1953 he became a Doctor of Philosophy. His thesis was devoted to the interrelation between the October Revolution, Lenin and Stalinist state machine. Brzezinski as a political scientist developed the Western theory of totalitarianism in the 50's, he worked on the problems of the Eastern European communist bloc (the Western influence on Soviet Union disorganization) in the 60's. Brzezinski studied the world changes because the transition influence onto the technocratic era in the 70's.

D. Leontiev emphasizes that a person can be defined with the human situation or with the way of life activity. At the same time the anthropological essence of a person "lies in the possibility of switching from one level to another, following the trajectory, which contains sections of movement onto different levels" [10]. In our opinion, it is the nonlinear trajectory that should be the object of attention while finding out our own view as for the essence of human life.

When it comes to this trajectory, Brzezinski applied for the citizenship of the United States in 1958. As Harvard refused to give him a research grant, he moved to New York, where they proposed him the position of professor at Columbia University (1960 - 1989). With the support of his university he participated in creation of Communist Affair Institute and he was elected as its first head. Soon he published his first book "Soviet Bloc: Unity and Conflict", it was dedicated to problems of the Eastern Bloc since the beginning of the Cold War. His harsh statements and successful university career attracted attention. He became a member of the International Relations Council and an honorary professor.

The concepts of "life" and "vital" are known as philosophic categories since an opposition against classical rationalism appeared in the 19th century. W. Dilthey, F. Nietzsche, H. Bergson, O. Spengler and other representatives of the modern philosophy used the analysis of life as of the primary reality.

Considering the analysis of Z. Brzezinski's life, he was an American political scientist, sociologist of Polish origin. He was a scholar at the Center for Strategic and International Studies at John Hopkins University and was known as the author of his most famous book "The Grand Chessboard: American Primacy and Its Geostrategic Imperatives" [3]. According to his official biography, Zbigniew Brzezinski was born in Warsaw in a family of the Polish diplomat Tadeusz Brzezinski (I896 - 1990) and Leonia (born Romana). But the other sources state he was born in the Polish Consulate in Kharkiv on Olimpiyskiy Street, where his parents used to work. They registered him as born in Poland.

As it has already been mentioned, he moved to Canada in 1938, but he became a citizen of the United States in the 50's and continued his academic career: he graduated from McGrill University with master's degree and from Harvard University with PhD in political science (1953). Later he worked at Harvard, in 1961 he moved to Columbia University. He was assigned a member of the planning council of state department in the mid 60's.

Between 1977 and 1981 he was the National Security Advisor in Jimmy Carter's administration. He was an active supporter of the secret CIA program aimed at involving the USSR into an expensive and as distracting as possible military conflict. When the war in Afghanistan started, he wrote to the President Carter: "We now have the opportunity of giving to the USSR its Vietnam War now". In his interviews "How Jimmy Carter and I Started the Mujahideen" and "I'd do it again" Brzezinski openly spoke about the role of

CIA in training of Afghan Mujahideen. At the same time, he denied having contributed to the foundation of Al-Qaeda.

Including the idea of creativity into the sphere of life concept opens a new perspective for analysis, which enables considering the ontological structures of culture as a person's reality and seeing the creative process as a whole with the life way of a scientist rather than as an isolated sphere.

It is known that the development of a person may be represented in two main forms: as ontogenesis (as considered by psychology and physiology) or as a life way or the biographic history of a personality in the society, taken as an individual life story (as considered by social philosophy, sociology and social philosophy in the context of lifestyle, the goal and meaning of life and the life strategies of an individual). In our opinion, the concept of person's life way has not yet been properly developed in the philosophic discourse. Therefore, there is no specialized research due to the lack of adequate analysis methods.

It should be noted that the "strategy" has a symbolic meaning in social mind. Traditionally, the fate is something that is impossible to alter. Fate, viewed as the concept of universal connections, becomes one of the universal categories of culture. It helps to create a world model, a person uses to perceive the reality and to construct the world image. By creating, implementing and correcting his or her life scenario a person masters the art to live as a special ability, based on the deep understanding of the life laws, on the self-consciousness, methods and technologies of life creativity.

What's Brzezinski's world image? He explained in his book "Between Two Ages: America's Role in the Technetronic Era.", that the era of balance between nations would make way for the era of global political order, based on the trilateral economic relations between Japan, Europe and USA. The revolution in producing industries and transformation of heavy industry into electronic one would cause demolition of political systems and change of politic elites. Brzezinski was convinced that internal factors would not let the Soviet Union pass into the technocratic, postindustrial era. David Rockefeller, inspired by his concept, hired him to start the tripartite commission - he headed it. This group, officially founded in 1973, consisted of the prominent figures in the sphere of international trade and bank system, representatives of governments and large Mass Media of North America, Europe and Japan.

In our opinion it is important to emphasize that from philosophic point of view the human personality is seen within the context of the life world that it creates. This concept was introduced by E. Husserl to designate all the possible and factual levels of human life experience. Later the meaning of the "life world" concept was interpreted as an organized set of objects and phenomena, connected with the reality through life relations. The life world of a modern person consists of two dimensions: local and global, therefore the humanities should include the global context with its individual-personal dimension in everyday life into the integrative concept of culture creation.

If we consider of Z. Brzezinski's principles, we can observe the way the political scientist builds up his world and our world as well. A person creates the world, constantly transforms and improves it. Such world, or the Universe, is nothing more than a scheme, an interpretation developed by a person in order to establish him or herself in life. Therefore, the world can be seen primarily as a tool, instrument created by a person. The process of its creation is the human life and existence. According to the Spanish existentialist J. Ortega y Gasset, people are born to change the worlds.

We should keep in mind that the "life relations" concept as objective relations between the subject and a particular subject or phenomenon was proposed by W. Dilthey, who defined life through its components. "My vital attitudes always accompany me, I have a certain attitude towards things and people, I do what they expect me to do, and I expect them to do the same for me. Some contribute to my happiness, expand my existence and inspire me, while others stress me and limit me. But if one or another movement is determined in a certain direction, people always notice these changes" [6, p. 213-255].

According to D. Leontiev, life relations are defined through the objective qualities of an object or phenomenon, objective characteristics of the subject and the possibility of their potential interaction. The circle of person's life relations has a tendency to widening, since the appearance of any new life connections leads to complication of the subject's organization and facilitates the creation of new life relations [9, p. 100-109].

When it comes to life relations of the considered person, Zbigniew Brzezinski entered the pantheon of politics when he was 48. By that time, he had become a respected politician, whose opinion was always taken into account. He had already been a famous professor of several universities, including the Columbia University and Harvard, the most prominent sovietologist in the United States. Since 1973 he was the head of a large political-economic organization uniting the representatives of politics and business from all over the world. Any foreign policy action that had to do with the USSR or Eastern Europe would not be implemented without, his participation. Brzezinski became an influential figure in international relations, but until 1976 mainly as a consultant, analyst and expert. He was quoted in newspapers and interviewed. The "iron" Brzezinski (as he was called later) participated in every pre-election campaign since 1960.

Traditionally "events" were chosen as the measurement units of a life way. They were classified into external and internal, but, according to K. Abdulkhanova-Slavska, from the point of view of a psychologist the lines of external and internal events are parallel and never cross each other, therefore it is impossible to find

a connection between them. Moreover, the chronology of events was not related to the stages of person's achievements and the products of his or her creativity [1].

As for the achievements by Z. Brzezinski, he was awarded the Presidential Medal of Honor in 1981 for his role in the normalization of American-Chinese relations and for his contribution in the human rights and national security policy of the USA. His other honors include the Order of the White Eagle from the Republic of Poland for his contribution into restoration of its independence, 3rd class Order of Prince Yaroslav the Wise (Ukraine), Order of Three Stars (Latvia, 2007), Tocqueville Award (2011), honorary medal of Ellis Island. He was an honorary professor of numerous universities and colleges, including the Georgetown University, Fordham University and the Catholic University of Lublin.

S. Rubinstein emphasized that "the subject in its actions, in the acts of its creative performance does not only show and manifest itself; it creates and defines itself through them" [13].

It is also necessary to realize the social and cultural situation that influenced the formation of Brzezinski. He was born during a short period of Poland's independence. He was brought up with tales about Poland's liberation from German and Russian oppression. The journeys to Nazi Germany and Stalinist Russia with his father also had an impact on young Brzezinski's mind. In the Western press the Munich Agreement was seen as a division of Eastern Europe (and of Poland in particular) between Hitler and the mightiest nations of Western Europe. The loss of motherland was a traumatic event for Brzezinski's family. We should also not forget that Brzezinski as a political scientist is a product of the Western ideology. He received his education in the United States. Zbigniew Brzezinski married Emilie Benes in 1955, the daughter of Eduard Benes, the former president of Czechoslovakia (in 1935 - 1938 and 1945 - 1948). While Benes was restored in the status of nation's president after the Nazi occupation, he was pressured by the communist forces which held the seats of prime-minister, chairman and majority of the members of parliament. He was a patriot of his country and he hated such "intervention" into politics of another country. That contributed to the growth of his anti-Russian sentiment.

According to V. Miasishchev, the usage of the biographical method convincingly testifies that the personal level of person's interaction with the world is manifested in his or her activity. In our opinion, a more universal conception was proposed by B. Ananiev, who connected the biographical method with the instruments of the genetic approach to human development in the form of genetic personalistics – "the theory and method of biographical research of the life way of a person, main events, conflicts, products and values, which manifest themselves throughout the person's life under certain social and historic circumstances".

As a result of numerous researches, there is an almost unanimous and undeniable point of view that biography is a method that allows the person virtually recreate himself/ herself in the real unity of his or her unique — natural, social and cultural — Existence (Kagan, 1974). Experiencing the life events predetermines the creation of a person's thought space, within which the events and actions become a part of an integral image of the world. How does Brzezinski's integral image of the world influence us? Even after his leaving the political scene, his opinion was always considered and his prognoses were taken into consideration. He was able to see the future. Such attention to his person is not a coincidence. He was a person with an access to all confidential information about foreign policy for 10 years. In our opinion, the concept of totalitarianism is Brzezinski's model of personal cultural reality. He was the first to explain all the evens in socialist countries from the point of view of totalitarian conception. He was the author of the global anticommunist conception, technotronic era theory and the conception of the American hegemony of new type.

A significant achievement of the biographical method is the usage of the concepts of the way of life, through which the biography is structured into an integral, continuous sequence of life activity quanta. They predetermine its every moment not only through the previous step, but also through all the past ones. Therefore, biography is viewed as a sequence of events in time, which had its own field.

Conclusions. A considerable property of the biographical method is a usage of the concepts of the course of life due to which biography is structured into the integral, continuous succession of the stages of the course of life, so biography is considered as a succession of events in the course of time. There could be added that we understand biography as reproduction of the course of life together with the analysis of the formation and development of the personality as premises for the analysis of the creative possibilities of a person. The usage the biographical method in practice predetermines the formation of the model of a personal cultural reality – the picture of the "World of Culture", in which a person embodies himself in the unity of his cultural objective reality.

***Література***

1. Абульханова-Славская К. А. Стратегия жизни. М.: Мысль, 1991. 299 с.
2. Ананьев Б. Г. О проблемах современного человекознания. М.: Наука, 1977. 380 с.
3. Бжезінський З. Велика шахівниця. Львів –Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. 236 с.
4. Бжезінський З. Вибір: світове панування чи світове лідерство. К.: Видавничий дім «Київо-Могилянська Академія», 2006. 204 с.
5. Бжезінський З. Стратегічне бачення: Америка і криза глобальної влади / Пер. з англійської Ганни Лелів. Львів: Літопис, 2012. 168 с.
6. Дильтей В. Типы мировоззрения и обнаружения их в метафизических системах // Культурология. XX век: антол. / Гл. ред. С. Я. Левит: сост. С. Я. Левит. М.: Юрист, 1995. С. 213-255.

7. Иванов В. П. Человеческая деятельность – познание – искусство. К. : Наук. думка, 1977. 260 с.
8. Каган М. С. Человеческая деятельность : опыт системного анализа. М. : Политиздат, 1974. 328 с.
9. Леонтьев Д. А. Жизнетворчество как практика расширения жизненного мира // 1-я Всероссийская научно-практическая конференция по экзистенциальной психологии: материалы сообщений / под ред. Д. А. Леонтьева, Е. С. Мазур, Д. И. Сосланда. М.: Смысл, 2001. С. 100-109.
10. Леонтьев Д. А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. М.: Смысл, 1999. 487 с.
11. Мясишев В. Н. Психология отношений. Воронеж: МОДЕК, 1995. С. 46-93
12. Пов'якель Н. І. Біографічний метод // Психологія особистості: слов.-довідник // за ред. П. Горностая, Т. М. Титаренко. К.: Рута, 2001. 320 с.
13. Рубинштейн С. Л. Проблемы общей психологии.. М.: Педагогика, 1973. 424 с.
14. Флиер А. Я. Культурология для культурологов: учеб. пособие. М.: Академ. Проект, 2000. 496 с.

***References***

1. Abulkhanova-Slavskaya, K.A. (1991). The strategy of life. Moscow: Mysl [in Russian].
2. Ananev, B.G. (1977). On the problems of modern human studies. Moscow: Nauka [in Russian].
3. Bzhezinsjkyj, Z. (2000). Great chessboard. Lviv-Ivano-Frankivsk: Lileja-NV [in Ukrainian].
4. Bzhezinsjkyj, Z. (2006). Choice: world domination or world leadership. Kyiv: Vydavnychyj dim «Kyjivo-Moghyljansjka Akademija» [in Ukrainian].
5. Bzhezinsjkyj, Z. (2012). Strategic Vision: America and the Crisis of Global Power. (Gh. Leliv, Trans). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
6. Diltey, V. (1995). Types of ideology and their detection in metaphysical systems. Kulturologiya. KhKh vek: antol. S.Ya. Levit (Ed.). Moscow: Yurist, P. 213-255 [in Russian].
7. Ivanov, V.P. (1977). Human activities - knowledge – art. Kyiv: ZNauk. dumka [in Russian].
8. Kagan, M.S. (1974). Human activities: systems analysis experience Moscow: Politizdat [in Russian].
9. Leontev, D.A. (2001). Life creativity as a practice of expanding the life world / Д. А. Леонтьев. 1st All-Russian Scientific-Practical Conference on Existential Psychology: Materials of Communications. D. A. Leontev, Ye. S. Mazur, D. I. Soslanda (Eds.). Moscow: Smysl. P. 100-109 [in Russian].
10. Leontev, D.A. (1999). Psychology of meaning: nature, structure and dynamics of semantic reality Moscow: Smysl [in Russian].
11. Myasishev, V.N. (1995). Relationship psychology. Voronezh: MODYeK, 1995. P. 46-93 [in Russian].
12. Pov'jakelj, N.I. (2001). Biographical method. Psychology of personality: word-guide. P. Ghornostaj, T. M. Tytarenko (Eds.). Kyiv: Ruta [in Ukrainian].
13. Rubinshteyn, S.L. (1973). Problems of general psychology. Moscow: Pedagogika [in Russian].
14. Flier, A.Ya. (2000). Culturology for cultural studies: studies. Allowance. Moscow: Akadem. Proekt [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 03.08.2018 р.*

УДК 130.2+378.1
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152994

**Смолінська Олеся Євгенівна**
доктор педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри філософії та педагогіки
Львівського національного університету
ветеринарної медицини та біотехнологій
імені С.З. Ґжицького
http://orcid.org/0000-0003-1612-2830
smolinskao@gmail.com
**Купчак Тетяна Зеновіївна**
заслужений працівник культури України,
старший викладач кафедри філософії
та педагогіки Львівського національного
університету ветеринарної медицини
та біотехнологій імені С.З. Ґжицького
https://orcid.org/0000-0002-9354-7675
kupchaklnau@ukr.net
**Дзюбинська Христина Анатоліївна**
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри української
та іноземних мов імені Якима Яреми
Львівського національного університету
ветеринарної медицини та біотехнологій
імені С.З. Ґжицького
http://orcid.org/0000-0001-8413-6017
dzyubynskakhr@gmail.com

# ФЕНОМЕНОЛОГІЯ РОДОЗНАВСТВА У КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ УНІВЕРСИТЕТУ

**Мета статті** – вивчити теоретичні та практичні засади родознавчої діяльності в культурно-освітньому просторі університету. **Методологічний бази**с наукового дослідження складають феноменологія, ключові підходи аналітичної та комунікативної філософії, системний підхід до родознавства як однієї з культурних практик в культурно-освітньому просторі університету. **Наукова новизна** полягає в осмисленні феноменології родознавства в інтегрованому теоретико-практичному контексті педагогіки та культурології. У статті обґрунтована доцільність застосування феноменологічного підходу до родознавства у вищій освіті; з'ясовані окремі аспекти родознавства як феномену української вищої освіти; укладена параметрологічна модель концепції цілісної родознавчої діяльності у період здобування вищої освіти. **Висновки**. Феноменологія родознавства на етапі здобування вищої освіти близька до феноменології творення індивідуальної історії суб'єктами системи вищої освіти. Родознавство у вищій освіті розвивається під впливом багатьох різнорідних чинників, серед яких є й такі, що видозмінюють сенси, продуковані феноменом родознавства у культурно-освітньому просторі університету, деформують цю діяльність, тому суттєвого значення набуває якість педагогічного супроводу. До параметрів моделі цілісної концепції родознавчої діяльності у закладі вищої освіти входять: її інтегрованість в освітні програми; предметна сфера; родознавчий компонент, що реалізується у ній; вид педагогічного супроводу; результат родознавчої діяльності та спосіб його презентації.

**Ключові слова:** родознавство; родознавча діяльність; вища освіта; культурно-освітній простір; університет; культурна практика.

***Смолинская Олеся Евгеньевна**, доктор педагогических наук, доцент Львовского национального университета ветеринарной медицины и биотехнологий имени С.З. Гжицкого; **Купчак Татьяна Зеновьевна**, заслуженный работник культуры Украины, старший преподаватель Львовского национального университета ветеринарной медицины и биотехнологий имени С.З. Гжицкого; **Дзюбинская Кристина Анатольевна**, кандидат педагогических наук, старший преподаватель, Львовского национального университета ветеринарной медицины и биотехнологий имени С.З. Гжицкого*

**Феноменология родоведения в культурно-образовательном пространстве университета**

**Цель статьи** – изучить теоретические и практические основания родоведческой деятельности в культурно-образовательном пространстве университета. **Методологический базис** научного исследования составляют феноменология, ключевые подходы аналитической и коммуникативной философии, системный подход к родоведению как одной из культурных практик в культурно-образовательном пространстве университета. **Научная новизна** заключается в осмыслении феноменологии родоведения в интегрированном теоретико-практическом контексте педагогики и культурологии. В статье обоснована целесообразность применения феноменологического подхода к родоведению в высшем образовании; выяснены отдельные аспекты родоведения як феномена украинского высшего образования; составлена параметрологическая модель концепции целостной

© Смолінська О. Є., 2018
© Купчак Т. З., 2018
© Дзюбинська Х. А., 2018

родоведческой деятельности в период получения высшего образования. **Выводы**. Феноменология родоведения на этапе высшего образования близка к феноменологии создания индивидуальной истории субъектами системы высшего образования. Родоведение в высшем образовании развивается под влиянием многих разнообразных факторов, среди которых есть и те, которые видоизменяют смыслы, продуцируемые феноменом родоведения в культурно-образовательном пространстве университета, деформируют соответствующую деятельность, поэтому существенное значение приобретает качество педагогического сопровождения. К параметрам модели целостной концепции родоведческой деятельности в высшем учебном заведении входят: ее интегрированность в образовательные программы; предметная область; родоведческий компонент, реализующийся в ней; вид педагогического сопровождения, результат родоведческой деятельности и способ его презентации.

**Ключевые слова**: родоведение; родоведческая деятельность; высшее образование; культурно-образовательное пространство; университет; культурная практика.

***Smolinska Olesya*** *D.Sc in Pedagogy, Associate Professor the Stepan Gzhytskyi National University of Veterinary Medicine and Biotechnologies Lviv;* ***Kupchak Tetyana,*** *Honored Worker of Culture of Ukraine, Senior Lecturer the Stepan Gzhytskyi National University of Veterinary Medicine and Biotechnologies Lviv*; ***Dzyubynska Khrystyna,*** *PhD in Pedagogy, Senior Lecturer, the Stepan Gzhytskyi National University of Veterinary Medicine and Biotechnologies Lviv*

**Phenomenology of genealogy in cultural and educational space of university**

**The purpose of the article** is to study the theoretical and practical principles of genealogical activity in the cultural and educational space of the university. **Methodology**. The methodological basis for scientific research consists of phenomenology, main approaches of analytical and communicative philosophy, systematic approach to genealogy as one of the cultural practices in cultural and educational space of the university. **The scientific novelty** lies in comprehending the phenomenology of genealogy in the integrated theoretical and practical context of pedagogy and cultural studies. The article substantiates the expediency of phenomenological approach application to genealogy in higher education; besides, certain aspects of genealogy as a phenomenon of Ukrainian higher education are elucidated and a para metrological model of the concept of integral genealogical activity during the period of higher education obtainment is made. **Conclusions**. Phenomenology of genealogy at the stage of higher education obtainment is close to the phenomenology of the creation of an individual history of subjects of the higher education system. Genealogy in higher education is influenced by numerous heterogeneous factors, including those that alter the meanings, which are generated by the phenomenon of genealogy in cultural and educational space of university, deforming this activity; therefore the quality of pedagogical support becomes substantially essential. The parameters of the model of a holistic conception of genealogical action in higher education institution include its integration into educational programs; subject domain; the genealogical component that is implemented in it; the type of pedagogical support; the result of genealogical activity and the way of its presentation.

**Key words:** genealogy; genealogical activity; higher education; cultural and educational space; university; cultural practice.

Актуальність теми дослідження. Аналіз сучасних науково-педагогічних досліджень і практик засвідчує наявність щонайменше двох виразних взаємозаперечних тенденцій: по-перше, до інтеграції педагогічної науки і практики з філософією, психологією, культурологією, іншими науками та, по-друге, до її емансипації з акцентом на дидактико-технологічних підходах. Щоправда, вивчення останніх дозволяє зробити висновок про їх базованість на комунікаціях, що вказує на певну штучність окреслення чітких меж педагогічного знання шляхом його відокремлення від інших соціально-гуманітарних наук. Тому пристаємо на позицію органічності існування педагогічної теорії та практики у системі соціально-гуманітарного знання. Додатково зазначимо, що комунікативна філософія (К.-О. Апель, Ю. Габермас, П. Ульріх) означує загальну спрямованість наук, в тому числі – педагогічної теорії та практики, на інтерсуб'єктивність, тобто на засади універсальності знання, етичних норм і цінностей, визначених як консенсус, досягнений у дискурсі.

Феноменологічні дослідження у проблемному полі педагогіки також мають власну специфіку: з одного боку, вони є поширеними (достатньо проаналізувати дисертаційну тематику), з іншого – глибший погляд на проблему засвідчує значне подрібнення об'єкта, коли, завдяки дидактико-технологічному підходу досліджуються феномени порядку конкретно (спеціально)-методологічного порядку. Однак, крім них, існують також і вищі, загальнонаукові та філософські, методологічні рівні. До них можна віднести феномен родознавства, який осмислюється на всіх названих рівнях.

Стан наукової розробки проблеми. Феномен родознавства не залишається поза увагою етнопедагогіки [20] та народної, зокрема родинної, педагогіки (фамілогії) [19]. В аспекті духовності родового самопізнання [23] та як форму творчого освоєння результатів, засобів, предметів культуротворчої суспільно-історичної діяльності народу [24] його досліджує у своїх працях С. Черепанова. Є статті, присвячені генеалогічним дослідженням на основі відомостей геноміки [11], їх кількість із плином часу зростатиме. Проте в аспекті гуманітаристики більшого поширення набули родознавчі дослідження з використанням етнографічних [3], фольклористичних [14], лінгвістичних (ономастичних, топонімічних) [10, 16] та історичних (зокрема генеалогічна евристика [22]) [2, 9, 21] методик. Однак, на відміну від родознавчих досліджень, базованих на геноміці, які активно розвиватимуться найближчим часом, на що вказує стрімкий розвиток генетики, біотехнологій, увиразнюється тенденція щодо зниження наукової уваги до власне соціально-гуманітарних аспектів розвитку цієї тематики. Оскільки геномні дослідження зараз є вартісними, доступними інструментами для широкого загалу залишаються історичні, етнографічні, фольклористичні, лінгвістичні методи, ознайомлення з дієвістю яких та мотивація до

родознавчої діяльності формують один із феноменів освіти, зокрема вищої, – родознавство.

Мета статті – вивчення теоретичних та практичних засад родознавчої діяльності в культурно-освітньому просторі університету. Для її реалізації слід вирішити низку завдань:

– обґрунтувати доцільність застосування феноменологічного підходу до родознавства у вищій освіті;

– з'ясувати аспекти родознавства як педагогічного та культурологічного феномену української вищої освіти;

– укласти параметрологічну модель концепції цілісної родознавчої діяльності у період здобування вищої освіти.

Виклад основного матеріалу. Оскільки феноменологія, розпочавшись від Гуссерлевого "Назад до речей", надає суб'єктам та об'єктам пізнання індивідуального виміру, її застосування до освітньої проблематики полягає у формуванні індивідуалізованих сенсів та значень. При цьому індивідуальність розуміється як одиничність, тому охоплює не лише особистість, а й колективність як одиничний суб'єкт. Під ці критерії у вищій освіті підпадають як студент, викладач, так і університет у вимірі його культурно-освітнього простору, де й відбуваються процеси суб'єктивації та об'єктивації [18], отже існують феномени.

У цілому, родознавство як феномен культуро-орієнтованої діяльності в університеті перебуває в рамках підходів аналітичної та комунікативної філософії, зокрема її витоків – філософії Л. Вітгенштайна. Згідно з тим, що, за Л. Вітгенштайном, реальність не існує для нас поза способами її сприйняття та опису, які саме й окреслюються рамками національного чи родового, ми маємо справу не зі самим світом, а з певним чином сприйнятим та осмисленим світом (світом родовим, світом національним тощо). Саме з цих позицій культурно-освітній простір університету теж є одним зі світів, а його інтеграція із попередніми – це шлях неперервності логіки розвитку й інтеграції смислів, у яких родознавство є однією зі зв'язкових ланок.

Згадана вище тенденція до розвитку геномно базованих родознавчих досліджень, як і позитивістична модель традиційної дидактики, згідно з якою дидактичні принципи випливають із психофізіологічних особливостей пізнавального процесу, сприяють подальшому утвердженню феноменологічних підходів. Проте, як ми вже зазначали, методологічний рівень феноменів може різнитися, відповідно й освітній ефект від застосування методологій – теж. Родознавство є індивідуалізованим виміром історії, тому його можна трактувати як феномен однієї з культурних практик університету [15] (історія родини-історія народу, історія закладу-історія освіти), орієнтованих на формування низки загальних компетентностей як основи для реалізації засад державної політики у сфері освіти та першого з принципів освітньої діяльності – людиноцентризму [7, ст. 6, п. 1]. Як "філософія свідомості" феноменологія може також стати ефективним методом дослідження світу... свідомості і, таким чином, здатна посісти важливе місце у віялі методологічних ідей педагогіки", – зазначає Куренкова Р.А. [8]. Інший аспект родознавства у руслі філософії освіти виокремлює С. Черепанова: "Праксеологічно вагомим вважаємо родознавчий підхід до філософії освіти. Із цих позицій йдеться про нові світоглядні й духовно-ціннісні можливості соціалізації поколінь" [23, 306].

Таким чином, феноменологічний підхід до родознавства у вищій освіті має два виміри: методологічний (феномени суб'єктивації та об'єктивації індивідуальної історії в культурно-освітньому просторі університету) та практично-діяльнісний (феномен творення індивідуалізованого виміру історії).

У побудові цілісної концепції родознавчої діяльності студентів ми виходили з декількох аргументів: по-перше, соціально-культурної спрямованості родознавства, по-друге, педагогічної доцільності різноманітної освітньо-наукової активності, по-третє, внутрішньої різнорідності та зовнішньої цілісності структури родознавчої роботи.

Загальні тенденції розвитку засвідчують, що прогрес освітніх систем як культурних [4] тривав у напрямі від локального до загального, тобто від національної традиції – до, наприклад, європейської, опертої на найкращі національні традиції й цінності. Зародження цієї тенденції припало на початок XX століття, коли в європейському освітньому дискурсі після Першої світової війни на порядку денному постало питання побудови держав-націй, отже й їх освітніх систем, у тому числі – систем вищої освіти й національних наукових структур (академій). В Україні різні підходи у рамках цього дискурсу можна відслідкувати, наприклад дослідивши полемічно пов'язані позиції М. Пирогова ("Університетське питання") і К. Ушинського ("Педагогічні твори Пирогова"), М. Грушевського ("За український університет") та В. Вернадського ("Про основи університетської реформи") [17]. Однак історичні обставини перервали формування цієї концепції, замінивши її національний компонент ідеологією творення штучної, радянської, нації, тоді як в Європі після Другої світової війни процес становлення національно орієнтованих систем тривав, а по завершенню формування перейшов на інтеграційний етап.

У межах радянського періоду родознавство як індивідуальна історія репресивними методами підмінювалося колективною, наслідком чого стала байдужість до історії роду, знання якої могло бути небезпечним для особи. О.П. Довженко вклав репліку про руйнівні наслідки такого безпам'ятства в уста німецького офіцера-окупанта: "Ти знаєш, вони не вивчають історії. Дивовижно. Вони вже двадцять п'ять літ живуть негативними лозунгами одкидання бога, власності, сім'ї, дружби! У них від слова „нація" остався тільки прикметник. У них немає вічних істин" [5, 28]. Це один із історико-

політичних аспектів феномену родознавства в Україні.

Ще однією з особливостей феноменології родознавства як індивідуальної історії, який, із незначним часовим інтервалом, прийшов на зміну радянському ставленню до історії роду (народу), стали глобалізаційні процеси (в тому числі – мультикультуралізм) як реалія західного світу, що раптово відкрилася перед українським суспільством, отже й освітою. Якщо європейські країни протягом ХХ століття виформували культурну ідентичність, яка органічно усталилася, то ми повернулися у дискурс початку минулого століття, до М. Грушевського та В. Вернадського. Насамперед це відобразилося на історико-культурних дослідженнях у різних галузях, зокрема й у педагогічній науці, проявившись пошуком та вивченням персоналій, чиї погляди могли б лягти в основу "педагогічного родоводу" властиво в руслі творення індивідуальної історії української педагогіки. Аналогічні тенденції виникли й у культурно-освітньому просторі університетів, які протягом 90-их рр. ХХ століття створили свої індивідуальні історії, конкретизували їх через окреслення кола важливих персоналій, таким чином формуючи історію системи вищої освіти. Отже, феномен родознавства можна характеризувати на рівних рівнях: системно-науковому, університетському. В руслі нашої теми вважаємо доречним розглядати його як одну із університетських культурних практик [15].

Достатньо серйозною проблемою сучасної української вищої освіти, особливо на тлі актуальних тенденцій розвитку інституту сім'ї, є відсутність обговорення проблеми глибини інтегрованості професійного життя лікаря, технолога, економіста, юриста, інших фахівців до родинного в широкому (рід, народ) та вузькому (сім'я) змістах. Теза необхідності такої інтеграції існує в культурно-професійному просторі "за замовчуванням", тобто ніби й не заперечується, але й відповідей на нові питання щодо якості поєднання професійного контексту існування та соціокультурного ні освіта, ні наука не дають. Таким чином, його розв'язання залишене особистості та церкві як суспільному інституті. Це – наступний аспект феномену родознавства: виведення його за межі дискурсу вищої освіти.

Отже, родознавство на етапі вищої освіти виявляється як особливий соціально-культурний феномен дорослості, творення індивідуальної та суспільної історії в актуальних умовах кризи соціального інституту сім'ї. Звідси випливає педагогічна доцільність освітньо-наукової активності з родознавчої тематики на етапі здобування вищої освіти, коли вже набули виразних обрисів результати ідентифікаційних процесів, одним із елементів якого є становлення часової трансспективи. Юнацький вік у цілому характеризується нормативною трансспективою, коли теперішнє Я більше тяжіє до майбутнього, ніж до минулого, тоді як суттєвою характеристикою етапу дорослості, до якого студенти переходять ще у період навчання в університеті, є суб'єктивно-гармонійна трансспектива. Вона полягає у пов'язаності всіх трьох часів (минулого, теперішнього і майбутнього) у свідомості особистості. Зважаючи на відмінності цих двох часових комбінацій, одним із завдань університетської освіти є приєднання минулого часу та їх гармонізація у вимірі особистості, саме цьому і сприяє родознавча діяльність. Концептуальний підхід до родознавчої діяльності як до освітньо-наукової проблеми відкриває широкі можливості в аспекті якісної реалізації освітніх програм у культурно-освітньому просторі закладу вищої освіти, особливо – університетського типу. Таким чином поєднуються різні цикли: загальної, професійної та практичної підготовки, відбувається поступове залучення студентів до науково-дослідницької діяльності. В основу концепції родознавства, на нашу думку, можна покласти тезу про трансцендентальну онтологічну єдність понять "рід", "народ" та "природа" , ґрунтуючись на їх етимологічній спорідненості. Походження слів "народ"[6, Т. 4, с. 43] і "природа" [6, Т. 4, с. 576] від слова "рід" [6, Т. 5, с. 88] увиразнює можливість інтеграції індивідуального, колективного та середовищного компонентів організації родознавчої діяльності студентів. Це складає педагогічний аспект феномену родознавства на етапі вищої освіти.

Рисами, які, поки що, об'єднують освітні програми всіх спеціальностей бакалаврського рівня, є вивчення української мови, історії України (в т. ч. – історії української культури), культурології, філософії (зокрема – вітчизняної філософської думки), а також традиційні ще для радянського періоду колективні підходи до виховної роботи у ЗВО, які, проте, щораз частіше втілюються через індивідуальні культурні практики студентів. У цьому вбачаємо низку можливостей в аспекті побудови цілісної родознавчої концепції освітньо-наукової орієнтованості. На основі накопиченого у Львівському національному університеті ветеринарної медицини та біотехнологій імені С.З. Ґжицького досвіду, що має позитивну результативність, нами укладена параметрологічна модель педагогічної організації та супроводу родознавчої діяльності (рис.1).

Провідним видом педагогічного супроводу родознавчої діяльності є організаційно-методичний з поєднанням індивідуальних та колективних форм, а методом вважаємо індивідуально-проективний. Його результатом щодо тих видів родознавчої діяльності, які відбуваються в рамках освітніх програм, є портфоліо у вигляді наукових повідомлень, рефератів, доповідей, схем родовідних дерев, описового альбому, а щодо тих, які здійснюються поза ними, – портфоліо у вигляді фото- й відеозвітів, концертна, дозвіллєва діяльність, відображені в газеті й на сайті університету презентації, в репортажах.

Методична література, присвячена тематиці вивчення родоводу, пропонує низку форм родознавчої діяльності, серед яких – збір та аналіз документації (в т. ч. сімейних та історичних архівів), спогадів, побудова дерева роду й створення "Літопису родини" (паперовий, електронний, комбінований), та способів їх презентації [1, 12, 13, 21].

Практика ж педагогічного супроводу родознавчої діяльності в університеті засвідчує, що в ній особливої ваги набуває міжпоколінна комунікація. Формування "Літопису родини", крім фотографій, копій документів, передбачає відео-, аудіофіксацію спогадів представників старшого покоління, їх можливе дешифрування у письмовій формі зі збереженням індивідуальної мовленнєвої автентики. Таким чином, студенти, завершуючи навчання в університеті, мають сформоване портфоліо, що містить результати їхніх власних родознавчих досліджень, які охоплюють широкий контекст відомостей про рід. Ключовими ж засадами педагогічної доцільності формування цілісної концепції родознавчої діяльності є: її орієнтованість на розвиток соціокультурних компетентностей випускників; стимулювання наукової активності студентів, пропедевтичним видом якої є вивчення роду; різноманітність видів та форм родознавства як діяльності надає широкі можливості для урізноманітнення педагогічного супроводу, тобто розвитку педагогічної творчості викладачів.

Отже, педагогічним аспектом феномену родознавства є можливість створення цілісної функціональної концепції культурно-освітньо-наукової діяльності студентів та викладачів у культурно-освітньому просторі закладу вищої освіти.

Наукова новизна цього дослідження полягає у тому, що вперше сформована цілісна концепція родознавчої діяльності у закладі вищої освіти, визначені параметри та укладена її модель, що об'єднує культурологічні й педагогічні аспекти родознавства. Продовжене вивчення культурних практик, що реалізуються в культурно-освітньому університеті [15; 18], при цьому дослідження родознавства як філософсько-культурно-освітнього феномену орієнтоване на інтердисциплінарний та компетентнісний підходи, що відповідає сучасним тенденціям науки й освіти. Таким чином, у статті знайшло свій розвиток те з положень феноменології культури, за яким культура виступає загальним аспектом всіх інших феноменів, в аспекті цього дослідження — індивідуальної історії (як спосіб її редукції (радянський період) і рефлексії (як мета формування соціокультурних компетентностей)), індивідуалізації освітньої траєкторії студента, педагогічної творчості викладачів та розвитку культурно-освітнього простору університету.

*Таблиця 1*

**Параметрологічна модель концепції родознавчої діяльності у закладі вищої освіти**

| **Фрагментарна інформація з родознавства** | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **Інтегрованість в освітні програ-ми** | **Предметна сфера** | **Родознавчий компонент** | **Вид педагогічного супроводу** | **Результат родознавчої діяльності** |
| В рамках освітніх програм | Українська мова за професійним спрямуванням | Вивчення студентами походження своїх прізвищ як родових імен | Організаційно-методичний, консультативний, контрольний | Індивідуальний проект: наукове повідомлення з української мови "Ім'я мого роду" |
| | Історія України та української культури / Історія української культури / Культурологія (залежно від освітньої програми) | Складання родоводу та його захист як практична культурологічна діяльність | | Індивідуальний проект: структурний дослідницько-графічний проект "Генеалогічне дерево мого роду", альбом-проект "Літопис родини" |
| | Філософія | Вивчення світоглядних засад української філософії втілених засобами фольклору, зокрема щодо осмислення співвідношення людини і родини як одиничного та загального, свідомого та несвідомого, буття й свідомості тощо | | Індивідуальний проект: наукова доповідь-презентація "Світ очима українців" |
| | Біологія / Екологія / окремі дисципліни освітніх програм циклу фундаментальної підготовки | Локальні краєзнавчі розвідки, в тому числі топонімічні дослідження населених пунктів, звідки родом студенти (особлива увага – малим) | | Індивідуальний проект: реферат із краєзнавства "Назви, які мене оточують" |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Основи української державності, культури та духовності – позакредитна дисципліна для студентів всіх освітніх програм | Опрацювання народознавчого компоненту, екскурсійна крає- та культурознавча діяльність | Організаційно-методичний | Індивідуальний проект, практична колективна діяльність переважно споглядального характеру |
| Поза рамками освітніх програм | Мистецькі культурні практики | Виконавська практика (хорова, хореографічна, ансамблевий спів, гра на народних інструментах тощо) | Організаційно-виконавська діяльність, мистецько-педагогічне наставництво (провід) | Індивідуальний /колективний проект, практична культурно-мистецька діяльність: низка мистецьких проектів "Свята й обряди у нашому житті", дослідження й відтворення фольклорних традицій родини, краю |
| **Індивідуальне інформаційно наповнене портфоліо** | | | | |

Висновки. Згідно із поставленими завданнями нами обґрунтована доцільність застосування феноменологічного підходу до родознавства у вищій освіті. Вважаємо, що феномени суб'єктивації та об'єктивації індивідуальної історії, як і феномен її творення формують феноменологію родознавства у культурно-освітньому просторі університету.

Окремими аспектами родознавства в українській вищій освіті є: перерваність її соціокультурної традиції; утвердження радянського квазіродознавства; виведення родознавства за межі дискурсу педагогіки вищої освіти.

Концепція родознавчої діяльності у період здобування вищої освіти ґрунтується на параметрах інтегрованості родознавчого компонента в освітні програми спеціальностей, предметної сфери, родознавчого компонента, видів педагогічного супроводу, результату (і форми його презентації) родознавчої діяльності.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у розвитку методики родознавства як одного з видів (само)освітньої діяльності у закладі вищої освіти, вивченні інших видів культурних практик у культурно-освітньому просторі університету.

***Література***


1. База жителів України 1650–1920 рр. народження. URL: https://pra.in.ua/uk (дата звернення: 17.07.2018).
2. Бегей С. Родина : історико-етнографічний нарис. Львів : Українські технології, 2004. 32 с.
3. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. К. : Мистецтво, 1995. 335 с.
4. Герчанівська П.Е. Аналіз культури в парадигмі теорії систем. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. № 1. С. 3–7.
5. Довженко О.П. Україна в огні. К. : Радянський письменник, 1990. С. 16–102.
6. Етимологічний словник української мови: в 7 т. / редкол.: О. С. Мельничук та ін. К. : Наукова думка, 1982.
7. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 р. № 2145-VIII. URL: http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/2145–19 (дата звернення: 17.07.2018).
8. Куренкова Р.А. Феноменология образования: современный диалог философии и педагогики. URL: http://www.congress2008.dialog21.ru/Doklady/11010.htm (дата звернення: 17.07.2018).
9. Лобко Н. Теоретичні та практичні питання реконструкції родоводів українців URL: http://history.org.ua/JournALL/sid/sid_2012_20/10.pdf (дата звернення: 17.07.2018).
10. Лучик В. В. Етимологічний словник топонімів України / відп. ред. В. Г. Скляренко. К. : ВЦ «Академія», 2014. 544 с.
11. Manrubia S.C., Derrida B., Zanette D.H. Genealogy in the Era of Genomics Models of cultural and family traits reveal human homogeneity and stand conventional beliefs about ancestry on their head. American Scientist. 2003. March–April. Vol. 91. P. 158–165.
12. Методики дослідження родоводу. Історична довідка про основні напрямки генеалогічного дослідження. URL: http://shev.gov.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=6867&Itemid=480
13. Музей сім'ї та родоводу. URL: https://centre–wf.io.ua/s2436411/muzey_sim
14. Народ скаже – як зав'яже: українські народні прислів'я, приказки, загадки, скоромовки / упоряд. та передм. Н.С. Шумади. К. : Веселка, 1985. 178 с.
15. Павлова О. Культурні практики університету: між дисципліною та дискурсом. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 4. URL: http://visnyknakkkim.in.ua/index.php/visnyk/article/view/1070/953 (дата звернення: 17.07.2018).
16. Зосимов А.М. Словник українських прізвищ: у 2-х т. Харків : Золоті сторінки, 2015.
17. Смолінська О.Є. Становлення концепції українського університету. Вища школа. 2014. № 9. С. 22–

31.

18. Смолінська О.Є. Теоретико-методологічні основи організації культурно-освітнього простору педагогічних університетів України : монографія / за науковою редакцією проф. Г. П. Васяновича. Суми : Університетська книга, 2014. 362 с.
19. Стельмахович М.Г. Українська родинна педагогіка. К.: ІСДО, 1996. 288 с.
20. Сявавко Е., Волков Г. Этнопедагогика. М. : Издательский центр «Академия», 1999. 168 с.
21. Томазов В.В. Генеалогія історична. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Genealogija_istorychna (дата звернення: 17.07.2018).
22. Христова Н.М. Генеалогічна евристика: алгоритм та джерела. URL: http://www.archives.gov.ua/Publicat/AU/AU_1_2011/24.pdf (дата звернення: 17.07.2018).
23. Черепанова С.О. Філософія освіти: духовність родового самопізнання. Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. 2013. Вип. 41(1). С. 300–313.
24. Черепанова С.О. Філософія родознавства. К. : Знання, КОО, 2008. 460 с.

***References***

1. Base of inhabitants of Ukraine 1650-1920 years of birth. (n.d.). Retrieved July 17, 2018, from https://pra.in.ua/uk [in Ukrainian].
2. Behey, S. (2004). Family: Historical and ethnographic essay. Lviv: Ukrainian technologies. [in Ukrainian].
3. Vovk, H. (1995). Studios in Ukrainian ethnography and anthropology. Kyiv: Art. [in Ukrainian].
4. Gerchanivska, P. E. (2017). Analysis of culture in the theory of systems paradigm. Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Leaders, (1), 3-7. [in Ukrainian].
5. Dovzhenko, O. P. (1990).Ukraine is in fire. Kyiv: Soviet writer. [in Ukrainian].
6. Melnychik, O. S. (Ed.). (1982). Etymological Dictionary of the Ukrainian Language [Def. 7]. Kyiv: Scientific thought. [in Ukrainian].
7. Law of Ukraine "On Education", § 05.09.2017 № 2145–VIII (2017). Retrieved July 17, 2018, from http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/2145–19. [in Ukrainian].
8. Kurenkova, R. A. (n.d.). Phenomenology of education: Modern dialogue of philosophy and pedagogy. Retrieved July 17, 2018, from http://www.congress2008.dialog21.ru/Doklady/11010.htm [in Russian].
9. Lobko, N. (n.d.). Theoretical and practical questions of the reconstruction of pedigrees of Ukrainians. Retrieved July 17, 2018, from http://history.org.ua/JournALL/sid/sid_2012_20/10.pdf . [in Ukrainian].
10. Luchyk, V. V. (2014). An etymological dictionary of toponyms of Ukraine. Kyiv: Academy. [in Ukrainian].
11. Manrubia, S. C., Derrida, B., & Zanette, D. H. (2003, March/April). Genealogy in the Era of Genomics Models of cultural and family traits reveal human homogeneity and stand conventional beliefs about ancestry on their head. American Scientist, 91, 158-165. [in English].
12. Methods of research pedigree. Historical reference about the main directions of genealogical research. (n.d.). Retrieved July 17, 2018, from http://shev.gov.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=6867&Itemid=480. [in Ukrainian].
13. Center for Family and Women of Shevchenkivskyi District. (n.d.). Museum Family and genealogy. Retrieved July 17, 2018, from https://centre–wf.io.ua/s2436411/muzey_sim. [in Ukrainian].
14. Shumada, N. S. (Ed.). (1985). The people will say – how will lace: Ukrainian folk proverbs, sayings, riddles, scribbling. For middle school age. Kyiv: Rainbow. [in Ukrainian].
15. Pavlova, O. (2017). University Cultural Practices: Between Discipline and Discourse. Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Leaders, (4). [in Ukrainian].
16. Zosimov, A. M. (Ed.). (2015). Dictionary of Ukrainian surnames: in 2 t. Kharkiv: Golden pages. [in Ukrainian].
17. Smolinska, O. Ye. (2014). Becoming the concept of Ukrainian University. Higher School, (9), 22-31. [in Ukrainian].
18. Smolinska, O. Ye. (2014). Theoretical and methodological foundations of cultural and educational space of Pedagogical Universities in Ukraine. Sumy: University book. [in Ukrainian].
19. Stelmakhovych, M. H. (1996). Ukrainian family pedagogy. Kyiv: ISDO. [in Ukrainian].
20. Syavavko, Y., & Volkov, H. (1999). Ethnopedagogy. Moscow: Academy. [in Russian].
21. Tomazov, V. V. (2004). Historical genealogy. Retrieved July 17, 2018, from http://www.history.org.ua/?termin=Genealogija_istorychna [in Ukrainian].
22. Khrystova, N. M. (2011). Genealogy heuristics: Algorithm and sources. Retrieved July 17, 2018, from http://www.archives.gov.ua/Publicat/AU/AU_1_2011/24.pdf [in Ukrainian].
23. Cherepanova, S. O. (2013). Philosophy of education: The spirituality of generic self-knowledge. Herald of the Kharkiv National Pedagogical University Named after G.S. Skovoroda, 41(1), philosophy, 300-313. Retrieved July 17, 2018. [in Ukrainian].
24. Cherepanova, S. O. (2008). Philosophy of genealogy. Kyiv: Knowledge. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 15.07.2018 р.*

УДК 130.2:791.221.2((47+57)+438)»1960/1989
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152996

**Stoliar Maryna**
Doctor of Sciences in Philosophy,
Head of the Chair of Philosophy
and Cultural Studies,
Professor of National T.G. Shevchenko University
"Chernihiv Colleguim"
ORCID 0000-0002-7643-3027
nbogun@dnet.com.ua

# POST-TOTALITARIAN PRACTICES OF SOVIET AND POLISH COMEDY FILMS OF 1960 –1980s.

**The purpose of the research.** The processes of integration of the post-socialist countries into European cultural space have different speed and rhythm as well as controversial vectors. One of the crucial factors that define the intensity of these processes, is a culture's maturity in understanding different aspects of the totalitarian past, and also a certain level of development of reflective practices of the political and cultural elite. The artifacts of comedy films show the highest level of concentration of the anti-totalitarian discourse in the culture of post-totalitarian times. They also reveal certain mental differences of the representatives of various post-totalitarian societies. The article aims at making the comparative analysis of the Soviet and Polish comedy films of 1960–1980s. This analysis clearly shows both common and different characteristics of the anti-totalitarian practices of these cultures. **The methodology.** The phenomenon of laughter is studied with the help of different paradigms of the laughter philosophy, namely, the theories of incongruity, of relief, of superiority etc.; all these theories are seen as mutually complementary. The legacy of G. Daneliya and Bareja is interpreted with the help of the crypto-religious methodology. We also use some methodological practices of M. Bakhtin and representatives of the contemporary Bakhtin studies. **The scientific novelty**. For the first time ever the material is analyzed in the philosophical and culturological context and in the aspect of the anti-totalitarian discourse. **Conclusion.** We state and research the comparatively early appearance of the philosophical reflection in the Polish comedy of such a cause of totalitarian practices as the atomization of an individual (H. Arendt); analyze the original semantics of the critical discourse of G. Daneliya's comedy "33"; reveal the anti-totalitarian subtexts of some other comedies.

**Key words:** totalitarian; post-totalitarian practices; laughter; laughter culture; Soviet comedy films; Polish comedy films.

***Столяр Марина Борисівна,*** *доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії та культурології Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка*

**Посттоталітарні практики радянської та польської кінокомедії 1960-1980 рр.**

**Мета** дослідження. Процеси інтеграції постсоціалістичних країн у Європейський культурний простір демонструють нам різні темпи, ритми та не однозначні вектори. Одним із визначальних факторів інтенсивності цих процесів є зрілість культури в осмисленні різних аспектів тоталітарного минулого; певний рівень сформованості рефлективних практик політичної та культурної еліти. Артефакти кінокомедії демонструють один із найвищих рівнів концентрації антитоталітарного дискурсу, притаманного культурі посттоталітарного часу. Також вони виявляють певні відмінності менталітету представників різних посттоталітарних соціумів. Метою роботи є компаративний аналіз радянської та польської кінокомедій 60–80 рр. XX ст., що висвітлює спільне та відмінне в антитоталітарних практиках відповідних культур. **Методологія.** Феномен сміху розглядається на перетині різних парадигм філософії сміху – теорій інконгруентності, втішання, зверхності та інших як таких, що доповнюють одна одну. Творчість Г. Данелія і С. Бареї інтерпретується в межах кріпторелігійної методології. Також використовуються деякі методологічні практики М. Бахтіна та представників сучасного бахтінознавства. **Наукова новизна**. Наведений матеріал вперше аналізується у філософсько-культурологічному контексті, в площині антитоталітарного дискурсу. **Висновки.** Зафіксовано та осмислено досить ранню філософську рефлексію в межах польської кінокомедії відносно такої причини тоталітарних практик як «атомізація індивідів» (Х. Аренд); проаналізовано оригінальну семантику критичного дискурсу комедії Г. Данелія «33», розкрито антитоталітарний підтекст інших кінокомедій, що розглядаються.

**Ключові слова:** тоталітарні; посттоталітарні практики; сміх; сміхова культура; радянська кінокомедія; польська кінокомедія.

***Столяр Марина Борисовна,*** *доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой философии и культурологии Национального университета «Черниговский коллегиум» имени Т.Г. Шевченко*

**Посттоталитарные практики советской и польской кинокомедии 1960-1980 гг.**

**Цель исследования.** Процессы интеграции постсоциалистических стран в Европейское культурное пространство демонстрируют нам различные темпы, ритмы и неоднозначные векторы. Одним из определяющих факторов этих процессов является зрелость культуры в осмыслении разных аспектов тоталитарного пришлого; определенный уровень сформированности рефлективных практик политической и культурной элиты. Артефакты кинокомедии демонстрируют один из высших уровней концентрации антитоталитарного дискурса, присущего культуре посттоталитарного периода. Также они выявляют определенные отличия менталитета представителей разных посттоталитарных социумов. Целью работы является компаративный анализ советской и польской кинокомедий 60–80 гг. XX в., который раскрывает общее и особенное в антитоталитарных практиках соответствующих культур. **Методология.** Феномен смеха рассматривается на пересечении различных парадигм

© Stoliar M., 2018

философии смеха – теорий инконгруэнтности, утешения, превосходства и других как взаимодополняющих друг друга. Творчество Г. Данелия и С. Бареи интерпретируется в пределах криптoрелигиозной методологии. Также используются некоторые методологические практики М. Бахтина и представителей современного бахтиноведения. **Научная новизна**. Приведенный материал впервые анализируется в философско-культурологическом контексте, в плоскости антитоталитарного дискурса. **Выводы.** Зафиксирована и осмыслена достаточно ранняя рефлексия в пределах польской кинокомедии относительно такой причины тоталитарных практик как «атомизация индивидов» (Х. Аренд); проанализирована оригинальная семантика критического дискурса комедии Г. Данелия «33», раскрыто антитоталитарный подтекст других кинокомедий, которые рассматриваются в статье.

**Ключевые слова**: тоталитарные; посттоталитарные практики; смех; смеховая культура; советская кинокомедия; польская кинокомедия.

The relevance of the theme. The processes of integration of the post-socialist countries into European cultural space have different speed and rhythm as well as controversial vectors. One of the crucial factors that define the intensity of these processes, is a culture's maturity in understanding different aspects of the totalitarian past, and also a certain level of development of reflective practices of the political and cultural elite. The artifacts of comedy films show the highest level of concentration of the anti-totalitarian discourse in the culture of post-totalitarian times. They also reveal certain mental differences of the representatives of various post-totalitarian societies.

The analysis of the literature. The literature about the anti-totalitarian aspect of the laughter culture is quite extensive. We use the results of analysis of the post-totalitarianism phenomenon, made by such thinkers as H. Arendt, R. Aron, O. Bily, Z. Vidojevic, L. Gudkov, O. Danilyan, B. Demyanenko, A. Zinovyev, L. Zubritskaya, Z. Kenzina, A. Kovler, P. Kozlowski, V. Lektorskiy, J. Linz, V. Pastukhov, V. Polokhalo, V. Solovyov, M. Foucault, E. Habermas, A. Sajó, M. Shapovalenko and others. We also make use of studies of anti-totalitarian tendencies in the XX ct. art (L. Bulavka, Yu. Burtin, I. Golomstock, V. Gromov, H. Gunther, L. Karasyov, M. Kundera, O. Pukhonskaya, I. Rubanov, V. Sidorenko, M. Epstein etc.), and in some specific forms of the laughter culture (N. Bardina, V. Beznisko, Yu. Borev, O. Volkova, H. Gunther, M. Vorobyova, M. Kagan, V. Kantor, V. Kormer, M. Korotkov, S. Krymskyi, T. Lyubimova, M. Popovich, M. Stolyar etc.).

The aim of the research is making the comparative analysis of the Soviet and Polish comedy films of 1960–1980s. This analysis clearly shows both common and different characteristics of the anti-totalitarian practices of these cultures.

The methodology. The phenomenon of laughter is studied with the help of different paradigms of the laughter philosophy, namely, the theories of incongruity, of relief, of superiority etc.; all these theories are seen as mutually complementary. The legacy of G. Daneliya and Bareja is interpreted with the help of the crypto-religious methodology. We also use some methodological practices of M. Bakhtin and representatives of the contemporary Bakhtin studies.

The scientific novelty. For the first time ever the material is analyzed in the philosophical and culturological context and in the aspect of the anti-totalitarian discourse.

The main material. Different scholars disclosed the meaning of the "post-totalitarianism" concept using the material of diverse social organisms. The common trait of all these societies is that all of them emerge as a result of destruction of a totalitarian system, and *some* vectors of their cultural and personal activity *oppose* the preceding practices, creating alternative discourses [12, 50]. In the post-totalitarian conditions, the elements of the civil society germinate. Besides there take place processes of de-ideologization (either open or veiled) and accompanying de-sacralization of the ideological dogmas. In such a society, there is a noticeable tendency to restauration of balance between person's private and social life. The main achievement of the post-totalitarian period is the gradual enfranchisement of people from the fear and the development of their critical thinking. It is most obvious on the material of the laughter culture.

According to the Relief Theory, laughter is a reaction to a state of tension, mostly tension caused by dread [11]. In case of systematical intimidation, caused by a totalitarian state, we speak about fear that accompanies practically whole human life. It is natural that it was an adept of the Relief Theory – M. Bakhtin, who introduced the concept of "laughter culture" into the theoretical discourse. For him the main connotation of this concept was opposition of the laughter practices and the intimidating totalitarian ideology [3, 8]. Representative of a different paradigm of the laughter philosophy – the Incongruity Theory – H. Bergson wrote that laughter is a reaction to incongruity of the inert discourse and the changing reality [4]. Much earlier Aristotle named one more primary factor of reception of the comical: only *safe* incongruity can be seen as funny [2, 1449 a, 33–40].

When applied to our material, the Incongruity Theory and the Relief Theory perfectly complement each other [13, 317–318], each of them useful for studying different aspects of a complex, heterogeneous phenomenon [9, 58]. We propose to combine all the above-mentioned factors, taking into consideration both personal and social-political aspects. Here we study laughter as a reaction of a member of a post-totalitarian society to: 1) the state of fear, dominant in the preceding totalitarian practices, and 2) inertness of an ideological discourse, on condition of 3) harmlessness of the laughter object and laughter itself.

The totalitarian ideology is extremely dogmatic by nature. However, the fact of its inertness does not cause laughter if totalitarian practices are greeted with enthusiasm and, at the same time, form a source of a

real threat. People are forced to live in a state of constant stress and self-control, lest they do or say something "unnecessary". The fear they experience is mostly not realized, it is suppressed into the realm of other different feelings and manifestations of the *loyal consciousness,* such as hate of "the enemies", enthusiasm about "achievements" etc. Laughter emerges as a reaction to the inertness that has become safe for human life and health, the inertness that has become a subject of critical (including satirical and humorous) reflection. That is why such traces of totalitarian ideology as its static character and artificialness, its dilapidated state and distance from life, can become visible and funny "from the inside" only in the post-totalitarian range of vision. This optics is especially obvious in the Eastern-European comedy of the second half of the XX ct. *The article aims* at analyzing the anti-totalitarian discourse of Soviet and Polish comedy of 1960–1980s. It is a sequel of the comparative research of Polish and Soviet political anecdotes [14].

We will start with the Polish comedy "Bad Luck" (Pol. – "Zezowate szczęście" 1960), directed by Andrzej Munk. To understand the high level of theoretical reflection, seen in this comedy, we should remember that almost all *Soviet* films about the Second World War are examples of a fable-like narrative about confrontation of the absolute Good and Evil. The only exception was the TV mini-series "Seventeen Moments of Spring", made by Tatyana Lioznova in 1971–1973. Not only the characters of the enemies (Muller, Schellenberg) were treated non-traditionally, but moreover, in the minds of the Soviet people the film generated ideologically "extremely dangerous" parallels between Nazism and Communism. However, the authors of the Polish comedy "broke the rules" *ten years earlier*. Also they used not the images of "enemies" or "aliens", but the example of a compatriot to show how a "sub-passionary personality" (L. Gumilyov) advances the formation and existence of totalitarianism [6]. The associations with Gogol's Bashmachnikov and with Charlie Chaplin's characters are not accidental, because the central theme is the same – it is the fate of a "little person". However, in Munk's film the theme is treated in a completely new social aspect. Here a "little person" is not just a victim of circumstances. He is an active subject, who creates one of the main causes of totalitarianism; because he is ready to do anything, accept any values, just to be considered socially successful. The character of Piszczyk is a perfect illustration to the concept of *atomized individual* proposed by the well-known researcher of totalitarian practices Hannah Arendt [1, 373]. She thought that totalitarian organizations and movements emerge because of activity of such isolated individuals [1, 366-373]. Having no family, friends, being not able to build working relations with the colleagues, the central character of the comedy tries to find a foundation for his social existence in belonging to a strong political party. However, quick change of political conjuncture gives Piszczyk no chance to establish himself. The authors do not condemn their protagonist – they pity him. Perhaps they are able to do it because they have a faculty of spiritual reflection as to the "plank in their own eye". Let us remember that H. Arendt published *The Origins of Totalitarianism* in 1951 and, most likely, the filmmakers have not read it yet. It means that they have come to the same conclusions quite independently.

Totalitarian thinking appeals to some statically perceived objectivity and universality, consistently ignoring the dynamics of existence, subjectivity and individuality of its forms. In such view of reality a "blind spot" hides the majority of the facts that seem to belong to the realm of "indefinite", "relative", "transient", "personal" etc. Polish comedy "Italian in Warsaw" (Polish title – "Giuseppe w Warszawie") directed by Stanisław Lenartowicz, shows how transition of a person from one social-political state into another is blurring the edges of ideological definitions. In the picture the representatives of different political parties "mix" in such a way that a totalitarian-thinking spectator, used to the "distinctness" based on the class principle, becomes completely "confused".

The authors start with such a set of political positions: 1) guerillas and resistance fighters; 2) an Italian solder, fighting for Hitler's Germany; 3) a consistently apolitical artist; 4) a pragmatically-thinking German soldier; 5) German Nazis. As we see, they represent almost complete, sociologically symmetrical spectrum of political orientations, including neutral ("zero") position. In the course of the film (and historical events), Italians turn from the allies into the enemies of Germany. The Italian who has fought for Hitler's Germany, finds himself in an underground organization, and then in a guerilla troop. The German soldier has close business (arms trade) relations with the resistance fighters. The apolitical artist is arrested by the Nazis because he wears Italian soldier's uniform, and thus is involved in the politics... This is no replacement of rigid dogmatism with abstract relativity as its "exact antipode". The statics of all ideological clichés is denied by the real, constantly changing life with its various shades.

The crypto-religious conception is the most adequate for studying the legacy of the two greatest masters of Soviet and Polish anti-totalitarian comedy – Georgiy Daneliya and Stanislaw Bareja. The common feature of these two outstanding masters of comedy is that both create critical discourse based on the veiled or obvious contraposition of sacred and pseudo-sacred values.

G. Danelia finds the mechanism of formation of a pseudo-religious cult of space flights in the totalitarian institutionalization. In his comedy "33" (the title itself brought into mind 1930s) filmed in 1965, the director showed how an unconfirmed medical event (person having 33 instead of 32 teeth) as a result of multi-stage ideological manipulations "in the spirit of time" was turned into a scientific fact with far-reaching (cosmic) plans of its exploitation. Before our eyes a "fly" (an aching tooth) gradually and very realistically (in the context of post-totalitarian realities) transforms into an "elephant" – a pseudo-religious myth. This myth is accompanied by the sacrifices in the name of science, commemorations of the hero's legacy etc. At the

same time the “owner” of the 33 teeth becomes a kind of social elevator, used by many people trying to climb the hierarchical ladder – to defend a thesis, to get a job in the capital, to become famous and so on.

Daneliya’s comedy is the sum of the totalitarian practices of 1930s. The question how to send a person into a lunatic asylum, is promptly answered be an inquiry office orderly: “Pay 3 kopeks”. It is difficult to imagine a more laconic formulation of depreciation of human life and freedom! The film-makers also create a character of a typical informer with characteristic set of phrases: 1) “I’ll make you weep blood”; 2) “I’ll expose you”; 3) “we’ll speak in the other place”…

In spite of his dislike of all kinds of institutionalization, G. Daneliya sees an alternative to totalitarian practices not in anarchy but in a kind of grassroots *self-organization* of existence, where each unique personality finds “congenial (in-born, natural) work” (Skovoroda) in a proper place. In Daneliya’s comedies a chance of promotion, enrichment etc. is a kind of temptation. A character falls into this temptation for some time, and achieves the desired success, but eventually returns to the natural joy of life, to the Self.

The semantics of crosses and antennae at the beginning of the film “33” is mysterious and unpredictable. Here we see not the traditional for Soviet atheism opposition of religion and science (this surface level of interpretation was meant for the censorship). Crosses and antennae are shown as *similar* symbols. It looks like Daneliya hints at the religious character of Soviet collective psychosis about space flights. It almost seems that Daneliya in all his comedies consistently denies the sacred, transcendent and religious, contraposing to it the immanent life of a “common person with a proper place in life”. However, this is not exactly true. Essentially, Daneliya denies the state-organized, compulsory forms of the sacred, not the sacred in itself. The transcendent source of being shines through the imagery of his films, and that is why the problem of their religious meanings is not easy. It is especially true about the scenes where his characters sing and dance. How their eyes shine! How kindly they look at each other, how sincere and beautiful they appear… They are connected by something invisible but infinitely beautiful. We would call this a hierophany of religious collegiality. But this hierophany is a barely perceptible hint, without a theoretical explanation.

The screenwriter and historian of cinema Vladimir Gromov thinks that the film “Mishka”, shot by Polish director Stanislaw Bareja just before the revolutionary events in Poland (1981), exposes the causes of Communism’s downfall as authoritatively as any historical chronicle [5]. S. Bareja is interested not so much in historical facts, as in symbols, metaphors that help to understand the *phenomenology of totalitarianism*. The film has an elaborate program of gradual unfolding of the meaning. The very beginning of the comedy already has all the sum of the final generalizations. However, here all the meanings are in a “collapsed form”. The huge straw bear suggests some associations, but these ideas are not clear yet. The final solution of semantics of bear and other symbols is offered in the very last shots.

Much of the screen-time the authors, or so it seems, limit themselves to the critical depiction of trivial incarnations of socialism (endemic deficit, queues, illegal favoritism or protection, loutishness in the service sector, inefficient transport, house-heating problems, rusty tap water etc.). But essentially they speak about the forms of personality suppression, about the degree of human humiliation. The practices of this humiliation are shown to be so mundane that people cease to notice them. The authors enlarge some details to make them noticeable and henceforward recognizable even on the “normal” scale. For example, in a canteen, plates are fixed to the tables with bolts, and spoons are chained in pairs; this is done to prevent the patrons from stealing them. Clearly, this is a hyperbola. However, in some post-Soviet countries pens are still rope-tied to counters in banks and post-offices... One more detail that is crucial is that the film characters constantly chew something. They do it everywhere: in a canteen, in a pantry, in a dispatching booth of an airport, even in a toilet. *Food becomes a key notion of life as animal existence*. Perhaps that is why feast has an exceptional place in human communication. Food acquires the function of money. The most desired object is sausage, which can be used even as a bribe. Regardless of location of eating, the conditions are shockingly unsanitary. It seems that this means not so much physical dirt, as the atmosphere of moral corruption.

The authors of the film seem to represent rationalistic position. For them the absurdity is not the essence of being, or one of its forms, but a manifestation of the non-being. The source of the absurd is an attempt to force normal human life into Procrustes’s bed of numerous totalitarian contradictory rules and instructions – to convey this thought in the film they used a metaphor of a live cat, dressed in a hare’s skin. This absurdity of totalitarian regulations is only partly compensated by its still more alienated derivatives – the total system of pull and black market.

In the finale, the text of the film rises to the level of philosophical generalization, contraposing the totalitarian idol-worshipping and Christian faith, the enforced ideology and historical memory and national dignity. The straw bear (a symbol of totalitarianism) rises higher and higher, carried by a helicopter above Warsaw. At the same time on earth, a woman cradles a baby and sings lullaby. Close by an elderly man works as a carpenter. Shepherd-like children listen to the woman’s song. We clearly see a hierophany (the manifestation of the sacred in the profane as explained by M. Eliade) – namely, the hierophany of the Nativity [7, 110]. Here, according to the spiritual law, the idol should be overthrown. Indeed, the bear breaks loose from the rope, plummets down and falls into a large mire, spraying mud.

If we start searching the Internet to watch this Polish comedy online, we will see a very interesting example of wrestling of totalitarian and anti-totalitarian symbolic systems and informational practices. The

title, the film description, the director's name are all correct, but when we press "Play", PC automatically starts not Bareja's film, where the bear falls from heaven, but the old record of the Olympic "teddy-bear", who rises into the air above the "Luzhniki" stadium in Moscow in 1980. The situation repeats many times over. It was extremely difficult to view the "correct" film. Similar alteration of the computer programs, which resulted in "supplanting" of one film with another, was made with "The Cruise". Polish comedy by M. Piwowski was substituted with a similar-titled obscure Soviet film on the production theme. The availability of other Polish anti-totalitarian comedies is even more problematic. Created in 1980s, they still are a threat for the informational space of a neo-totalitarian ideology.

There are many common features (time of creation, genre, specific images such as the mysterious Chef) in Polish and Soviet comedies "A Cure For Love" (directed by Jan Batory, 1966) and "The Diamond Arm" (directed by Leonid Gaidai 1968). Some scenes are practically identical, for example, when a bandit (in the Polish comedy) or a smuggler (in the Soviet one) futilely tries to get rid of the principal character. There are phrases with the similar semantics: "Either office, or money" ("A Cure For Love"), and "I curse you to have no money beyond you salary!" ("The Diamond Arm"). These comedies do not have definitely oppositional anti-totalitarian character. Critics of the system can be seen only in satirical depiction of activity of socialist housing offices, and humorous portraying of some instances of the socialist way of life. However, in "The Diamond Arm" there are two remarkable songs – "Song About Rabbits", who learn to overcome fear, and "The Island of Bad Luck" with a subtle hint at the life in the USSR.

As a rule, Soviet comedy was very careful when criticizing totalitarian practices, as it was strongly restricted by censorship. All the negative traits of the system were concentrated in characters of bribe-takers, bureaucrats, slanderers. Sometimes executives (not very high-ranking ones!) were shown to be authoritarian, duplicitous, and, as a rule, small-minded. E. Ryazanov's attempt to enlarge the circle of the criticized characters, including in it a gendarme officer (hinting at the Soviet analogues of the Gendarmerie) met serious obstacles. We speak about the tragi-comical mini-series "Say a Word for the Poor Hussar" (1980). The television management demanded that any mentioning of a Russian law enforcement agency should be removed from the script. As a result, the gendarme Merzlyaev became an official in some unspecified agency [8]. However, his functions completely betrayed the "agency" to the spectator clever enough to see hidden meanings.

Sometimes the directors were able to camouflage anti-totalitarian subtexts with a flippant form. For example, anti-Soviet semantics of the song about "The Island of Bad Luck" from L. Gaidai's "The Diamond Arm" hides from the censorship behind several protective layers. First, it is sung by a *negative* character. Then, it seems extremely *non-serious*. Besides, it tells about *island* savages, not *continental* ones. Moreover, there is *critics of religion* in the song, as the savages are constantly praying but it does not help. All these protective layers meant to prevent the censors from noticing the hint that the Bad Luck Island is actually the USSR, and the "ugly-faced and kind-hearted" savages are the citizens of the Soviet Country.

In the aspect of the anti-totalitarian theme, there are similarities between Polish comedy by M. Piwowski's "The Cruise" and Soviet comedy by E. Ryazanov "The Garage". In both these comedies, the action occurs in a confined space (a river ship in one case, and premises of a museum in another one). The author uses a small group of people for modelling the relations dominant in the society as a whole. The principal difference of these two comedies is in that Marek Piwowski does not see the solution that is germinating *within* the totalitarian society. The ship just drifts into the darkness and disappears from sight. Then for a long time we hear only the chirring of grasshoppers and the noise of water. The recipient is given the possibility to compare the unfoundedness, absurdity and emptiness of the Communistically-organized existence of the passengers with the transcendence of being, and substantiality of nature. Here the totalitarian absurdity is seen as enforced from the *outside*, and that is why its departure happens naturally. In that way a scab falls by itself from a healed wound.

In a completely different way, Ryazanov in "The Garage" starts with the contrast between the post-totalitarian notion of social justice and the real relations of deficit and pull. As a result, he had to strengthen the position of champions of the social justice, and solve the problem from the *inside*, without going beyond the system, staying within the limits of the same post-totalitarianism. The fact that the discourse of the social justice naturally breeds the realities of deficit and pull, remains beyond the field of view.

However, E. Ryazanov managed to do something much more important than just criticizing some deficiencies of "the real socialism". In his cult comedy "The Irony of Fate" (1975) he unfolds the plot in the totally non-Communistic chronotopos, thus undermining the foundations of totalitarian thinking and world-feeling [10, 248–251].

Conclusion. The volume of an article does not allow us to review all the comedies that can be seen as examples of the anti-totalitarian discourse of the period. Nevertheless, the analysis of the previously described material is enough for making some conclusions. We can see in PRL not only superior freedom of speech [14, 205], but also more profound philosophical reflection as to the causes of totalitarian practices, which have roots in human psychology and in the forms of social behavior and culture. We state and research the comparatively early appearance of the philosophical reflection in the Polish comedy of such a cause of totalitarian practices as the atomization of an individual (H. Arendt); analyze the original semantics

of the critical discourse of G. Daneliya's comedy "33"; reveal the anti-totalitarian subtexts of some other comedies.

The material of the comedy films also shows the principal difference between Polish and Soviet anti-totalitarian discourses. One thing is to oppose "the influence from outside", and quite different is to overcome totalitarianism from inside. In the second variant, there is a very real danger of interminable "walking in circles", including transition from post-totalitarian to neo-totalitarian practices under the new slogans or without any slogans at all.

***Література***


1. Арендт Х. Джерела тоталітаризму. К.: Дух і літера, 2001. 539 с.
2. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука-классика, 2007. 352 с.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. Лит., 1990. 543 с.
4. Бергсон А. Введение в метафизику. Смех. URL: http://krotov.info/library/02_b/er/gson_smeh.htm
5. Громов Владимир. Божество ушедшей эпохи (о фильме Станислава Барейи «Мишка»). URL: https://culture.pl/ru/article/bozhestvo-ushedshey-epohi-o-filme-stanislava-bareyi-mishka
6. Гумилев Л.Н. Ритмы Евразии: Эпохи и цивилизации. М.: АСТ, 2004. 608 с.
7. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андроген; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 591 с.
8. О бедном гусаре замолвите слово. Материал из Википедии – свободной энциклопедии. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki
9. Пролеєв С. Сміх і панування / Δόξα / ДОКСА. // Зб. наук. праць з філософії та філології. Одеса, 2005. Вип. 7. Людина на межі смішного і серйозного. С. 51–58.
10. Столяр М. Советская смеховая культура. К.: Стилос, 2011. 304 с.
11. Bardon Adrian. Dr. The Philosophy of Humor. URL: http://faculty.swosu.edu/frederic.murray/Philosophy%20of%20Humor_1.pdf
12. Linz J., & Stepan A. Problems of Democratic Transition and Consolidation.

Southern Europe, South America and Post-Communist Europe. – Baltimore and London: Johns Hopkins University Press. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1996. 480 p.
13. Stoliar M., & Stechenko T. The discourse of the laughter theory in the optics of Postpositivism and Postmodernism. Гілея: науковий вісник. Збірник наукових праць / Гол. ред. В.М. Вашкевич. К.: ВІП УАЕ, 2018. Вип. 131 (№ 4). С. 316–320.
14. Stolyar Maryna. Fenomen śmiechu w kontekście posttotalitarnej praktyki na podstawie sowieckiej i polskiej anegdoty z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, «Wschodni Rocznik Humanistyczny».– Tom XIV (2017). Nº 4. c. 193–206.


***References***


1. Arendt, Kh. (2001). The Origins of Totalitarianism. Kyiv: Dukh i litera [in Ukrainian]
2. Aristotel' (1983). Works in 4 volumes. V. 4. M.: Thought [in Russian].
3. Bahtin, M.M. (1990). The work of François Rabelais and the Popular Culture of the Middle Ages and the Renaissance). M.: Hud. lit. [in Russian].
4. Bergson, H. Laughter. An essay on the meaning of the comic. Retrieved from http://www.gutenberg.org/files/4352/4352-h/4352-h.htm [in Russian].
5. Gromov Vladimir. Demigod of a bygone era (about Stanislaw Bareja' film "Mishka"). Retrieved from https://culture.pl/ru/article/bozhestvo-ushedshey-epohi-o-filme-stanislava-bareyi-mishka [in Russian].
6. Gumilev, L.N. (2004). Rhythms of Eurasia: Epochs and Civilizations. M. : AST. [in Russian].
7. Eliade, M. (2001) The Sacred and the Profane. Myths, Dreams and Mysteries. Mephistopheles and the Androgene. Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions). Kyiv: Vidavnitstvo Solomiї Pavlichko «Osnovi». [in Ukrainian]
8. Tell a Word about a Poor Hussar. From Wikipedia, the free encyclopedia. Retrieved from https://ru.wikipedia.org/wiki [in Russian].
9. Proleiev, S. (2005). Laugh and domination. Δόξα / DOKSA. Journal in philosophy and philology. Odesa: Odesa National University Press, 7. P. 51–58. [in Ukrainian]
10. Stolyar, M. (2011). Soviet laughter-culture. K.: Stylus. [in Russian].
11. Bardon Adrian. Dr. The Philosophy of Humor. Retrieved from http://faculty.swosu.edu/frederic.murray/Philosophy%20of%20Humor_1.pdf
12. Linz, J., & Stepan, A. (1996). Problems of Democratic Transition and Consolidation. Southern Europe, South America and Post-Communist Europe. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
13. Stoliar, M., & Stechenko, T. (2018).The discourse of the laughter theory in the optics of Postpositivism and Postmodernism. Gileya. Scientific journal. V.M. Vashkevich (Ed.). K.: VIP UAE, V. 131, 4, 316–320.
14. Stolyar Maryna (2017). The phenomenon of laugh in the context of post-totalitarian practice based on the Soviet and Polish anecdotes from the 70 and 80-ch-ch XX century. Wschodni Rocznik Humanistyczny. Tom XIV, 4, 193–206 [in Polish].


*Стаття надійшла до редакції 02.10.2018 р.*

УДК 140.8 + 340
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152998

**Білозор Дмитро Володимирович**
кандидат філософських наук,
викладач кафедри філософії, біоетики
та історії медицини Національного медичного
університету імені О. О. Богомольця
ORCID 0000-0001-9060-0365
belozordima@gmail.com

# СВІТОГЛЯДНА КУЛЬТУРА ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ СУЧАСНОГО (ТРАНЗИТИВНОГО) СУСПІЛЬСТВА

**Мета дослідження** – розглянути трансформацію світоглядної культури особистості в умовах транзиту. Виокремити основні фактори впливу на світоглядну культуру особистості. Звернути увагу на тенденції розвитку світоглядних орієнтацій особистості під впливом соціальних змін. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методів аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення, а також у використанні термінологічного, ідейно-змістового й історико-філософського підходів. Зазначені методи дозволяють розкрити динаміку та спцифіку таких тенденцій розвитку світоглядної культури особистості як криза наукового обгрунтування і розповсюдження псевдонаукового обгрунтування світоглядних орієнтацій, ренессанс релігійної інтерпретації світоглядних орієнтацій, синкретизм у обгрунтування світоглядної культури. **Наукова новизна** статті полягає у спробі виділити особливості формування світоглядної конструкції під впливом об'єктивних факторів (домінуюча культура, економіка, ідеологія, держава) і суб'єктивних факторів. У **висновках** вказано, що найбільш впливовими соціальними чинниками на формування світоглядної культури співвітчизника на сьогодні будуть такі як: геополітичний, економічний, релігійний. Саме ці фактори впливають на трансформацію культурно-світоглядних орієнтирів соціуму. Подекуди вони приносять позитивні тенденції, а інколи продукують соціальний деструктив.

**Ключові слова:** культура; світогляд; цінності; світоглядні трансформації; релігія.

***Білозор Дмитрий Владимирович**, кандидат философских наук, преподаватель кафедры философии, биоэтики и истории медицины Национального университета имени А. А. Богомольца*

**Мировоззренческая культура личности в условиях современного (транзитивного) общества**

**Цель исследования** – изучить трансформацию мировоззренческой культуры личности в условиях транзита. Обратить внимание на тенденции развития мировоззренческих ориентаций личности под влиянием социальных изменений. **Методология** исследования заключается в применении методов анализа, синтеза, сравнения, обобщения, а также в использовании терминологического, идейно-содержательного и историко-философского подходов. Это позволило раскрыть динамику и специфику таких тенденций развития мировоззренческой культуры личности как кризис научного обоснования и распространение псевдонаучных теорий, ренессанс религиозной интерпретации мировоззренческих ориентаций, синкретизм в утверждении мировоззренческой культуры. **Научная новизна** заключается в попытке выделить особенности формирования мировоззренческой культуры под влиянием объективных (доминирующая культура ценностей, экономика, идеология, государство) и субъективных факторов. В **выводах** указано, что наиболее влиятельными социальными факторами, влияющими на формирование мировоззрения соотечественника, выступают геополитический, экономический и религиозный. Эти факторы приносят как позитивные так и негативные тенденции на социальные трансфармационные процессы.

**Ключевые слова**: культура; мировоззрение; ценности; мировоззренческие трансформации; религия

***Bilozor Dmytro**, Philosophy Doctor, O. Bogomolets National Medical University*

**Attitudinal culture of the Person in terms of modern transformation society**

**The purpose of the article** is to examine the changing specific of personal attitude in transformation society terms**.** Pay attention on the trend of evolution person's attitude under the influence of social transformations. **The methodology** of the research consists in the application of analysis methods, synthesis, comparison, generalization, as well as in the use of terminological, ideological-content and historical-philosophical approaches. It is help us to show dynamic and tendency evolution of the personal attitude. It can help to show anti-science tendentious in modern society, returning of religious tradition and syncretism in modern outlook. **Scientific novelty** is to try to features some characteristics evolution of outlook under the influence of objective factors such as dominant values culture, economic, ideology, polity and subjectives factors. In the **conclusions** we have found that most influential drivers (factors) which affecting on transformation of outlook fellow countrymens are geopolitical, economical and religious. These factors brings positive and some time negative tendencies to social life in transformation community.

**Keywords**: culture; attitude; values; outlook transformation; religion.

Актуальність теми дослідження. Активізація євроінтеграційного вектора в українському суспільстві з особливою гостротою підняла проблеми світоглядного рівня, осмислення яких становить остов духовного життя особистості. Українське суспільство набуває нової соціальної якості, відбувається процес соціально-культурної трансформації. Ми спостерігаємо зміни не тільки в економічній сфері, але, що сьогодні не менш актуальне, зміни у трансформації світоглядних орієнтирів. Трансформація викликає закономірні соціальні рефлексії, що обумовлені цілою низкою факторів, які характеризуються змінами в соціумі як процесом. Дослідження і виявлення таких закономірностей набли-

© Білозор Д. В., 2018

жає український соціум до сталого світоглядного поля. Проблема культури світогляду у філософських дослідженнях є однією з центральних. Це пояснюється складністю такого феномену і його фундаментальною роллю в особистістному розвитку й формуванні людини. Людина у своєму індивідуальному розвитку стає особистістю тільки тоді, коли в неї формується певний світогляд, без якого вона ще не є особистістю у власному розумінні цього слова.

Стан наукової розробки проблеми. Літературні джерела з означених питань є надзвичайно різноманітними та добре опрацьованими, вони охоплюють широке коло соціологічних, психологічних, філософських та педагогічних проблем. Перші підходи до виявлення світоглядних орієнтацій особистості, її суспільну значущість, аналіз державного впливу на формування світоглядної культури містяться у класичних працях Платона та Арістотеля. У добу Середньовіччя світоглядні орієнтири особистості визначали християнські цінності (Т.Аквінський, Августин). Проблематика світоглядних орієнтирів набувала подальшого розвитку у працях Й. Песталоцці, Ж.-Ж. Руссо, Монтескє та ін. Період з середини XIX – початку XX ст. започатковує теоретико-методологічні передумови вивчення особистості як одиниці соціальної групи. Нові концепції «соціальної динаміки» (О. Конт), «колективної свідомості» (Е. Дюркгейм), «розуміючої соціології» (М. Вебер), «інтегрального підходу» (П. Сорокін) зосереджують увагу на вивченні особистістних світоглядних орієнтирів. Для повного розуміння та всебічного аналізу світоглядних орієнтацій особистості необхідним є звернення до методології та аксіологічної теорії таких авторів як М. Вебер, В. Дільтей, Г. Ріккерт та ін.

Не маємо права оминути групу джерел, що об'єднує праці вітчизняних авторів у галузі філософії, соціології , політології та релігієзнавства: В. Адрущенка В. Беха, І.Васильєвої , В. Вашкевичя, Л. Губерського, В. Заблоцького, І. Зязюна, М. Євтуха, В. Кременя, С. Кримського, С. Куцепала, В. Кушерця, В.Лубського, В. Лутая, І. Надольного, М. Поповичя, Л. Рижко,, М. Романенко, В. Савельєву, О. Скубашквську, Ю. Шемшученком, В. Шевченка, Г. Щокіна, В. Ярошовця, А. Ярошенко та ін.

Виклад основного матеріалу. Величезна кількість соціальних факторів впливає на формування світоглядної орієнтації. В цій статті ми зозглянемо ті, що на нашу думку є найбільш потужними, з точки зору впливу на трансформаційні процеси культури особистості. Першим з них безумовно буде геополітичний фактор. Протистояння цінностей Заходу і Сходу України розриває країну та соціальні основи. Унеможливлюються здатність формувати соціальний світогляд на базі цілісної єдності. Події військового конфлікту та анексії Криму змінили ціннісні орієнтири та поглибили конфлікт думок. Схід з відмінними ідентичностями не сприймається людьми, що проживають у центрі та на заході. Такий імідж несе в собі загрозу для представників міжнародної спільноти, що робить Україну економічно та політично не привабливою. Також ці тенденції призводять до процвітання олігархічних еліт, які легко маніпулюють електоратом, в залежності від ціннісних орієнтирів. Іншим проявом боротьби сітоглядів виглядає протистояння між центральною та регіональною владою, активована процесами децентралізації. Подекуди розпочинаються небезпечні соціальні процеси з загостренням політичних та етнічних питань (Закарпаття, Буковина). Також не маємо можливості нехтувати зростанням ролі місцевих еліт в агропромислових регіонах центральної України, де керівники агропідприємств відчувають себе як паничі часів кріпацтва, користуючись безкарністю та абсолютною владою над громадянами. Ці процеси негативно позначаються на світоглядній позиції українця, змушуючи громадян шукати щастя за межами рідних земель. Тим більше міграційний процес посилюється у зв'язку з лібералізацією візової політики.

Важливим фактором формування культури світоглядної орієнтації в транзитному суспільстві виступає момент переходу свідомості до сприйняття ринкових відносин після періоду регульованої економіки. Найбільша небезпека криється в відсутності економічної культури, що відповідає ринковим умовам. Відсутність етики в бізнесових відносинах, невміння правильного розподілу ресурсів та прибутків, новизна економічних відносин, корумпованість фіскальних структур часто відштовхує українця від економічної сфери.

В умовах ринкових відносин з'являються нові цінності, що через свою не типовість для країн з регульованою економікою, викликають відразу у представників старших поколінь, а також у соціальних груп які не є економічно мобільними. Яскравим прикладом може слугувати історія самопроголошених утворень ДНР та ЛНР, де антикапіталістична риторика знайшла своїх прибічників у вигляді цілого регіону за допомогою маніпуляцій політичними лозунгами та гри на ностальгічних почуттях.

Здається на поверхні лежить ідея державного творення – це економічний прогрес кожного громадянина. Для цього державою та суспільством мають бути створені умови. Підтримка малого та середнього бізнесу, інвестиційна привабливість тощо. На жаль найголовніше це – зміна поколінь. Основною рушійною силою нового суспільства стане молоде покоління українців – «покоління майдану». Молодь, що не сприймає застарілих норм, корупційних схем, патерналістських устоїв суспільного існування. Ці люди орієнтуються виключно на власні сили, основними цінностями вважають якісну освіту, вивчають мови, ведуть здоровий спосіб життя. Такі світоглядні тенденції вселяють оптимізм у погляді на майбутнє України.

Порятунком виглядає позитивний світогляд, що формується в середовищі української молоді. Ринкова економіка для молодих покоління виглядає більш привабливою у порівнянні з регульованими типами економік сусідніх держав. Студентська молодь, за даними соціологічних опитувань, бачить

вихід України з кризи в переході до ринкових реформ. «Молодь України все більше думає по-ринковому. Ступінь ринкового мислення складає біля 52%... У студентському середовищі зароджуються нові стереотипи позитивного ставлення до бізнесу, підприємницької діяльності, на противагу пануючій сталості емоційно-негативної її оцінки, характерної для всієї української ментальності. Студенти більше ніж інші вікові соціально-демографічні групи адаптувалися до ринку не лише психологічно, але й реально: 80% респондентів мають додаткові заробітки, які тією або іншою мірою їх задовольняють» [14, 42].

При всіх позитивних факторах, на жаль, існує загроза відтоку найперспективнішої молоді за кордон. Врятувати ситуацію зможе лише підвищення рівня життя в Україні, чи необхідність платити конкурентні заробітні плати на тлі загальної бідності, через брак якісних спеціалістів. Другий варіант виглядає менш привабливо, так як характерне для країн третього світу. Через нього пройшли країни Південної Америки і зазнають на сьогодні системних проблем.

Поява вільної економіки змінює світогляд українця. Традиційна тяга українця до приватної власності, бажання вести та розвивати бізнес, підприємницький хист та історична пам'ять мають посприяти розвитку капіталістичних тенденції в українському суспільстві. Всі негативні фактори будуть поступово відходити разом з очищенням бізнесу, що є незмінним законом розвитку ринкової економіки.

Тепер звернемось до релігійної складової, що впливає на суспільство не так активно, як економічна, але все ж такі має певні тенденції до посилення впливу. Більше того, останнім часом ця складова набула і певних політичних ознак, що не може не позначитись на особистісних трансформаційних процесах.

Тривалий процес радянської секуляризації привів до системних проблем у всіх соціальних царинах. Зневага до законів людського співіснування, правовий нігілізм, знищення традиційних цінностей стали ознаками транзитного суспільства. Намагання замінити релігійний світ матеріалістичним світоглядом зазнало фіаско та призвело до колосальної порожнечі у духовній сфері.

І в цей період ставиться "діагноз нашого часу, домінуючою ідеєю якого стає оцінка секулярного світу того, що забув про Бога", що втратив релігійну віру: з втратою культурно-історичних коренів, що йдуть в релігію, втрачають свою легітимність соціальні інститути, розхитується і втрачає міцність увесь впорядкований лад життя, а людське свавілля, що стверджується під гаслом свободи і прогресу, стає масштабом людської поведінки, що вже не розрізняє більше в якості непорушних абсолютів добро і зло [1, 17]. Виходячи з цих обставин єдиним порятунком для повернення суспільства в нормальний стан, може бути лише ренесанс релігійних ідей.

Останні роки ми спостерігаємо інтенсивне зростання інтересу до релігійних ідей. Причому спостерігаємо не тільки повернення до православних традицій, а і значний зріст популярності протестантизму та нетрадиційних напрямків. Вітчизняна дослідниця Л. Кривега, що досліджувала світоглядні орієнтації особистості у суспільстві, що трансформується назвала низку чинників сприяння посиленню релігійної складової у світоглядній культурі особистості [3]. Зупинимось на деяких з них.

Зневіра в інтелектуальних та матеріалістичних цінностях, спровокувала пошук людьми заспокоєння у релігійному світі. На відміну від недосяжної марксистської ідеї про щасливе майбутнє , християнство та інші ідеології проявили себе більш помірковано та виявились простішими для розуміння. Релігійні течії чіткіше виражають ціль людського існування, пояснюють необхідність страждання та пропонують варіанти порятунку.

Трансформація суспільства затребувала такі функції релігії як порятунок (для тих, що не знайшли доки своє місце в новій соціальності), так і форми подяки (для тих, що досягли успіху в цих умовах) або спокутування гріхів. Бо "гріхи", на думку Ф.Ніцше, завжди неминучі – в них справжня опора влади [6, 43]. Для релігії знання вторинне, її покликання – порятунок людини і, передусім його душі. " Релігія є, або принаймні претендує бути, художницею порятунку, і справа її рятувати. Від чого ж рятує нас релігія? Вона рятує нас від нас, рятує наш внутрішній світ від хаосу, що таїться в нім... Вона залагоджує душу. А приносячи світ в душі, вона умиротворяє і ціле суспільство, і усю природу [12, 818]". Не останньою причиною ренесансу релігійного світобачення є комунікативна можливість релігійного життя. Байдужість перехідного суспільства до людини, відсутність будь якого контролю, соціальна ізольованість притаманна капіталістичній системі породжують відчуття відчуженості. Саме ці тенденції змушують людину шукати спілкування в церковних установах. Особливо привабливими виглядають протестантські рухи, що відточили основи комунікативної діяльності в перехідних та капіталістичних суспільствах.

Тяга до церковного життя, повернення традицій вказує на духовний вакуум який потребує заповнення. Війна на Сході, фінансові кризи, політичний хаос загострюють цю необхідність. Ідеї релігійного порятунку поступово стають світоглядною складовою великої частини населення.

Якщо перші протестантські церкви заходили з рекламою західних цінностей та перспективами еміграції, то сьогодні в цьому відпала необхідність. Церкви виступають як реабілітаційні центри для лікування членів родин пастви від шкідливих звичок, надають роботу представникам громад, ведуть виховну та педагогічну діяльність, виступають фактично єдиною культурно-просвітницькою силою в провінції. На жаль нічого подібного не може запропонувати людям ані держава, ані традиційна церква.

У той же час, православ'я абсолютно відстало від дійсності. Молодь все більше відходить від традиційної релігії. Це має відношення до обох найбільших патріархатів. Пасивність духовенства викликана патерналізмом і патріархальним колективізмом не робить церкву привабливою в очах громадян Більшість приходів тримається на незаможній верстві людей похилого віку та подачках від політичних спонсорі. Прагнення "жити як усі", звільнення від мирських пристрастей, споглядальність, пригнічення соціальної активності – ось спадщина православної моральної виучки: це мораль не для людини і справи, не для практичного життя, а для життя, присвяченого подвижництву, подвигам духу, для боротьби з Богом в собі, а не у зовнішньому світі [5, 23].

Нехтування науковими основами світоглядної культури викликано і тим, що філософські ідеали не відповідають нормам сьогодення. Наукова діяльність, через низку оплату, втрачає популярність Такі поняття як істина, духовна цінність виглядають для пересічного громадянина абстрактно. Економічні основи суспільства будуються скоріше за схемою індустріального суспільства , на відміну від постіндустріального де відсутнє нехтування науковою основою світоглядної позиції. Голий прагматизм та ринкова складова стають домінантними у світоглядній культурі сучасного українця.

Політичний чинник впливає на людину не менше за інші. Україна переживає процеси розділення на два великих табори. Перший, представлений бюрократичною верствою та людьми які економічно пристосувались існувати разом з корупційною системою. Ця система дещо схожа на стару радянську, але іноді більш цинічна та безпринципна, що лякає та принижує співгромадян. Ця група прагне як набагато довше зберегти основи свого паразитування на тлі суспільства. Зрощена з поліцейською та олігархічними системами, ця група витримує і чинить супротив спробам боротьби протилежного табору з нею.

Причому таку ситуацію не змінили ні події Майдана, ні зовнішня агресія. Багато в чому ситуація тримається на національних традиціях «кумовства». В чомусь відіграють свою роль звички економічного та політичного пристосування часів радянського періоду та першого десятиріччя Незалежності. На жаль ці фактори призвели до втрачених можливостей посісти гідне місце серед країн Східної Європи. Таким чином ця групи формує специфічний світогляд. Виросло ціле покоління людей для яких відсутнє поняття економічної та юридичної культури. Пристосування стало нормою. Правовий нігілізм породжує думки в правильності ведення таких видів діяльності як контрабанда, нелегальний ігорний бізнес чи виробництво контрафактних товарів. Систему ж це цілком влаштовує, оскільки поступово для неї обмежуються доступи до традиційних ресурсів і основою збагачення в подальшому стануть саме тіньові схеми.

Друга група – це громадянська спільнота. Вона складається з абсолютно строкатого складу. Серед цих людей ми бачимо молодь, середній бізнес, міську інтелігенцію, ветеранів АТО, заробітчани. За великим рахунком це всі ті, хто не задоволений і втомився від діяльності перших. В цьому середовищі формується світогляд осіб здатних до самоорганізації та відповідальності. Саме цього прошарку так довго не вистачало Україні. Лише страшні політичні потрясіння дали змогу сформуватись такому типу людей. Вони в подальшому будуть репрезентувати здорове світобачення як символ нової України. Боротьба двох світоглядів буде тривати ще достатньо довго, але іншого шляху не існує. Адже ми не є першою державою , що зустрілась з подібними трансформаційними процесами. Через таку схему пройшло більшість постіндустріальних країн світу.

Висновки. Отже, війна на Донбасі загострила застарілу проблему нашого суспільства. Сьогодні немає єдиного набору принципів існування або цінностей, які здатні були б об'єднати всю країну. Свої набори цінностей у різних регіонів, вікових груп і соціальних верств. Молоді, яка не зводить захопленого погляду із Заходу, все важче зрозуміти людей похилого віку, що ридають за згаслою славою СРСР. Донбас живе в одній ціннісній парадигмі, Наддніпрянщина – в іншій, а Галичина у третій. Селянський менталітет, що, ймовірно, сягає своїм корінням ще в часи Русі, конфліктує з світоглядом бізнесменів, які багато запозичили від підприємливості та хоробрості запорожців; осібно стоять люди з «пролетарським» поглядом на речі, винесеним із недоброї пам'яті радянських часів [9, с.19]

Війна між Демократією та Деспотією триває сьогодні. І одна з битв цієї війни розгорнулась на українській землі, в українських головах та серцях. Насправді це не битва між державами та арміями. Це двобій між тим, хто хоче сам визначити своє життя, і тим хто чекає на милість господаря. Між «Європою» та «Азією» в кожному з нас.

***Література***

1. Духовность, художественное творчество, нравственность: материалы "круглого стола" / Вопросы философии. Москва, 1996. №2. С. 3-40.

2. Кольев А. Политическая мифология: реализация социального опыта. Москва: Логос, 2003. 384 с.

3. Кривега Л. Д. Мировоззренческие трансформации личности в условиях трансформации общества. Запорожье: ЗГУ, 1998. 202 с.

4. Леонтьев Д.А. Мировоззрение как миф и мировоззрение как деятельность. Менталитет и коммуникативная среда в транзитном обществе. Томск: ТГУ, 2013. С. 11-29.

5. Нетрадиционные религии в посткоммунистической России: материалы "круглого стола" / Вопросы философии. Москва. 1996. № 12. С. 3-32.

6. Ницше Ф. Антихристианин / пер. с англ. А. А. Яковлева. Москва: Политиздат, 1989. С. 17-93.

7. Пилипенко В.Є. Людина в ринковому суспільстві: орієнтації, поведінка, культура. Київ: Фоліант, 2005. 224 с.
8. Полисаєв О. П. Архітектоника сучасного міфу. Тернопіль: Астон, 2008. 336 с.
9. Примост В. 2015-й: що ми напишемо на прапорі перемоги? Український тиждень. 2014. № 52. С. 16-21.
10. Сайр Д. Парад миров. Типология Мировоззрений. Санкт-Петербург: Мирт, 1997. 247 с.
11. Филоненко А. Наука и религия: культурологическая рецепция диалога. Философская и социологическая мысль. 1996. № 3-4. С. 153-163.
12. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. Москва: Правда, 1990. 490 с.
13. Холтон Дж. Что такое антинаука? Вопросы философии. 1992. №2. С. 26-58.
14. Шмалєй С.В. Динаміка ціннісної свідомості молоді в сучасний період. Педагогічні науки. 2009. № 54. URL: http: //ps.stateuniversity.ks.ua/file/issue_54/56.pdf (дата звернення: 27.07.2018)

***References***

1. Spirituality, artistic creation, morality. Proceedings from round table. (1996). Questions of philosophy, 2, 3-40 [in Russian].
2. Kolyev, A. (2003). Political mythology. Realization of social experience. Moscow: Logos [in Russian].
3. Kryvega, L.D. (1998). Attitudinal transformation of person in society transformation context. Zaporizhya: ZDU [in Ukrainian].
4. Leontiev, D.A. (2013) Attitude like a myth and attitude like activity. Mentality and environment in transit society. Tomsk: TGU [in Russian].
5. Non-traditional religions in post-communist Russia. Proceedings from round table. (1996). Questions of philosophy, 12, 3-32 [in Russian].
6. Nietzsche, F. (1989). The antichrist. Moscow: Politizdat [in Russian].
7. Pylipenko, V.Ye. (2015). Man in market society: orientation, behavior, culture. Kyiv: Foliant [in Ukrainian].
8. Polisayev, O.P. (2008) Architectonics of the modern myth. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
9. Prymost, W. (2014). 2015 - what we wright on the Victory flag. Ukrainian week, 52, 16-21 [in Ukrainian].
10. Sire, J. (1997). World's parade. Attitudes typology. St.Petersburg: Mirt [in Russian].
11. Filonenko, A. (1997). Science and religion. Cultural discourse. Philosophical and sociological idea, 3-4, 153-163 [in Ukrainian].
12. Florenskiy, P.A. (1990). Pillar of faith and truth adoption. Moscow: Pravda [in Russian].
13. Holton, G. (1992). What is anti-science. Questions of philosophy, 2, 26-58 [in Russian].
14. Shmaley, S.V. (2009) Young's people attitudes value dynamic in modern time. Pedagogical science. 2009. № 54. Retrieved from: http://ps.stateuniversity.ks.ua/file/issue_54/56.pdf

*Стаття надійшла до редакції 28.10.2018 р.*

УДК 008.2; 351.85; 378; 37.02
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152999

**Гавеля Оксана Миколаївна**
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 000-0002-7871-6813
o.gavelya@ukr.net

# РЕАЛІЗАЦІЯ КРЕАТИВНОГО І ДІЛОВОГО ПОТЕНЦІАЛУ ОБДАРОВАНИХ СТУДЕНТІВ В ІННОВАЦІЙНІЙ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

**Мета роботи** – обґрунтування необхідності модернізації засобів проектної діяльності в закладах культури і мистецтв, з метою розвитку творчого і ділового потенціалу обдарованих студентів, сприяння продукуванню нових культурних цінностей. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного підходу – в роботі над науковими працями вітчизняних і зарубіжних вчених, присвячених питанням проектної діяльності, ігровим методам моделювання та мультимедійним технологіям; системного підходу – у визначенні можливостей комплексного застосування методів моделювання і 3d технологій в інноваційній культурно-мистецькій діяльності. **Наукова новизна** полягає у визначенні автором особливостей застосування у культурно-мистецькій проектній діяльності методів моделювання і 3D технологій, з метою розвитку креативного і ділового потенціалу обдарованих студентів. Узагальнено основні досягнення розробників освітніх 3D технологій для роботи зі студентами вишів в умовах інноваційної діяльності. Окреслено основні перспективи та проблеми подальшого розвитку зазначеного напряму дослідження. **Висновки.** Встановлена можливість комплексного застосування ігрових методів моделювання і 3D технологій у розробці творчих проектів. Комп'ютерне моделювання дозволить розв'язувати складні фахові завдання в інноваційній культурно-мистецькій діяльності й використовувати авторські моделі об'єктів як навчальні тренажери. Впровадження 3D технологій у навчальний процес вишів і роботу закладів культури і мистецтв полегшить процес презентації творчих проектів і дозволить легко усувати існуючі в них недоліки. Культурні цінності, створені сучасними обдарованими митцями в новому форматі, з використанням сучасних технологій, сприяють збереженню традиційних цінностей як архетипу для підтримання національної ідентичності.

**Ключові слова:** культурні цінності; творчий проект; ігрові методи моделювання; 3D технології; 3D плакат; об'єкт проектної діяльності.

***Гавеля Оксана Николаевна,*** *кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры гуманитарных дисциплин Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Реализация креативного и делового потенциала одаренных студентов в инновационной культурно-художественной деятельности**

**Цель** работы - обоснование необходимости модернизации средств культурно-проектной деятельности в учреждениях культуры и искусств, с целью развития творческого и делового потенциала одаренных студентов, содействия выработке новых культурных ценностей. **Методология** исследования заключается в применении аналитического подхода – в работе над научными трудами отечественных и зарубежных ученых, посвященных вопросам проектной деятельности, игровым методам моделирования и мультимедийным технологиям; системного подхода **–** в определении возможностей комплексного применения методов моделирования и 3D технологий в инновационной культурно-художественной деятельности. **Научная новизна** заключается в определении автором особенностей применения в культурно-художественной деятельности методов моделирования и 3D технологий, с целью развития креативного и делового потенциала одаренных студенттов. Обобщены основные достижения разработчиков образовательных 3D технологий для работы со студентами вузов в условиях инновационной деятельности. Определены основные перспективы и проблемы дальнейшего развития данного направления исследования. **Выводы.** Установлена возможность комплексного применения игровых методов моделирования и 3D технологий при разработке творческих проектов. Компьютерное моделирование позволит решать сложные профессиональные задачи в инновационной культурно-художественной деятельности и использовать авторские модели объектов в качестве учебных тренажеров. Внедрение 3D технологий в учебный процесс вузов и работу учреждений культуры и искусств облегчит процесс презентации творческих проектов и позволит легко устранять существующие в них недостатки. Культурные ценности, созданные современными одаренными творцами в новом формате, с использованием современных технологий, содействуют сохранению традиционных ценностей как архетипа для поддержания национальной идентичности.

**Ключевые слова:** культурные ценности; творческий проект; игровые методы моделирования; 3D технологии; 3D плакат; объект проектной деятельности.

***Gavelya Oksana,*** *Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Humanities National Academy of Culture and Arts Management*

**Realization of creative and business potential of achieved students in innovational cultural and musical activity**

**The purpose of the research** is to justify the need to modernize the project activities in cultural and artistic institutions, in order to develop the creative and business potential of gifted students, to promote the production of new cultural values. **The methodology** of the research is to apply an analytical approach - in the work on scientific works of domestic and foreign scientists devoted to issues of project activity, game simulation methods and multimedia technologies; a systematic approach - in determining the possibilities for the integrated application of modeling

© Гавеля О. М., 2018

techniques and 3d technologies in innovative cultural and artistic activities. **The scientific novelty** consists in determining the author of the peculiarities of using the methods of modeling and 3D technologies in the cultural and artistic project activity, in order to develop the creative and business potential of gifted students. The main achievements of educational 3D technology developers for working with university students in the conditions of innovation activity are summarized. The main perspectives and problems of further development of this research direction are outlined. **Conclusions:** The possibility of integrated application of game simulation techniques and 3D technologies in the development of creative projects has been established. Computer simulation will solve complex professional tasks in innovative cultural and artistic activity and use author's model of objects as training simulators. The introduction of 3D technology in the educational process of higher education and the work of cultural and arts institutions will facilitate the process of presentation of creative projects and will easily eliminate the existing shortcomings in them. The cultural values created by modern gifted artists in a new format, using modern technology, contribute to the preservation of traditional values as an archetype for maintaining national identity.

**Key words:** cultural values; creative project; game simulation methods; 3D technology; 3D poster; project activity.

Актуальність дослідження обумовлена необхідністю дослідження інноваційних підходів щодо реалізації креативного та ділового потенціалу обдарованих студентів засобами культурно-мистецької діяльності.

У 2014 року в рамках реалізації наказів Мінкультури України було рекомендовано до реалізації 27 культурно-мистецьких проектів [15, 16]. Таким чином держава заохочує молодих митців до участі в інноваційній діяльності.

Найбільш масштабний мінкультовський проект «Взаєморозуміння» спрямований на налагодження суспільного діалогу засобами мистецтва, на обмін творчим досвідом між митцями різних регіонів України. Серед відібраних в його рамках творчих проектів, які сприяють розвитку сучасної української культури: Мистецька акція «Петриківка у Києво-Печерській Лаврі», «Українське джазове перехрестя» в рамках 19-го Міжнародного фестивалю «VINNYTSIA JAZZEST», Міжнародний фестиваль екранного та сценічного мистецтв «Кінологос», соціокультурний проект «КОД» (Культура. Освіта. Духовність), мистецький проект «Розкриття образів художнього твору шляхом презентації національного костюму», П'ятий драматургічний освітній фестиваль «Тиждень актуальної п'єси», «Волонтерський театр "Дорогою добра": шлях до мистецтва та взаєморозуміння» та ін. [16]. Це підтверджує актуальність творчої проектної діяльності є інноваційною на всіх напрямках сучасного мистецтва.

Водночас в Українській державі необхідно виробити системний підхід, який би дозволив активно впроваджувати нові технології у заклади культури і мистецтва; здійснювати модернізацію засобів проектної діяльності у вищих закладах освіти; відкривати нові імена; надавати можливості для самореалізації молодим талантам; розвивати у них навички творчої проектної діяльності; просувати сучасні культурні досягнення на загальноукраїнський і зовнішні ринки; здійснювати більш широкомаштабну державну і спонсорську підтримку творчих проектів молодих діячів культури і мистецтва України, як на етапах їх розробки, так і експериментального впровадження; створювати умови для реалізації творчого та ділового потенціалу обдарованих студентів засобами проектної діяльності; транслювати новітні тенденції та стандарти розвитку сучасного мистецтва в заклади вищої освіти.

Аналіз досліджень і публікацій. В Указі Президента України «Про затвердження Положення про порядок надання грантів Президента України молодим діячам у галузі театрального, музичного, циркового, образотворчого мистецтва та кінематографії, молодим письменникам, майстрам народного мистецтва для створення і реалізації творчих проектів» вказується, що «після призначення гранту молодому діячу…між Міністерством культури України, володарем гранту та підприємством (установою, організацією, закладом), яке зобов'язується забезпечити реалізацію творчого проекту, укладається договір про його створення і реалізацію» [14]. Цей Указ спрямований на підтримку творчої проектної діяльності молодих діячів з боку Міністерства культури України.

Технології розробки і управління соціальними та творчими проектами досліджено Т. Безверхнюк [13], А. Левицьким [13], К. Пєклуном [13], Г. Дитхелмом [3], А. Пилипенком [9] та ін.

К. Давидовським виявлено та проаналізовано особливості мистецького проекту як явища сучасного культурного життя. Він зазначає, що лише в рамках Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва готують спеціалістів з мистецького проекту. На думку вченого, семантику поняття "мистецький проект" визначає, насамперед, народження нового прогресивного мистецького задуму. К. Давидовський розглядає різноманітні проекти, що кореспондується з національною ідеєю українського народу. Серед них: фестиваль мистецтв "Шевченківський березень", Всеукраїнський музичний конкурс молодих композиторів пам'яті Івана Карабиця, Регіональний конкурс-огляд юних піаністів Олени Вериківської та багато інших» [2, С. 161].

На основі аналізу публікацій, присвячених функціонуванню творчого проекту, встановлено, що науковцями приділено недостатньо уваги вивченню цього питання і виявленню можливостей реалізації за допомогою нього креативного та ділового потенціалу обдарованих студентів.

Також ми звернулися до аналізу праць, присвячених визначенню можливостей комплексного застосування методів моделювання і 3D технологій в творчих проектах.

Проблему використання 3D технологій як засобу розвитку творчої уяви і інтелектуального потенціалу студентів досліджено в роботах Н. Бураки [11], О. Гумена [1], С. Денисенка [8], А. Дерев'янчука, М. Лемішка [11], С. Лясковської [1], Є. Мартина [1], М. Мелешка [8], Д. Москаленка, О. Придатка [11], С. П'ясківського [8], А. Ренкаса [11].

Як зазначають вчені С. Денисенко, М. Мелешко і С. П'ясківський, «під 3D-технологіями слід розуміти мультимедійні технології, що охоплюють алгоритми та програмне забезпечення для створення та оперування об'єктами в тривимірному просторі, а також результат роботи таких програм. До 3D-об'єктів будемо відносити як об'єкти, що фізично існують, або, що створені та існують уявно у віртуальному інтерактивному мультимедійному середовищі» [8, 93].

На думку В. Селезньова, переваги 3D-моделей зумовлені їх інтерактивністю: можна вибрати будь-яку точку огляду, зробити будь-які перетворення, докладаючи мінімум зусиль [12, 134].

О. Придатко зазначає, що в сучасних українських вишах розроблення 3D технологій навчання охоплює моделювання навчальних об'єктів, й створення їх 3D віртуального комплексу [11, 48].

Мета роботи – обґрунтування необхідності модернізації засобів проектної діяльності в закладах культури і мистецтв, з метою розвитку творчого і ділового потенціалу обдарованих студентів, сприяння продукуванню нових культурних цінностей.

Виклад основного матеріалу. На основі аналізу досліджень і публікацій, присвячених творчому проекту встановлено, що коли мова йде про інноваційну діяльність в сфері культури і мистецтв як синонім означеного поняття вченими застосовуються терміни: «мистецький проект», «культурно-мистецький проект», «соціокультурний проект». «Творчий проект» - це обмежений часовими рамками процес, що має визначений початок та кінець, обмежений датою, або можливостями фінансуванням або досягненням результатів. Він здійснюється для реалізації унікальних цілей та завдань, зазвичай, щоб призвести до вигідних змін у інноваційній діяльності або створення доданої вартості.

Нагальним питанням підвищення якості підготовки керівних кадрів культури і мистецтва в закладах вищої освіти, підтримки їх участі в інноваційній діяльності, виступає модернізація творчої проектної діяльності студентів і викладачів. Це можливо на основі упровадження наступних заходів: залучення їх до дослідницької діяльності (проведення випускаючими кафедрами конкурсів творчих проектів, з метою виявлення серед студентів молодих талановитих діячів у галузі театрального, музичного, образотворчого мистецтва, дизайну, менеджменту соціокультурної діяльності тощо); створення інтернет-каталогу творчих проектів молодих обдарованих представників сучасного мистецтва України для ознайомлення інтернет-користувачів з їх роботами; здійснення інноваційної освітньої діяльності (проведення майстер-класів, лекцій і презентацій, які розкривають теоретичні і практичні аспекти різних напрямків сучасного мистецтва та сприяють розвитку проектної діяльності в означеній галузі); проведення фестивальної діяльності (організація культурних подій, що представляють творчість молодих українських авторів; презентація їх робіт, з метою знайомства місцевої публіки з високими зразками тих чи інших видів сучасного мистецтва); формування інноваційного творчого сектору закладу вищої освіти (дослідницьких лабораторій і наукових центрів); застосування ігрових методів моделювання і трансляція 3D технологій в навчальному процесі закладів вищої освіти; розробка нових концепцій розвитку вишу засобами творчої проектної діяльності; впровадження ефективної моделі проходження студентами виробничої практики із можливістю оволодіння ними новими технологіями; просування на український і міжнародні ринки нових культурних продуктів і послуг шляхом політики «м'якої сили». Така робота сприяє участі обдарованої особистості у різноманітних формах сучасного мистецтва, її знайомству з комп'ютерною графікою, анімацією, відеоартом тощо.

Шляхом трансляції новітніх тенденцій та культурних стандартів у роботу закладів освіти, й закладів культури і мистецтва, створюються оптимальні можливості для реалізації креативного і ділового потенціалу обдарованої молоді в інноваційній діяльності. У навчанні студентів НАКККіМ останнім часом застосовується ігрове моделювання. Це вид навчальної гри, яка залучає студентів до абстрактної чи вигаданої ситуації та є живим прикладом реальної події.

У певному значенні метод ігрового моделювання уособлює в собі багато рис гри і вистави: гри – через наявність встановлених правил і мети; вистави – через те, що дія розвивається за допомогою розподілу ролей. На відміну від гри чи справжньої вистави цікавою рисою моделювання є високий рівень непередбачуваності, яка робить розігрувану ситуацію більш схожою на справжнє життя. Важливою складовою творчої проектної діяльності є робота в команді.

Існують два основні різновиди ігрового моделювання, які використовуються у вищому навчальному закладі, це *комп'ютерні ігри* – дидактичні, що сприяють засвоєнню та закріпленню навчального матеріалу за допомогою мультимедійних технологій; *ігри-імітації*, що дозволяють моделювати складні процеси, наприклад, менеджменту, PR-кампаній, реалізації проекту шоу-моделювання виробничих ситуацій та взаємин, спрямовані на набуття досвіду ефективного розв'язання реальних фахових завдань. Цей різновид дидактичних ігор набув широкої популярності у вищій школі, системі підвищення кваліфікації тощо.

Навчання творчому проектуванню можна починати з ігрового моделювання. У книзі Р. Брікмана «Мистецтво та наука цифрового композингу: методи візуальних ефектів, анімації і графіки руху» вказується на можливість упровадження в ігрове моделювання комп'ютерних візуальних ефектів, які

тепер широко використовуються в художніх фільмах, рекламних роликах, музичних кліпах та мультимедіа, і основою цього процесу є композинг [22].

За допомогою застосування технологій цифрового композингу, студенти можуть здійснювати процес обробки кіно, відео і фото матеріалу (по кадрам або в цілому), редагування і виправлення послідовності зображень, накладення спеціальних візуальних ефектів та інші правки над відеоматеріалом, що значно полегшує підготовку ними творчих проектів.

Про популярність 3D технологій серед українських спеціалістів, які беруть участь в інноваційній культурно-мистецькій діяльності свідчить той факт, що Київські курси з професійного навчання motion – дизайну в Adobe after effects працюють на мультимедійному ринку вже біля 6 років. Тут відвідувачів знайомлять з основами Adobe photoshop, вчать розробляти персонажів анімації, працювати з 3D об'єктами, здійснювати ефективну презентацію створених творчих проектів тощо [6].

Важливе місце в організації творчої проектної діяльності для студентів вишів культури і мистецтв відводиться застосуванню комп'ютерного моделювання і 3D-технологій. У 2017 році в НАКККІМ, на базі Інституту дизайну та реклами, було створено лабораторію 3D дизайну, яку очолив С. І. Круценко - композитор, режисер, спеціаліст у галузі комп'ютерних технологій. Метою освітньої діяльності цієї лабораторії є підготовка високопрофесійних спеціалістів, які володіють сучасними компетенціями і технологіями, й можуть створювати спеціальні ефекти для кіно і телебачення, анімаційних фільмів, комп'ютерних ігор та архітектурного дизайну. У цьому процесі враховувався значний інтерес сучасної молоді до 3D технологій, за допомогою яких сучасними спеціалістами виробляються нові ефекти в кіномистецтві, здійснюється сучасний дизайн комп'ютерних ігор і програм на телебаченні. Для студентів НАКККіМ, на базі лабораторії 3D, викладачем В.В. Морозовим - спеціалістом у галузі комп'ютерних технологій, читається курс лекцій з дисциплін: композинг та motion design в Adobe After Effects, нелінійний монтаж в Adobe Premiere Pro, моделювання та візуалізація в Autodesk Maya, "Малювання комп'ютерними засобами" (Wacom 24HD). Відомим спеціалістом у галузі фотографії та операторського мистецтва О. І. Павлюченковим для студентів НАКККіМ викладаються основи фотографії (з практикою на кращих колекційних зразках фотооптики), а також основи операторського мистецтва (з практикою на кращих колекційних зразках кінооптики), кольорокорекції (DaVinci Resolve).

Для розвитку сучасної культури і мистецтва важливе значення мають творчі доробки молодих українських авторів. З метою активізації креативного потенціалу обдарованих студентів НАКККіМ, викладачі залучають їх до інноваційної культурно-мистецької дяльності.

На базі лабораторії 3D дизайну вони отримують навички 3D моделювання, анімації, композингу, вивчають закони фотографії та операторського мистецтва, які використовують всі успішні 3D дизайнери України та світу. Тут було знято фільм «Академія», в якому у якості акторів були задіяні викладачі і студенти академії. С. Круценко виступив у ролі композитора, мультимедійного продюсера і режисера. Прем'єра відбулася в Національному академічному театрі опери та балету України імені Т. Г. Шевченка (м. Київ) у грудні 2017 р.

Слід зазначити, що студентам НАКККіМ є чому навчитися у працівників лабораторії 3D дизайну. С. Круценко є автором музики більш ніж до 30 кінопроектів, серед яких саундтрек для знаменитої «Хайтарма». Також він є композитором першого українського повнометражного 3D анімаційного фільму «Микита Кожум'яка», який тільки за перший уїк-енд заробив у Туреччині близько 7 млн дол. Прокат має охопити 15 країн світу [24].

В умовах глобалізації надзвичайно важливо виробляти сучасні творчі продукти, й при цьому зберігати традиційні культурні цінності. У найближчих планах С. Круценка реалізувати творчий проект з кіноекранізації кращих вистав України для вітчизняного і світового прокату (за аналогією з відомим британським проектом, який доносить до всього світу свої найкращі сценічні твори) [24].

Співробітник лабораторії 3D дизайну О. І. Павлюченков відомий як один з подвижників у справі реставрації української класики XX ст. Серед оновлених ним останнім часом картин – «Захар Беркут» (Леоніда Осики).

Ефективність застосування 3D технологій доведена й у розробленні найрізноманітніших моделей об'єктів дизайнерської проектної діяльності. Це дозволяє показати особливості їх будови у розрізі, у будь-якій площині, в тому числі у збільшеному вигляді, без погіршення якості зображення. З цією метою застосовується пакет програмного забезпечення Google Sketch Up [23].

Найчастіше він використовується дизайнерами для моделювання відносно простих тривимірних об'єктів - будівель, меблів, інтер'єру. Коли об'єктом проектної діяльності виступає нова модель дизайну приміщення, за допомогою Sketch Up можливо вибрати будь-який кут огляду об'єкта і переміщуватись по ньому, почергово або одночасно виводити на екран окремі його елементи. За рахунок цих можливостей відтворюється задум віртуальної присутності на об'єкті, й підвищується загальна якість сприймання творчого проекту.

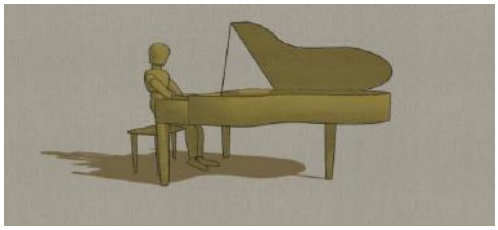
Для втілення свого задуму, студенти, за допомогою комп'ютерного моделювання об'єктів у форматі 3D плакатів можуть перетворювати їх у трьохвимірні форми. Це дозволяє їм детально вивчати конструкцію цих об'єктів, розтягувати і утискати їх, легко повертати і замальовувати їхні поверхні.

Приклади творчих проектів, створених дизайнерами у форматі 3D плакатів, можна побачити на фото 1 і фото 2 [20, 21].

Фот. 1. 3D-плакат «Обличчя з трикутників в інтер'єрі»

Фото 2. 3D плакат «Коні з вітрини магазину»

Сучасні розробники 3D моделей манекенів пропонують використовувати їхню продукцію для здійснення дизайнерами і художниками різноманітних проектів з антропометрії. Сьогодні антропометрія відіграє важливу роль у промисловому дизайні, дизайні одягу, ергономіці та архітектурі. Статистичні дані про розподіл розмірів тіла у представників різних рас використовуються для оптимізації параметрів вироблених промислової продукції. Також розробниками враховуються наукові досягнення культурної антропології, які стосуються появи нових видів людської діяльності, і змін у стилі життя сучасної людини. Приклад, рис. 1, 2 [19].



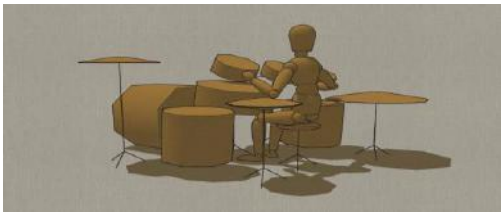


Рис. 1, 2. 3D модель манекенів «Музикант-фортепіано» і «Музикант-барабанщик»

Найбільш повне уявлення про творчий проект може створюватися за допомогою використання 3D друку. 3D принтер - це пристрій виведення тривимірних даних, як правило, об'ємної геометрії. Він дозволяє пошарово вирощувати спроектований студентами або викладачами об'єкт. Такі вироби володіють високою міцністю та є ідеальним інструментом для відтворення оригінальних, а не серійних об'єктів проектування. В Україні 3D друк почав активно використовувати не так давно, й потреба у ньому зростає.

Перед дизайнерами і художниками, які створюють різноманітні творчі проекти, з появою 3D друку відкриваються унікальні можливості. Так, у 2016 році студія дизайну «Nervous System» (Массачусетс, США) представила в Музеї образотворчого мистецтва у Бостоні неповторну яскраво-червону сукню, надруковану на 3D принтері. Для її створення використовувалася нова технологія студії, яка дозволяє друкувати на 3-D принтері предмети одягу з гнучкого матеріалу, у вигляді єдиної складеної деталі (Фото 3) [18].

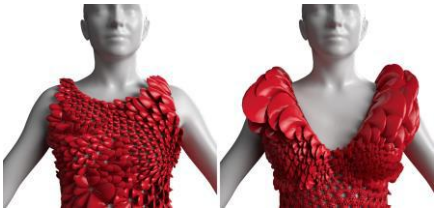


Фото 3. 3D друк одягу

Фото 4. Замість будівництва - 3D друк з бетону

Винахідником А. Руденко (штат Міннесота, США), методом 3D друку, на площі 3х5 метрів було зведено з бетону модель середньовічного замку. Для великого принтера ним було використано спеціальні двигуни компанії «Mass Mind», розраховані на велике навантаження - фото 4 [5].

За допомогою впровадження 3D-технологій в навчальний процес закладів вищої освіти, студенти, які навчаються на мистецьких спеціальностях зможуть розробляти і презентувати творчі проекти на сучасному технічному рівні.

Висновки. Встановлена можливість комплексного застосування ігрових методів моделювання і 3D технологій у розробці творчих проектів. Комп'ютерне моделювання дозволить розв'язувати складні фахові завдання в інноваційній культурно-мистецькій діяльності й використовувати авторські моделі об'єктів як навчальні тренажери. Впровадження 3D технологій у навчальний процес вишів і роботу закладів культури і мистецтв полегшить процес презентації творчих проектів і дозволить легко усувати існуючі в них недоліки. Культурні цінності, створені сучасними обдарованими митцями в новому форматі, з використанням сучасних технологій, сприяють збереженню традиційних цінностей як архетипу для підтримання національної ідентичності.

***Література***


1. Гумен О. М., Лясковська, С. Є., Мартин Є. В. Графічні інформаційні технології у підготовці фахівців технологічних спеціальностей. Теорія і методика електронного навчання: зб. нак. пр. Кривий Ріг: Криворізький національний університет, 2013. Вип. IV. С. 65-68.
2. Давидовський К. Семантика мистецького проекту (на прикладі творчих ініціатив київського інституту музики ім. Р. М. Глієра 1990–2000-х років). Прикладна культурологія і культурні практики. 2013. № 6. С. 160-164.
3. Дерев'янчук А. Й., Москаленко Д. Р. Доцільність використання 3D графіки під час підготовки військових спеціалістів. Modern Information Technologies in the Sphere of Security and Defence 2014. № 2 (20). С. 119-124.
4. Дитхелм Г. Управление проектами. В 2 т. Т. II: / Пер. с нем. Санкт-Петербург: Издательский дом «Бизнес-пресса», 2004. Т. 2. 288 с.
5. Замість будівництва - 3D друк. IT українською. Київ: Національний університет оборони України імені Івана Черняховського, 2014. № 2. С. 119-124. URL: http://it-ua.info/news/2014/08/31/zamst-budvnictva-3d-druk.html.
6. Київські курси з професійного навчання motion – дизайну в Adobe After Effects. URL: https://mobios.school/kyiv/motion.
7. Лабораторія 3D дизайну. URL: https://nakkkim.edu.ua/instituti/institut-dizajnu-ta-reklami/87-laboratoriya-3d-dizajnu.
8. Мелешко М. А., Денисенко С. М., Пясківський М. І. Застосування 3D-моделей в мультимедійних електронних освітніх ресурсах. Проблеми інформатизації та управління. 2015. № 3(51). С. 86-91.
9. Методичні рекомендації щодо порядку проведення культурно-мистецьких заходів, творчих програм та проектів у сфері культури, затверджено наказом Міністерства культури і туризму України від 10.04.2009р. №230/0/16-09. URL: http://195.78.68.75/mincult/uk/publish/printable_article/178745
10. Пилипенко А. І. Забезпечення культурно-мистецьких проектів: особливості та проблемні питання. Управління проектами та розвиток виробництва: зб. наук. пр. Луганськ: вид-во СНУ ім. В. Даля, 2009. № 3(31). С. 115-120.
11. Придатко О. В. та ін. Інтеграція 3D-інтерактивних технологій навчання в освітні проекти безпекоорієнтованих спеціальностей. Вісник ЛДУБЖД: Зб. наук. праць. Львів: ЛДУ БЖД, 2017. №15. С. 46-54.
12. Селезнев В.А. Компьютерные технологии и образное представление информации в учебном процессе образовательных организаций. Теория и практика общественного развития. 2014. № 1. С. 134-137.
13. Технологія управління соціальними проектами: монографія / Безверхнюк Т. М., Левицький А. О., Пєклун К. В. та ін. // за заг. ред. Т. М. Безверхнюк. Одеса: ОРІДУ НАДУ, 2014. 292 с.
14. Указ Президента України «Про затвердження Положення про порядок надання грантів Президента України молодим діячам у галузі театрального, музичного, циркового, образотворчого мистецтва та кінематографії, молодим письменникам, майстрам народного мистецтва для створення і реалізації творчих проектів.» Офіц. текст прийнятий ВРУ від 6 лютого 1999 року № 127/99. Із змінами від 05.11.2014. № 850/2014 // Офіційний вісник України. 26.02.1999. № 6. С. 16, Ст. 188, код акта 6831/1999.
15. Наказ Мінкультури України від 06.06.2014 № 439 «Про культурно-мистецькі проекти під загальною назвою "Взаєморозуміння"».
16. 27 культурно-мистецьких проектів рекомендовано до реалізації в рамках програми Мінкультури. URL: vsiknygy.net.ua/news/37293/ .
17. 3D Біодрук. (No date). URL: http://www.vz.kiev.ua/medytsyna-majbutnogo-v-ukrayini-ne-potribna.
18. 3D друк одягу. Червона сукня для тих, хто хоче бути в тренді. URL: http://3д-друк.укр/3d) .
19. 3D моделі манекенів. URL: https://3dwarehouse.sketchup.com/mode .
20. 3D-плакат. Коні з вітрини магазину. URL: http://urbanshit.de/3d-plakat .
21. 3D-плакат. Обличчя з трикутників в інтер'єрі. URL: https://sklep.foteks.pl/inspiracje-i424-plakat-twarz-z-trojkatow.html .
22. Brickmann R. The Art of Science of Digital Compositing, Second Edition: Techniques for Visual Effects, Animation and Motion Graphics. 2-nd edition: Morgan Kaufmann. 2008.
23. Google Sketch Up. URL: https://www.google.com.ua/search.
24. CULTURE. Kompozitor Sergey Krucenko. 2018. URL: https://zn.ua/CULTURE/kompozitor-sergey-krucenko-videt-muzyku-slyshat-kino-_.html


***References***


1. Gumen, O. M. (2013). Graphic information technologies in the training of specialists in technological specialties. Theory and methodology of e-learning. Kryvyi Rih. Kryvy Rih National University, 4 [in Ukrainian].
2. Davidovsky, K. (2013) Semantics of the art project (on the example of the creative initiatives of the Kiev Institute of Music named after M. Glier, 1990-2000). Applied Cultural Studies and Cultural Practices, 6 [in Ukrainian].
3. Derevianchuk, A.Y. (2014). The expediency of using 3D graphics during the training of military specialists. Modern Information Technologies in the Sphere of Security and Defense, 2 [in Ukrainian].

4. Diethelm, G. (2004). Project Management. (Trans. from germ.). St. Petersburg: Publishing House "Business Press" [in Russian].

5. Instead of construction - 3D printing. (2014). IT in Ukrainian. Ivan Chernyakhovsky National University of Defense of Ukraine. Kiyv, 2. Retrived from: http://it-ua.info/news/2014/08/31/zamst-budvnictva-3d-druk.html [in Ukrainian].

6. Kyiv courses on professional motion learning - design in Adobe After Effects. (No date). Retrived from: https://mobios.school/kyiv/motion [in Ukrainian].

7. Laboratory for 3D design. (No date). Retrived from: https://nakkkim.edu.ua/instituti/institut-dizajnu-ta-reklami/87-laboratoriya-3d-dizajnu [in Ukrainian].

8. Meleshko, M.A. (2015). Application of 3D models in multimedia electronic educational resources. Problems of informatization and management, №3 [in Ukrainian].

9. Methodical recommendations on the order of cultural and artistic events, creative programs and projects in the field of culture, approved by the order of the Ministry of Culture and Tourism of Ukraine, N. 230/0 /16-09. (10.04.2009). Retrived from: http://195.78.68.75/mincult/en/publish/printable_article/178745 [in Ukrainian].

10. Pylypenko, A.I. (2009). Provision of cultural and artistic projects: peculiarities and problematic issues. Project Management and Production Development: Coll. sciences Lugansk Ave: View of the SNU V. Dalya, 3 [in Ukrainian].

11. Prydatko, O.V. (2017). Integration of 3D-interactive teaching technologies into educational projects of security-oriented specialties. Bulletin of the LSUBZD: Zb. sciences works. Lviv: LDU BZD, 15 [in Ukrainian].

12. Seleznev, V.A. (2014). Computer technologies and figurative representation of information in educational process of educational organizations.The theory and practice of social development, 1 [in Russian].

13. Bezvergniuk, T.M. (2014). Technology of management of social projects. Odessa: ORID NAPA [in Ukrainian].

14. Decree of the President of Ukraine "On Approval of the Regulations on Granting the Presentations of Young People in the Field of Theater, Musical, Circus, Fine Arts and Cinematography, young writers, masters of folk art for the creation and implementation of creative projects. Officer text adopted by the Verkhovna Rada of February 6, 1999 No. 127/99. With changes from 11/05/2014. № 850/2014 // Official bulletin of Ukraine. Feb 26, 1999 No. 6. P. 16, Art. 188, code of the act 6831/1999.

15. "On cultural and artistic projects under the general title "Mutual Understanding"" Order of the Ministry of Culture of Ukraine dated 06.06.2014, 439 [in Ukrainian].

16. Cultural and artistic projects recommended for implementation in the framework of the Ministry of Culture (No date). Retrived from: http://vsiknygy.net.ua/news/37293/ [in Ukrainian].

17. 3D Bioprint. (No date). Retrived from: http://www.vz.kiev.ua/medytsyna-majbutnogo-v-ukrayini-ne-potribna [in Ukrainian].

18. 3D print of clothes. Red dress for those who want to be in the trend. (No date). Retrived from: http: //3d-print.ukr3d) [in Ukrainian].

19. 3D models of dummies. (No date). Retrived from: https://3dwarehouse.sketchup.com/mode [in Ukrainian].

20. 3D poster. Horses from shop window. (No date). Retrived from: http://urbanshit.de/3d-plakate [in Ukrainian].

21. 3D poster. The face of the triangles in the interior. (No date). Retrived from: https://sklep.foteks.pl/inspiracje-i424-plakat-twarz-z-trojkatow.html [in Ukrainian].

22. Brickmann, R. (2008). The Art of Science of Digital Compositing, Second Edition: Techniques for Visual Effects, Animation and Motion Graphics. 2-nd edition: Morgan Kaufmann [in English].

23. Google Sketch Up. URL: https://www.google.com.ua/search [in Ukrainian].

24. CULTURE. (2018). Kompozitor Sergey Krucenko. URL: https://zn.ua/CULTURE/kompozitor-sergey-krucenko-videt-muzyku-slyshat-kino-_.html [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 19.09.2018 р.*

УДК 346.1
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153002

**Goncharenko Olena**
Ph.D. in Law, Associate Professor, Docent,
Associate Professor of the Department of
International Private, Commercial, and Civil law,
Kyiv National University of Trade and Economics
ORCID 0000-0002-0178-2003
olena-77@ukr.net
**Neskorodzhena Larysa**
Ph.D. in Law, Associate Professor, Docent,
Associate Professor of the Department of
International Private, Commercial, and Civil law,
Kyiv National University of Trade and Economics
ORCID 0000-0002-1484-3557
pask_volf@ukr.net

# SELF-REGULATION OF CULTURE: THE ROLE OF PUBLIC ASSOCIATIONS AND ELECTRONIC COMMUNICATION

**The purpose of the article** is to study the role of public associations and modern means of electronic communication through the prism of cultural self-regulation. **Methodology.** The philosophical (dialectical) method was used to consider the concept of cultural self-regulation and the influence of public organizations on its formation and development; general scientific (formal-logical, method of analysis and synthesis) allowed to explore the conceptual and categorical apparatus, to determine the functions of public organizations in the field of culture; particular legal (comparative legal, formal legal) methods allowed to establish the legal basis for the activities of public associations in the area of culture, the specifics of the legal framework for electronic communication. **The scientific novelty** of the work lies in the implementation of a comprehensive study of the legal problems of social self-regulation in the context of the activities of public organizations and the use of modern electronic communication tools. **Conclusions.** The study concluded that the active work of public associations is an indicator of proper and effective management in the field of culture. It has been established that the self-regulation of culture is a complex dynamic process, which is directly carried out by the actors themselves in the field of culture without external interference. Electronic communication in the field of culture is a consequence of the creative approach to the possibility of self-regulation of processes. It was determined that public associations in the area of culture perform representative, protective functions; have the opportunity to form charitable organizations to finance cultural programs; involved in the formation of governing bodies; participate in the development of legal acts on cultural activities; represent professional artists to award state awards to creative unions and the status of creative workers; carry out certification of artists and the like. With the help of electronic communications (as a tool of self-regulation), public organizations promote the spread of culture.

**Key words:** public association; self-regulation; self-regulation of culture; electronic communication; self-regulating processes; regulatory legal act.

***Гончаренко Олена Миколаївна,*** *кандидат юридичних наук, доцент, доцент кафедри міжнародного приватного, комерційного та цивільного права Київського національного торговельно-економічного університету;* ***Нескороджена Лариса Леонідівна,*** *кандидат юридичних наук, доцент, доцент кафедри міжнародного приватного, комерційного та цивільного права Київського національного торговельно-економічного університету*

**Саморегулювання культури: роль громадських об'єднань та електронної комунікації**

**Мета статті** полягає у дослідженні ролі громадських об'єднань та сучасних засобів електронної комунікації через призму саморегулювання культури. **Методологія дослідження.** Використано філософський (діалектичний) метод для розгляду поняття саморегулювання культури та впливу громадських організацій на її становлення і розвиток; загальнонаукові (формально-логічний, метод аналізу та синтезу) дозволили дослідити понятійно-категоріальний апарат, визначити функції громадських організацій у сфері культури; спеціально-правових (порівняльно-правовий, формально-юридичний) методи дозволили визначити правові засади діяльності громадських об'єднань у сфері культури, особливості правового забезпечення електронної комунікації. **Наукова новизна роботи** полягає у здійснені комплексного дослідження правових проблем саморегулювання культури в контексті діяльності громадських організацій та застосування сучасних засобів електронної комунікації. **Висновки.** У результаті дослідження, зроблено висновок, що активна діяльність громадських об'єднань є показником належного та ефективного врядування у сфері культури. Встановлено, що саморегулювання культури – це складний динамічний процес, який здійснюють безпосередньо самі суб'єкти діяльності у сфері культури без втручання ззовні. Електронна комунікація у сфері культури – це наслідок творчого підходу до можливості саморегулювання процесів. Визначено, що громадські об'єднання у сфері культури виконують представницьку, захисну функції; мають можливість утворювати благодійні організації для фінансування культурних програм; залучаються до формування керівних органів; беруть участь у розробці нормативно-правових актів щодо культурної діяльності; представляють професійних творчих працівників до відзначення державними нагородами творчих спілок та статусу творчих працівників; проводять атестацію творчих працівників тощо. За допомогою електронних комунікацій (як інструменту саморегулювання) громадські організації сприяють поширенню культури.

© Goncharenko O., 2018
© Neskorodzhena L., 2018

**Ключові слова:** громадське об'єднання; саморегулювання; саморегулювання культури; електронна комунікація; саморегулівні процеси; нормативно-правовий акт.

***Гончаренко Елена Николаевна,*** *кандидат юридических наук, доцент кандидат юридических наук, доцент кафедры международного частного, коммерческого и гражданского права Киевского национального торгово-экономического университета;* ***Нескороджена Лариса Леонидовна,*** *кандидат юридических наук, доцент кандидат юридических наук, доцент кафедры международного частного, коммерческого и гражданского права Киевского национального торгово-экономического университета*

**Саморегулирование культуры: роль общественных объединений и электронной коммуникации**

**Цель статьи** заключается в исследовании роли общественных объединений и современных средств электронной коммуникации через призму саморегулирования культуры. **Методология исследования**. Использованы философский (диалектический) метод для рассмотрения понятия саморегулирования культуры и влияния общественных организаций на ее становление и развитие; общенаучные (формально-логический, метод анализа и синтеза) позволили исследовать понятийно-категориальный аппарат, определить функции общественных организаций в сфере культуры; специально-правовые (сравнительно-правовой, формально-юридический) методы позволили определить правовые основы деятельности общественных объединений в сфере культуры, особенности правового обеспечения электронной коммуникации. **Научная новизна** работы заключается в осуществлении комплексного исследования правовых проблем саморегулирования культуры в контексте деятельности общественных организаций и применения современных средств электронной коммуникации. **Выводы.** В результате исследования сделан вывод, что активная деятельность общественных объединений есть показателем надлежащего и эффективного управления в сфере культуры. Установлено, что саморегулирование культуры - это сложный динамический процесс, который осуществляют непосредственно сами субъекты деятельности в сфере культуры без вмешательства извне. Электронная коммуникация в сфере культуры - это следствие творческого подхода к возможности саморегулирования процессов. Определено, что общественные объединения в сфере культуры выполняют представительскую, защитную функции; имеют возможность образовывать благотворительные организации для финансирования культурных программ; привлекаются к формированию руководящих органов; участвуют в разработке нормативно-правовых актов по культурной деятельности; представляют профессиональных творческих работников к награждению государственными наградами творческих союзов и статуса творческих работников; проводят аттестацию творческих работников и тому подобное. С помощью электронных коммуникаций (как инструмента саморегулирования) общественные организации способствуют распространению культуры.

**Ключевые слова:** общественное объединение; саморегулирование, саморегулирование культуры; электронная коммуникация; саморегулируемые процессы; нормативно-правовой акт.

Relevance of the research. The role of self-regulation in building a modern Ukrainian state is trying to overestimate. The achievement of self-regulation was the development of civil society, built on the active participation of citizens in public life and the responsibility of the state to the citizen and citizen to the country.

Recently, electronic communications are increasingly filling our lives. Most people use electronic services in the area of payment of utility bills, ordering goods, transferring money, paying for various types of services, and so on. The sphere of culture and art did not go away as well, because we can buy electronic tickets to the theater, the cinema, on various shows, watch the live broadcast of the play, etc. For effective interaction between representatives of culture and state authorities, consumers of cultural products create some public organizations that have signs of self-regulation. Such a trilateral communication will be useful in the use of modern electronic communications. The history of their emergence owes itself to the properties of self-regulation, including in the field of culture.

The purpose of the article is to study the combination of the role of public associations and modern means of electronic communication through the prism of self-regulation of culture.

Analysis of recent research and publications. The problems of the functioning of civic organizations were covered in their writings by Ukrainian scientists: V. Averyanov, M. Vihlyaev, V. Kravchuk, L. Yemets, L. Loiko. The self-regulation in the right investigated: O. Bakalinska, O. Belyanevich, V. Kochin, V. Makhinchuk, V. Shcherbina and others.

However, beyond the attention of scholars, there were issues related to the involvement of civic organizations in the sphere of culture in the process of self-regulation, co-regulation. At the same time, the main points of electronic communication in cultural activity are not sufficiently defined at the level of functioning of public associations and their interaction with state authorities.

Presenting the main material. Questions of self-regulation of culture are studied actively. Thus, A. Gotsaliuk rightly states: "Due to its content, culture is the most self-organized system among other social ones. The spiritual demand of a person leads to the use of self-realization, self-regulated properties as aspects of self-organization "[1, 184]. S. Gololobov on the activities of public organizations emphasizes: "The fundamental factor in the process of democratization of modern society today is the non-expansion of the market economy and private property, and the realization of the power of public organizations, which is the content of civil self-organization" [2].

Self-regulation is a property of a complex social system, which is a society that is personified by specific individuals. The essence of self-regulation lies in both the potential and the real possibility for the subjects to create their own rules of conduct and act at the own discretion, on their own, without external influ-

ence. Therefore, self-regulation is an internal regulation that manifests itself through active activities, including public organizations.

Consequently, public associations are endowed with certain self-organizing peculiarities, which are in particular self-regulation. Self-regulatory activity in the field of culture can be called the one which is carried out without the influence of state authorities and local self-government bodies, and other institutions of civil society. The creative component of culture contributes to the involvement of self-regulating mechanisms, which consist of self-regulation, self-development, initiative, search for new options in solving original problems. Each type of cultural activity is endowed with self-regulatory properties to varying degrees.

One of the components of the effective implementation of self-regulation is the creation of a supportive innovation culture in society, which is associated with the initiative, responsibility, achievement of high goals [3, 18]. Today, innovation is inherent in electronic communication in a culture that is widely implemented and rapidly developing. Thus, on the example of electronic communication means it is possible to trace a positive effect from the introduction of self-regulatory mechanisms.

The formation of civil society is characterized by distinguishing between paternalistic expectations and a sense of the own involvement in the development of statehood. To what extent such a public position will be realized depends on the individual, on his potential to self-regulate. Also, for self-regulation, there is a different volume of implementation depending on the direction of action of the subject of self-regulation (greater or lesser degree of self-regulation of potential opportunities embedded in the scope of competence of the issue).

The ability to self-organize, self-regulation, self-development, self-control - is the natural properties of any individual, which can subsequently be allocated to (operate) and collective communities (regional communities, civil society, public associations, self-regulatory organizations, the state as a whole). The state also has inherent properties of self-regulation. At the same time, the state sets limits on which self-regulation in the sphere of culture may be implemented. Such restrictions are also determined for the activities of public associations in the field of culture. Various grants from the international community support the operation. Specific cultural programs and shares also finance it by state authorities.

However, the first function of the state is to create preconditions and principles for self-regulation. The foundations of the activities of public associations in the field of culture are proclaimed in the Constitution of Ukraine (section 36 guarantees freedom of association in public organizations for the realization and protection of their rights and liberties and satisfaction of political, economic, social, cultural and other interests; section 54 - freedom of the literary , artistic, scientific and technical creativity, protection of intellectual property, their copyright, moral and material interests that arise in connection with various types of mental activity). A number of Laws of Ukraine define the grounds and authority of public associations in the field of culture: "On Public Associations", "On Youth and Children's Public Organizations", "On Culture", "On Professional Creative Workers and Creative Unions", "On Charitable Activities and Charitable Organizations "," On State Support to Cinematography in Ukraine "," On Ukrainian Cultural Foundation "," On State Support to Cinematography in Ukraine "and others.

At the international level, there are the following international instruments on the activities of public associations (non-governmental organizations), including in the field of culture: the Convention for the Protection of Human Rights and Fundamental Freedoms of 1950, the European Charter of Local Self-Government in 1985, the Recommendation of the Committee of Ministers of the Council of Europe Member States on the legal status of non-governmental organizations in Europe 2007 No. SM / Rec (2007) 14, Fundamental Principles on the Status of Non-Governmental Organizations in Europe 2002 In 2009, the International Conference of Non-Governmental Organizations of the Council The Code of Best Practices for Public Participation in Decision-Making [4] was developed in Europe.

The Law of Ukraine "On Culture" dated December 14, 2010 No. 2778-VI stipulates that citizens have the right to unite in creative societies, national-cultural societies, centers, foundations, associations, and other public organizations in the sphere of culture [5]. Also, public organizations (trade unions, trade unions, associations, foundations, associations, etc.) participate in the implementation of state policy in the field of culture [5]. That is, in this example, we already talk about co-regulation: not only the state authorities are competent to regulate cultural activities, but also directly by its representatives through public organizations can offer their options for the implementation of the public purpose. The following provisions, which clearly manifest co-regulation, are as follows: in order to represent and protect the interests of professional creative workers and amateurs, the state engages representatives of the cultural and artistic community to participate in the preparation of drafts of normative legal acts, presentations of Ukraine in various spheres of international cultural life, provides information provision , necessary for the tasks specified in the statutes (regulations) of cultural institutions [5]. These norms are important for strengthening the dialogue between state authorities and subjects of self-regulation in the field of culture. Because "... along with self-regulation, there should always be co-regulation. States must ensure their interconnection and interaction given the mental characteristics of their legal system"[6, c. 32]. The current provisions for the implementation of self-regulation in the activities of civic organizations are the possibility to form charitable organizations for the financing of cultural programs for the development of literature and art, support of talents and creative initiatives in the field of culture, solving social and domestic problems of professional creative workers.

Law of Ukraine "On State Support to Cinematography in Ukraine", 23.03.2017 № 1977-VIII one of the principles of state policy in the field of support for cinematography determines the provision of participation of cinematographic subjects, public associations representing their interests, creative unions in the formation and implementation of state policy in the field of cinematography. Also, the Council of State Support for Cinematography should include persons proposed by creative associations, public associations, economic associations, whose statutes provide for the activities of cinematography and/or television activities and which are active [ 7]. As we see, representatives of public associations are involved in the formation of governing bodies in the field of culture, which is an essential democratic norm.

By the Law of Ukraine "On the Ukrainian Cultural Foundation" dated March 23, 2017, No. 1976-VIII, the Ukrainian Cultural Foundation interacts with issues within the competence of the Ukrainian Cultural Foundation as well as representatives of civil society. The composition of the Supervisory Board of the Fund is formed from persons competent in the field of culture, who have an impeccable business reputation, high public authority, are recognized professionals in the field of their professional activities. Members of the Supervisory Board of the Fund who are representatives of cultural institutions and civic associations may not be persons authorized to perform state or local government functions. Candidates for the election to the Board of Supervisors of the Foundation are provided by cultural institutions and public associations [8].

According to the Law of Ukraine "On Professional Creative Workers and Creative Unions" dated 07.10.1997, No. 554/97-BP, the creative union is a voluntary association of professional creative workers of the corresponding professional direction in the field of culture and art, which has a fixed membership and operates on by the statute. The Creative Union operates on the principles of the voluntary association of its members, self-government, mutual assistance, and cooperation, non-interference in the creative process, free choice of forms and methods of creative activity, recognition of copyright [9]. In the latter position, the self-regulating signs of the creative union are vividly followed. In addition, the mentioned Law provides the main directions of activity of the original union and their rights and duties, in particular: to represent and protect the rights and lawful interests of its members; to participate in the development of legal acts on the activities of creative unions and the status of creative workers; to represent professional creative workers to celebrate state awards, honorary titles, state awards, other types of moral and material incentives; to carry out measures on social and economic support and charity; to carry out the certification of creative workers in accordance with the statute. [9]. The provisions are self-regulatory powers of creative unions. Therefore, the letter of these organizations can often meet such a functional purpose of the mentioned public associations.

By the Law of Ukraine "On Museums and Museum Affairs"

From 29.06.1995, № 249/95-BP, Ukrainian museums have the right to join national, regional and profile organizations (unions, associations, etc.), to join international museum organizations and foundations [10]. However, in other types of cultural activities, public organizations can unite. For example, one of the media reports: "Civic organizations are united in the Alliance of Culture for reform. Alliance of Culture: "Culture-2025" is a space for collaborative work on cultural reforms" [11].

The long-term strategy for the development of Ukrainian culture - the reform strategy underlines that the Strategy's goal was to create conditions for the promotion of the citizen's creative activity and the formation of a European-level civil society in Ukraine, envisaging ensuring the implementation of the political, civil, economic, social and cultural rights of citizens, assimilation and use of the newest knowledge and technology [12]. However, the analysis of the specific Strategy shows that the Cabinet of Ministers of Ukraine provided for electronic communications only when creating a system of computerized accounting of museum objects, a digital register of museums and institutions of the museum type of Ukraine with up-to-date information for their promotion and management, intensive development and updating of information resources of libraries on electronic media and providing access to them.

One of the international instruments governing the implementation of e-commerce is Directive 2000/31 / EC of the European Parliament and of the Council of 8 June on certain legal aspects of information services, in particular, electronic commerce, in the internal market ("Directive on e-commerce") 2000 [13]. The directive provides that electronic communications offer the Member States extraordinary means of delivering public services in the cultural, educational and linguistic spheres, that is, on cultural heritage, the country's art is recognized by more and more people, which in turn will stimulate economic growth in the field of tourism. The subject of e-commerce can be either a business entity of any organizational and legal form that sells goods, performs work, provides services using information and telecommunication systems, as well as the person who purchases, orders, uses the specified assets, works, services by committing an electronic transaction [14]. E-market participants, which include sellers, buyers, and intermediaries, as well as organizations that provide infrastructure and market rules [15], must be confident in protecting their rights and legitimate interests [16, 51].

Civic organizations promote the spread of culture, including innovation. However, it is not clear from the analysis of the statutes of public organizations that civic organizations in the field of culture are actively using electronic communications. Thus, in the charter of the public organization "PAZL" (public organization of the cultural direction, which was created with the purpose of popularization of creative people, provision and promotion of the level of cultural development in the region, coordination of efforts of organizations, institutions and citizens interested in its development) [17], Regarding electronic communications only in clause

2.2.32 it is stated about the creation and constant updating of the website of the Organization. At the same time, the activities of a public organization according to p.2.2. The charter is broad: creation, execution, demonstration (public display and public announcement) and popularization of works of literature and art; carrying out scientific research in the field of culture, literary and artistic criticism, film criticism; holding seminars, conferences, meetings, practical events and assistance in organizing courses on cultural development in the region; dissemination of information about the activities of the Organization, etc. Thus, using electronic communications (for example, Facebook) there may be a promotion of works of literature and art, seminars, conferences, meetings, practical events, etc.

Conclusions. Active activity of public associations is an indicator of proper and effective governance in the state. Therefore, the Ukrainian state seeks to develop civic organizations in the field of culture.

Self-regulation of culture is a complex dynamic process, carried out directly by the actors themselves in the field of culture without external interference. Electronic communication in the area of culture is a consequence of a creative approach to the possibility of self-regulation of processes.

Public associations in the field of culture carry out representative, protective functions; have the opportunity to form charitable organizations for the financing of cultural programs; are involved in the formation of governing bodies in the field of culture; participate in the development of normative legal acts on cultural activities; represent professional creative workers to celebrate the state awards of creative unions and the status of creative workers; conduct certification of creative workers, etc. Civic organizations promote the spread of culture through the electronic communications (as a tool of self-regulation).

***Література***

1. Гоцалюк А.А. Самоорганізація культури: сучасна парадигма. Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. – Вип. 25 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, Волков С. М. та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. – Рівне : РДГУ, 2018. С. 181-186.

2. Гололобов С. М.Правові засади діяльності громадських організацій у ЄС: національно-культурний аспект. Публічне адміністрування: теорія та практика. 2017. Вип. 2. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Patp_2017_2_3. Дата звернення 24 червня 2018 року.

3. Гоцалюк А.А. Роль саморегулювання у формуванні інноваційної культури. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. 2018. № 2. С. 16-20.

4. Кодекс кращих практик громадської участі у прийнятті рішень: Ухвалений Конференцією міжнародних неурядових організацій Ради Європи на засіданні 1 жовтня 2009 року. URL: https://rm.coe.int/16802eeddb. Дата звернення 23 червня 2018 року.

5. Про культуру: Закон України від 14.12.2010 року № 2778-VI URL:http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/2778-17. Дата звернення 24 червня 2018 року.

6. Гончаренко О. Конституційні засади саморегулювання господарської діяльності. Зовнішня торгівля: економіка, фінанси, право. 2016. № 1. С. 28–36.

7. Про державну підтримку кінематографії в Україні Закон України від 23.03.2017 року № 1977-VIII URL: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1977. Дата звернення 24 червня 2018 року.

8. Про Український культурний фонд: Закон України від 23.03.2017 року № 1976-VIII. URL: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1976. Дата звернення 20 червня 2018 року.

9. Про професійних творчих працівників та творчі спілки: Закон України від 07.10.1997 року № 554/97-ВР. URL: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/554/97-%D0%B2%D1%80. Дата звернення 19 червня 2018 року.

10. Про музеї та музейну справу: Закон України від 29.06.1995 року № 249/95-ВР. URL: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/249/95 Дата звернення 24 червня 2018 року.

11. Громадські організації об'єднуються в "Альянс Культури" за для реформ. URL:https://life.pravda.com.ua/culture/2015/09/2/199659. Дата звернення 24 червня 2018 року.

12. Про схвалення Довгострокової стратегії розвитку української культури - стратегії реформ: Розпорядження Кабінету Міністрів України від 01.02.2016 року № 119-р. URL: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/119-2016-%D1%80]. Дата звернення 21 червня 2018 року.

13. Про деякі правові аспекти інформаційних послуг, зокрема, електронної комерції, на внутрішньому ринку («Директива про електронну комерцію»): Директива 2000/31/ЄС Європейського парламенту та Ради від 8 червня 2000 року. URL: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/994_224/card6#Public]/ Дата звернення 24 червня 2018 року.

14. Про електронну комерцію: Закон України від 03.09.2015 року № 675-VIII. Відомості Верховної Ради. 2015. № 45. Ст.410.

15. Шалева О.І. Електронна комерція: навчальний посібник/ URL: http://westudents.com.ua/glavy/27082-13-rozvitok-sferi-zastosuvannya-elektronno-komerts-uchasniki-elektronnogo-rinku.html. Дата звернення 16 червня 2018 року.

16. Нескороджена Л.Л. Стан законодавчого забезпечення електронної комерції// Приватне і публічне право. 2017. №4.С. 49-53

17. Статут громадської організації «Пазл»: затверджений Рішенням установчих зборів засновників громадської організації «Пазл»: Протокол № 1 від 19 січня 2014 року. URL: http://pazl.name/Ctatut_Pazlu.pdf. Дата звернення 24 червня 2018 року.

***References***

1. Gutsalyuk A.A. (2018). Self-organization of culture: a modern paradigm. Ukrainian culture: the past, modern, ways of development: sciences. Rivne. p. 181-186 [in Ukrainian].
2. Gololobov S.M. (2017). Legal principles of activity of civic organizations in EU: national-cultural aspect. Public Administration: Theory and Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Patp_2017_2_3 [in Ukrainian].
3. Gutsalyuk A.A. (2018). The role of self-regulation in the formation of an innovative culture. Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Leadership. No. 2. p. 16-20 [in Ukrainian].
4. Code of Best Practices for Public Participation in Decision-making: Adopted by the Conference of the International Non-Governmental Organizations of the Council of Europe at a meeting on October 1. (2009). Retrieved from: https://rm.coe.int/16802eeddb [in Ukrainian].
5. About culture: Law of Ukraine dated December 14, 2010 No. 2778-V (2010). Retrieved from: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/2778-17 [in Ukrainian].
6. Goncharenko O. (2016). Constitutional principles of self-regulation of economic activity.. No. 1. p. 28-36 [in Ukrainian].
7. About state support of cinematography in Ukraine (2017). Law of Ukraine dated 23.03.2017 № 1977-VIII. Retrieved from: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1977 [in Ukrainian].
8. About the Ukrainian Cultural Foundation. (2017). Law of Ukraine dated March 23, 2017 No. 1976-VIII. Retrieved from: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1976. Date of the appeal on June 20, 2018 [in Ukrainian].
9. About professional creative workers and creative unions. (1997). Law of Ukraine dated 07.10.1997 № 554/97-BP. Retrieved from: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/554/97-%D0%B2%D1%80 [in Ukrainian].
10. On Museums and Museum Affairs. (1995). Law of Ukraine dated 29.06.1995 No. 249/95-BP. Retrieved from: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/249/95 [in Ukrainian].
11. Civic organizations are united in the Alliance of Culture for reform. (2018). Retrieved from: https://life.pravda.com.ua/culture/2015/09/2/199659 [in Ukrainian].
12. On Approval of the Long-term Strategy for the Development of Ukrainian Culture - Reform Strategy. (2016). Order of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated January 1, 2016 No. 119-p. Retrieved from: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/119-2016-%D1%80] [in Ukrainian].
13. On some legal aspects of information services, in particular e-commerce, in the internal market ("Directive on e-commerce"). (2000). Directive 2000/31 / EC of the European Parliament and of the Council of 8 June 2000. Retrieved from: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/994_224/card6#Public]/ [in Ukrainian].
14. About e-commerce. (2015). Law of Ukraine dated 03.09.2015 № 675-VIII. Information from the Verkhovna Rada. 2015. No. 45. 410 [in Ukrainian].
15. Shaleva O.I. (2018). E-commerce: tutorial. Retrived from: http://westudents.com.ua/glavy/27082-13-rozvitok-sferi-zastosuvannya-elektronno-komerts-uchasniki-elektronnogo-rinku.html [in Ukrainian].
16. Unborn L. L. (2017). The Status of Legislative Provision of E-Commerce. Private and Public Law. №4. p. 49-53 [in Ukrainian].
17. Statute of the NGO "Puzzles." (2014). Approved by the Decision of the founding assembly of the founders of the NGO "Puzzle": Minutes No. 1. Retrieved from: http://pazl.name/Ctatut_Pazlu.pdf [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 12.07.2018 р.*

УДК 316. 776: 316.752
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153004

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

# 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** роботи 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 як в практичній площині, так і в аспектах світоглядного й ціннісного відношень, 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, заведующий отделом 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 масс-медиа в трансляции ценностей в современном обществе и оказания влияния на функционирование аксиосферы социума. **Научная новизна** работы заключается в выявлении аксиологической составляющей коммуникативной среды и его влияния на аксиосферу общества, что имеет как положительные, такие негативные последствия. **Выводы.** В результате исследования установлено, что информационно-коммуникативные технологии, основанные на цифровом воспроизведении информации, обусловили кардинальные преобразования всех сфер общественной жизни как в практической плоскости, так и в отношениях мировоззренческого и ценностного аспектов, трансформируя осознание различных уровней человеческой жизни. В условиях информационно-коммуникативной среды информация становится главной ценностью. Медиа-средства, 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.

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

**Influence of the information and communication environment on the axiosphere of society**

**The purpose of the article** is to study the influence of the information and communication environment on the functioning of the axiosphere of modern society. **The methodology** of the research consists in the application of analytical, semiotic and culturological methods in studying the axiological component of the communication process, the role of mass media in translating values in modern society and influencing the functioning of the axiosphere of the society. **Scientific novelty** of the work consists in revealing the axiological component of the communicative environment and its influence on the axiosphere of society, which has both positive and negative consequences. **Conclusions**. As a result of the research, it was established that information and communication technologies, based on digital reproduction of information, led to cardinal transformations of all spheres of public life both on a practical plane and in relations between ideological and value aspects, transforming awareness of various levels of human life. In the information and communication environment, information becomes the primary value. Media, forming a particular information space, represent the values of society and exercise axiological influence on individuals and society as a whole.

**Key words:** information-communicative environment; axiosphere; value orientations; socio-cultural space.

Актуальність теми дослідження. Комунікація, що стала визначальною у всіх дискурсах та сферах життєдіяльності суспільства, спричинилася до нових когнітивних осмислень в рамках наукового і технологічного поступу. Від простої констатації факту присутності комунікаційних технологій в різних сторонах життя соціуму теоретичні рефлексії сягнули концептуального осмислення суспільного розвитку в категоріях інформаційного, постіндустріального, цифрового суспільства.

© Денисюк Ж. З., 2018

Втім, на сучасному етапі західні дослідники, віддаючи належне технологічній складовій суспільного розвитку не лише в фінансовій та економічній системі, але й соціальній загалом, осмислюють такий стан суспільства як технокапіталізм. Зокрема, відомий американський дослідник Каліфорнійського університету Л.Суарес-Вілла, здійснюючи теоретичний аналіз сучасного постіндустріалізму, вважає, що в новій суспільній парадигмі, яка матиме далекосяжні наслідки в XXI ст., основними цінностями будуть нематеріальні активи, такі, як виробництво інтелектуальної власності, знання, творчість. Водночас гуманітарна та соціальні сфери також зазнають колосальних змін під впливом технологій, що позначиться на формуванні мережевого суспільства. Ключова роль в новій соціальній організації відводиться інформаційним технологіям та комунікації [12, 24].

Інформаційно-комунікативні технології та породжувані ними численні медіа-комунікації утворили покоління так званих «нових медіа», які ґрунтуються на цифровому відтворенні інформації. Вони стали не лише засобами виконання безпосередньо комунікативних та інформаційних функцій, але й спричинилися до формування культурних феноменів та практик. Інформаційне та технологічне середовище фактично зумовило кардинальні перетворення всіх сфер суспільного буття як в практичній площині, так і в аспектах світоглядного і ціннісного відношень, трансформуючи усвідомлення різних рівнів людського життя в умовах новітніх медіа-комунікацій. Впливаючи на реалії соціокультурного буття, інформаційно-комунікативне середовище сформувало інші категорії пізнання, при цьому активно трансформуючи культурний простір.

Відтак медіальна сфера разом із нарощуванням комунікативного потенціалу сформувала власне семантичне поле, утворюючи нові способи знаково-символічного освоєння і осмислення мозаїчної реальності, застосовуючи при цьому технологічний цифровий інструментарій. В сфері розвитку культури, опосередкованої також впливами інформаційно-комунікативних технологій та новітніх засобів комунікації, спостерігається поява нових культурних практик, що ґрунтуються на технологічно-комунікативному субстраті, породжуючи нові культурні феномени.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання дослідження аксіологічної складової у функціонуванні інформаційно-комунікативного середовища та взаємодії засобів мас-медіа із ціннісною системою соціуму знайшло відображення в працях зарубіжних вчених, таких як С. Коен, Н. Луман, С. Холл, К. Тестер, Ю. Хабермас, Н. Стівенсон, А. Капто; вітчизняних дослідників – А. Башук, О. Гриценко, Н. Зражевська, В. Іванов, С. Квіт, В. Корнєєв, Н. Костенко, О. Кузнецова, В. Лизанчук, Й. Лось, Б. Потятиник, Т. Приступенко, В. Різун, К. Серажим, О. Сербенська, Ю. Фінклер, Н. Шумарова; а також науковців ближнього зарубіжжя – В. Березін, Ю. Мірошников, Т. Науменко, Л. Світич, В. Сидоров, Г. Солганик, Є. Пронін.

Мета роботи – дослідити вплив інформаційно-комунікативного середовища на функціонування аксіосфери сучасного суспільства.

Виклад основного матеріалу. Обумовлюючись логікою цивілізаційного й технологічного розвитку, засоби медіа-комунікації перетворилися на самостійну сферу із власними семіосмислами і значеннями, які визначають вектори розвитку практично всіх сфер соціуму. Погляд на комунікацію як соціальний процес передачі певних смислів найбільшого поширення дістав у сучасній комунікативістиці. Відтак в умовах інформаційного суспільства «комунікація справді перетворюється на самоцінний епіцентр громадсько-політичного життя, стає джерелом утворення нових форм соціальних відносин», стаючи системотвірним елементом, що набуває онтологічного статусу [3, 11].

Цифровий формат новітніх засобів комунікації, що значно потіснив аналогові, зумовив оновлення культурної парадигми, змістивши акценти з характеристик розвитку екранної культури на мережеву або дигітальну, де, втім, для кожної з означених пріоритетним залишається візуальний компонент. Інформаційно-комунікативний простір, утворений інтернет-мережею, завдяки технологічним удосконаленням перетворився на окремий інформаційний та соціокультурний простір, який володіє власним потенціалом культуротворення та продукування й поширення семіосмислів.

Зважаючи на те що комунікація – це рух смислів, а смисли завжди вирізняються значущістю, цілком очевидно, що ціннісна орієнтованість є однією із сутнісних ознак соціальних комунікацій. Безпосереднім носієм ціннісних смислів у комунікаційному процесі є інформація – основний атрибут комунікації. Аксіологічною за своєю сутністю є діяльність засобів масової комунікації: вона спрямована передусім на поширення ціннісної інформації, системи поглядів на світ, структурованих згідно з певною системою цінностей. Основною ланкою в організації різного роду взаємодій слугують цінності. Комунікація, що включає ціннісні установки і орієнтації, стає особливою сферою, що характеризує стан суспільного розвитку. Основною метою комунікації є взаєморозуміння, що передбачає розкриття складної і багатовимірної структури смислів, опредмечених в системі суспільних відносин. Це дозволяє кваліфікувати соціальну комунікацію як соціальний процес обміну ціннісною інформацією. Інформація може бути цінна з позиції суб'єкта, який її використовує, внутрішнього змісту самої інформації, мети, якої можна досягти за допомогою інформації. Цінність інформації та інформаційної взаємодії визначається також ступенем її впливу та інформаційних взаємодій на особистість, соціальні групи, суспільство. Вона визначається не тільки її змістом, а й засобами кодування і способами її передачі. Як писав М.Кастельс, процес комунікації визначається технологією комунікації, характеристиками відправників і одержувачів інформації, їх культурними кодами і протоколами комунікації, а також рам-

ками комунікаційного процесу. Всі значення і сенси можуть бути зрозумілими тільки в контексті соціальних відносин, в яких відбуваються процеси обміну інформацією та комунікації [5, 73].

Аксіологічна складова комунікативних процесів на різних рівнях соціального відтворення є визначальним індикатором духовного стану суспільства, що дозволяє говорити про його життєздатність в напрямках майбутнього розвитку. Ціннісний компонент комунікативних відносин стає похідним від системи суспільних цінностей, які виробляються в процесі розвитку тієї чи іншої соціокультурної форми і закріплюються в соціальних нормах [6, 38].

Одним із найважливіших детермінантів аксіологічної комунікації є соціокультурний простір, адже будь-яке повідомлення породжується у конкретних ситуаціях та у межах широкого соціокультурного контексту. Характеризуючи соціокультурний простір як багаторівневий і різноплановий феномен, що в просторовій парадигмі являє собою поєднання культури і соціуму як єдиного цілого, О.Шакірова наголошує, що його основу і головний вимір складають цінності, що «обрамляють соціокультурний простір, в якому існує дане суспільство, поряд з нормами, звичаями, традиціями, соціальними агентами та іншими елементами соціальності» [10, 141]. На думку дослідниці, базовими одиницями соціокультурного простору та цінностей виступають монади, які являють собою поведінкові стереотипи, базові ментальні й мовні структури, що передаються з покоління в покоління, тобто формують колективну пам'ять. У випадку руйнування ціннісної системи або ж її розмивання це неминуче призводить до руйнування цих соціокультурних одиниць (монад) [10, 141].

Роль цінностей у формуванні соціальної структури адекватно відповідає реаліям навколишнього середовища і реагує на зміни як внутрішнього, так і зовнішнього характеру. Цінності – основа суспільства, соціокультурні феномени, що детермінують функціонування системи в даному соціокультурному середовищі, маючи при цьому «онтологічний об'єм, джерело витоки, локалізацію, маніфестацію» в знаково-символічній формі [7, 3]. Цінності завжди обумовлені тим або іншим соціальним контекстом, вони, безперечно, носять соціальний характер. Це обумовлено тим, що всі ціннісні орієнтири формуються на основі існуючої громадської практики, індивідуальної діяльності людини і в рамках певних конкретно-історичних відносин і форм спілкування людей. Цінності не виникають невідомо поза суспільством. Вони формуються в процесі соціалізації людини та мають власну динаміку розвитку. В цьому зв'язку можна відзначити, що весь життєвий досвід людини і система його знань безпосередньо впливають на характер його цінностей.

Поняття аксіосфери має різні трактування дослідників, з огляду на багаторівневий характер та численні класифікації цінностей і їх інтерпретації. Аксіосфера формується в процесі людського буття в умовах конкретного соціуму та відповідного історичного часу. Розглядаючи аксіосферу культури з точки доку синергетичного підходу, І.Суворова подає її розуміння як системи, яка саморозвивається, з усією її багатомірністю, що охоплює всі фактори впливу на динаміку її розвитку, а також зв'язок з надсистемами природи, та з урахуванням біфуркаційного характеру самої культури, який проявляється в чергуванні і послідовному ускладненні циклів розвитку. При цьому важливе значення має також принцип стійкої нерівноваги (так званого атрактора), що передбачає достатній рівень різноманітності структурних елементів системи, зокрема цінностей національних культур, що є необхідною умовою стійкості самої системи [8, 352-353].

Загальнолюдські цінності, до яких відноситься і сама людина, її буття в більшості своїй є неминущим, їх актуальність і значимість визначаються соціальною загальністю і необхідністю. Загальнолюдські цінності слугують орієнтирами для формування оперативних або периферійних цінностей, ціннісних систем соціальних шарів, класів, груп.

Функціонування цінностей – це їх вплив на людську діяльність, людську поведінку, суспільне життя, розвиток культури [4, 182].

Ціннісна сфера соціуму являє собою відносно стійке, структуроване утворення, в якому можна виділити ядро і периферію. Ядро складають основоположні, базові цінності, що визначають соціокультурну специфіку того чи іншого суспільства. Периферійні цінності – це цінності запозичені, що не грають такої важливої ролі в аксіоматриці соціуму [11, 115]. Завдяки процесам глобалізації та культурної асиміляції в ціннісну матрицю соціуму все активніше проникають цінності інших соціокультурних полів, змінюється характер периферійних цінностей, що сприяє тому, що багато які з них починають набувати самостійного статусу і значущості в соціокультурному просторі. Такий внутрішній стан аксіосфери дослідники називають ризомністю (в термінології постмодерну), що моделюється як нерівноважена цілісність. Це знаходить прояв в появі нових ліній-направлень та аксіо-семантичних «вузлів», внаслідок чого «з'являються ціннісні новоутворення і виникають ціннісні трансформації», що в підсумку призводить до нетипової, нестандартної ціннісної точки зору і її розростання в значуще утворення [10, 143].

Значення цінностей для людського життя полягає, в першу чергу, у продукуванні і підтримці соціальних зв'язків між людьми, сприянні їхньої ідентифікації, полегшенні орієнтування людей у складних життєвих ситуаціях, створенні атмосфери впевненості у людських взаємовідносинах [1, 9].

Важливу роль в процесах ціннісних трансформацій суспільства відіграють засоби масової комунікації та численні нові медіа, які базуються на новітніх технологічних платформах та засобах поширення. Відтак пріоритетна в цьому аспекті роль зберігається за засобами електронних медіа, осно-

ву яких складає інтернет-мережа та численні технологічні ґаджети (смартфони айфони, айпади планшети), що є сучасними засобами комунікації. Саме вони формують глобальний комунікативний простір, який водночас виступає своєрідною знаково-символічною системою, здатною впливати на аксіологічну сферу суспільства. Загалом, як відзначають дослідники, «становлення єдиного глобального кібернетичного комунікативного середовища (кіберсоціуму) можна розглядати як необхідну стадію розвитку нового типу цивілізації» [2, 66].

Транслюючи систему поглядів на світ, що структурують інтереси й цінності суспільства, засоби масової комунікації формують особливу медійну аксіосферу – умовну сферу мас-медійної інформації, що репрезентує ціннісні домінанти суспільства й здійснює аксіологічний вплив на реципієнтів. Трансляція цінностей відіграє важливу роль в комунікації, яка відображає основні культурні цінності, притаманні тому чи іншому народу. Медіа задають певні аксіологічні моделі поведінки, з якими реципієнти співвідносять свої моральні принципи, ціннісні орієнтири і навіть виробляють стереотипи мислення під впливом трансльованих зразків.

Негативна роль комунікативних засобів та інформаційно-комунікативного середовища у функціонуванні аксіосфери суспільства проявляється у втраті орієнтирів буття і впевненості в собі і в найближчому майбутньому, поява соціальної апатії, заміна ціннісної орієнтації, зниження частки загальнокультурних і загальнолюдських цінностей в загальній ієрархії, розмитість орієнтацій соціального настрою, заміщення принципу соціальної справедливості для визначених груп і прошарків, посилення соціального розшарування, недовіра до влади і відчуття її вседозволеності.

Нестабільність, трансгресивність, деструктивна динаміка, що вирізняють соціокультурний простір сучасності, демонструють перехідний стан культури інформаційної доби, яка, деформуючи гуманістичні домінанти «цінностей – цілей і цінностей засобів», є точкою біфуркації, подвоєння і навіть перезавантаження культурних смислів та аксіосфери соціуму [9, 99].

Процеси, що відбуваються в різних сферах суспільного життя, віддзеркалюються в текстах засобів масової комінкації. Кожна людина сприймає будь-яку інформацію крізь призму власної системи цінностей. Матеріали, які транслюють «іншу» ціннісну систему, можуть бути частково або навіть повністю не зрозумілими, не прийнятими, що й зумовить появу нейтральних або негативних оцінок. Соціальні явища і процеси набувають статусу цінного, включаючись в систему суб'єкт-об'єктних ціннісних відносин. З іншого боку, – це суб'єкт-суб'єктні відношення, зв'язок одного суб'єкта через значимість оцінюваного об'єкта з іншим суб'єктом. Комунікація також є суб'єкт-суб'єктним відношенням, оскільки вона передбачає співучасть суб'єктів. Цінність виникає тільки в процесі суб'єктно-об'єктних відносин, тобто має на увазі відношення між суб'єктом і об'єктом, яке і називається ціннісним ставленням.

Наукова новизна роботи полягає у виявленні аксіологічної складової комунікативного середовища та його впливу на аксіосферу сучасного суспільства.

Висновок. Підсумовуючи, зазначимо, що важливим в умовах інтенсифікації інформаційного потоку є вироблення здатності критичного мислення та свідомого ставлення до пропонованих медіапростором цінностей, знижуючи рівень бездумного їх сприйняття та наслідування. Інформаційно-комунікативне середовище фокусує певні важливі події, аспекти, відношення, надаючи їм оцінки, залучаючи їх до того чи іншого дискурсу, підкріплюючи аналітичними резюме «експертів» та «лідерів думок». З одного боку, доступність засобів електронної комунікації дає можливість висловлення власних думок, суджень за їх допомоги, а з іншого – наявним залишається маніпулятивний характер електронних медіа. Відтак всі ці фактори відчутно позначаються на функціонуванні аксіосфери суспільства загалом та на виробленні критеріїв ціннісного відбору певних універсалій та постулатів, які відображають перебіг соціокультурного процесу розвитку суспільства.

***Література***

1. Бакіров В. С., Ручка А. О. Соціологія цінностей сьогодні. *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: Логос, 2013. С. 5–17.

2. Девтеров І.В. Характер соціальної комунікації в мережі інтернет. *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 Дніпропертровськ: Дніпропетр. нац. ун-т., 2004. 18 с.

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

5. Кастельс М. Власть коммуникации: учеб. пособие. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. 564 с.

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

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

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

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

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

11. Шакирова Е. Ю. Общее представление о строении и динамике современного социокультурного пространства. *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– 147 [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 03.08.2018 р.*

УДК 316.77:004.77:351.85-049.65
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153007

**Добровольська Вікторія Василівна**
кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент,
доцент кафедри культурології та інформаційних
комунікацій Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-0927-1179
vika_dobrovolska@ukr.net
**Пелещишин Андрій Миколайович**
доктор технічних наук, професор,
завідувач кафедри соціальних комунікацій та
інформаційної діяльності Національного
університету «Львівська Політехніка»
ORCID: 0000-0002-5022-0410
apele@ridne.net
**Вус Володимир Анатолійович**
аспірант кафедри соціальних комунікацій
та інформаційної діяльності
Національного університету
«Львівська Політехніка»
ORCID: 0000-0003-4980-5195
volodymyr.a.vus@lpnu.ua

# ФАКТОР СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ У ЗАВДАННЯХ ЗАХИСТУ СУСПІЛЬНОГО ІНФОРМАЦІЙНОГО ОБРАЗУ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ

**Мета статті** полягає у визначенні основних підходів до захисту суспільного інформаційного образу закладів культури від можливих шкідливих впливів у соціальних мережах. **Методологія дослідження** складається з сукупності методів аналізу, синтезу, порівняльного, натурного спостереження, класифікації та визначенні структури об'єктів. **Наукова новизна** полягає у визначенні фактора соціальних мереж у завданнях захисту суспільного інформаційного образу закладів культури, таких як архіви, бібліотеки, музеї, мистецькі заклади, клуби, народні доми тощо. Встановлено, що попри колосальний позитивний вплив на розвиток суспільства та рівень життя, соціальні мережі здатні також бути середовищем шкідливої для суспільства діяльності. Визначено такі шкідливі впливи та їхнє значення для інформаційного образу закладів культури в суспільстві. Встановлено, що з ряду причин заклади культури є більше об'єктами ніж суб'єктами соціокомунікаційних процесів у глобальних мережах, що є власне, основним чинником зростання ризиків. Запропоновано концепцію переходу до суб'єктної, суспільноактивної діяльності закладів культури в соціальних мережах, суттю якої повинне стати створення та розміщення в соціальних мережах суспільно-корисного контенту, на який сьогодні є відчутний попит. Виходячи з суб'єктності закладів культури, визначено два основні класи інструментарію захисту від шкідливих впливів: правовий та інформаційний. Для кожного з них визначено особливості, переваги та недоліки. Запропоновано можливі види інформаційних ресурсів, що можуть бути використані у такій діяльності. **Висновки**. Заклади культури повинні стати одним з вагомих чинників формування інформаційного простору в національному та глобальному вимірі, водночас проводячи свою діяльність з врахуванням можливих загроз інформаційного характеру, та відповідним чином будувати активну стратегію формування власного інформаційного образу в соціальних мережах.

**Ключові слова**: соціальні мережі; імідж; інформаційний образ; заклади культури; глобальні мережі; інтернет.

***Добровольская Виктория Васильевна,*** *кандидат наук по социальным коммуникациям, доцент, доцент кафедры культурологии и информационных коммуникаций Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств;* ***Пелещишин Андрей Николаевич,*** *доктор технических наук, профессор, заведующий кафедрой социальных коммуникаций и информационной деятельности Национального университета «Львовская Политехника»;* ***Вус Владимир Анатольевич,*** *аспирант кафедры социальных коммуникаций и информационной деятельности Национального университета "Львовская политехника"*

**Фактор социальных сетей в задачах защиты общественного информационного образа учреждений культуры**

**Цель статьи** заключается в определении основных подходов к защите общественного информационного образа учреждений культуры от возможных вредных воздействий в социальных сетях. **Методология исследования** состоит из совокупности методов анализа, синтеза, сравнительного, натурного наблюдения, классификации и определении структуры объектов. **Научная новизна** заключается в определении фактора социальных сетей в задачах защиты общественного информационного образа учреждений культуры, таких как архивы, библиотеки, музеи, учреждения искусства, клубы, народные дома и тому подобное. Установлено, что несмотря на колоссальное положительное влияние на развитие общества и уровень жизни, социальные сети способны также быть средой вредной для общества деятельности. Определены следующие вредные воздействия и их значение

© Добровольська В. В., 2018
© Пелещишин А. М., 2018
© Вус В. А., 2018

для информационного образа учреждений культуры в обществе. Установлено, что по ряду причин учреждения культуры является более объектами чем субъектами социокомуникацийних процессов в глобальных сетях, является собственно, основным фактором роста рисков. Предложена концепция перехода к субъектной, общественно-активной деятельности учреждений культуры в социальных сетях, сутью которой должно стать создание и размещение в социальных сетях общественно-полезного контента, на который сегодня есть ощутимый спрос. Исходя из субъектности учреждений культуры, определены два основных класса инструментария защиты от вредных воздействий: правовой и информационный. Для каждого из них определены особенности, преимущества и недостатки. Предложены возможные виды информационных ресурсов, которые могут быть использованы в такой деятельности. **Выводы.** Учреждения культуры должны стать одним из весомых составляющих формирования информационного пространства в национальном и глобальном измерении, одновременно проводя свою деятельность с учетом возможных угроз информационного характера, и соответствующим образом строить активную стратегию формирования собственного информационного образа в социальных сетях.

**Ключевые слова:** социальные сети; имидж; информационный образ; учреждения культуры; глобальные сети; интернет.

***Dobrovolska Viktoriya,*** *Doctor of Philosophy in Social communications, associate professor, associate professor of the Department of Cultural Studies, and Informational Communications, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts;* ***Peleshchyshyn Andriy,*** *Doctor of Technical Sciences, professor Head of the Social Communications and Information Activity Department, Lviv Polytechnic National University;* ***Vus Volodymyr,*** *Postgraduate student of the Social Communications and Information Activity Department, Lviv Polytechnic National University*

**Factor of social networks in the protection of the social information sector of cultural institutions**

**The purpose of the article.** The purpose of the paper is to determine the main approaches to protecting the public information image of cultural institutions from possible social effects in social networks. The **methodology** of the research consists of a set of methods of analysis, synthesis, comparative, physical observation, classification and definition of the structure of objects. **Scientific novelty** is to determine the factor of social networks in the tasks of protecting the public information image of cultural institutions, such as archives, libraries, museums, clubs, etc. It has been established that despite a colossal positive impact on society's development and standard of living, social networks can also be a harmful environment for society. The following harmful influences and their significance for the information image of cultural institutions in society are identified. It has been established that for a number of reasons, cultural institutions are more objects than subjects of socio-communicative processes in global networks, which is, in fact, a major factor in the growth of risks. The concept of the transition to the subjective, socially active activity of cultural institutions in social networks, the essence of which should be the creation and placement of socially useful content in social networks, for which there is a tangible demand, is proposed. Based on the subjectivity of cultural institutions, two main classes of tools for protecting against harmful effects are identified: legal and informational. For each of them, features, advantages and disadvantages are defined. Possible types of information resources that can be used in such activity are offered. **Conclusions**. Cultural institutions should become one of the important factors in the formation of the informational space in the national and global dimensions, while conducting its activities taking into account possible threats of informational character and, accordingly, building an active strategy for the formation of their own information image in social networks.

**Key words:** Social networks; image; information image; cultural institutions; global networks; Internet.

Актуальність роботи. Захист від різних видів інформаційних впливів небажаного характеру був одним з головних факторів безпеки впродовж всієї сучасної історії людства. Пропаганда, дезінформація, поширення внутрішньої напруги та панічних настроїв серед населення були одним з інструментів отримання переваги в конфліктах, одним з елементів навіть прямого військового протистояння.

Особливо значним цей фактор став в 20 столітті, ставши одним з ключових елементів поширення глобальних впливів великих держав через ідеологічні та культурні впливи. В кінці 20 сторіччя з'явився спеціальний термін «м'яка сила» щодо впливів даного класу. Проте, з появою Інтернету та його трансформацією в соціоінформаційну систему глобального масштабу характер та можливості таких інформаційних впливів драматично змінилися [1-8]. Відкрилися нові напрямки для таких впливів та інструменти їх реалізації, а саме соціальні середовища Інтернету (ССІ): соціальні мережі, форуми, блоги, вікі-сайти тощо [2, 7, 9-13]

Аналіз останніх досліджень. Серед факторів, що визначають критично важливе значення соціальних середовищ Інтернету (у першу чергу соціальних мереж), є такі [2, 13-18]:

- охоплення більшої частки населення;
- висока швидкість поширення інформації;
- високий рівень соціальних зв'язків (до кількох тисяч на акаунт);
- відчуття певної психологічної близькості;
- значні можливості по фальшивій персоніфікації.

Дані фактори визначають ССІ як середовища, у яких здійснюється як корисна так і шкідлива інформаційна діяльність. Корисне значення таких середовищ є безсумнівним, важливим для всіх сфер політичного, економічного, культурного життя держави, проте їхній аналіз виходить за межі роботи. Шкідлива інформаційна діяльність серед іншого може проявлятися у:

- знищенні позитивних ефектів від ССІ – руйнування спільнот, дискредитація корисних проектів тощо;
- поширенні дезінформації – наклепів, панічних настроїв тощо;
- розпалюванні ворожнечі – стимулювання громадянських конфліктів, ворожнечі за конфесійними, національними, расовими ознаками тощо;

– шахрайство – організація фінансових афер та пірамід, обман тощо.

Наведені (та інші не перераховані) загрози та фактори визначають актуальність завдань з захисту та безпеки інформаційного простору держави. Слід відмітити, що за своєю суттю вони значно відрізняються від суміжних до них завдань кібербезпеки. Хоча значна частина завдань кібербезпеки також стосується ССІ та інших динамічних сервісів Інтернету, притому частка таких завдань усе зростає, характер таких завдань лежить в вдосконаленні мережевого та програмного забезпечення, виявленні та усуненні вразливостей тощо. Відповідно, відрізняються інструментарій та кваліфікація виконавців а завдання кібезбезпеки є допоміжними, утилітарними, в загальній системі безпеки інформаційного простору.

Мета статті полягає у визначенні основних підходів до захисту суспільного інформаційного образу закладів культури від можливих шклідливих впливів у соціальних мережах.

Основний матеріал. Відзначений вище стрімкий розвиток інформаційних та комунікаційних технологій, зокрема глобальної мережі Інтернет, став одним з причин зменшення ролі закладів культури як осередків соціальних комунікацій. Через характерну для таких закладів пасивність у впровадженні сучасних ІТ та у питаннях організації комунікаційних майданчиків на платформах нового покоління технічно грамотні молоді громадяни вже не розглядають такі заклади як бібліотеки, клуби тощо як осередки спілкування, уже давно віддають перевагу соціальним мережам.

Громадські заклади культури України у формуванні таких майданчиків активної систематичної, адміністративно планованої участі практично не беруть. З переходом основних комунікаційних процесів з традиційного спілкування до спілкування в Інтернеті університети уже втратили суспільну роль майданчика обміну практичними знаннями.

Таким чином, у суспільстві наявна негативна тенденція щодо втрати впливу закладів культури на процеси суспільної комунікації, хоча вони і надалі є об'єктом, навколо якого об'єднуються учасники соціальних мереж, зокрема в силу наявних технологій пошуку потенційних учасників для організації спільнот, нарівні з закладами освіти та географічними ознаками.

Таким чином для закладів культури в Україні є характерно:

– об'єктність – навколо них формуються спільноти користувачів соціальних мереж;

– недостатня суб'єктність – мало впливають на комунікаційні процеси, що відбуваються у межах віртуальних спільнот.

Зазначимо, що аналогічну характеристику можна застосувати до закладів культури не лише в Україні, але і в багатьох інших розвинутих країнах та країнах, що розвиваються.

Як результат, основні комунікації навколо закладів культури, є малокорисні для суспільства держави (в окремих випадках можуть бути навіть і шкідливими).

Очевидно, що така ситуація суттєвих змін, на рівні держави необхідно перейти від статичного спостерігача публічних комунікацій у глобальній мережі до активної участі закладів культури які могли би бути координаторами процесів формування та документування сучасних пластів культурного життя суспільства у соціальних мережах. Слід зазначити, що у сучасних умовах є відчутний суспільний запит на таку соціальну роль закладів культури.

Суть активної позиції закладів культури у комунікації в соціальних мережах не повинна зводитися до простої реклами бібліотеки чи клубу (такий підхід є неефективним і ризикованим для репутації закладу), а полягати в створенні цінної для суспільства інформації просвітницького, наукового, навчального та довідкового характеру [1, 6] задокументованої у формі дописів у соціальних мережах. Адже користувачам соціальних мереж потрібна уже не просто інформація, подана в доступній та зручній формі та в актуальному для нього контексті. Лише тоді така інформація матиме цінність для людини та суспільства. Очевидно, що заклади культури (особливо бібліотеки та архіви) мають величезний потенціал для створення такого контенту (точніше сам контент у формі, що потребує певного доопрацювання перед поданням у соціальних мережах), проте формування і розміщення його в соціальних мережах є трудомісткою, часто технічно складною, фінансово затратною задачею, яка може не входити в число оперативних задач (надання послуг читачам, обслуговування запитів громадян). Це актуалізує для держави завдання розроблення системи стимулів для закладів культури, які би враховували їхню активність у глобальному інформаційному просторі та корисну для суспільства діяльність.

На відміну від традиційної уже для соціальних мереж рекламно-інформаційної діяльності, створення суспільно-корисного наповнення є складнішою з організаційної та технічної точок зору задачею, адже серед інших вирішуються завдання опрацювання даних різних джерел та документів (часто – паперового формату), знаходження юридично виважених компромісів у питаннях інтелектуальної власності.

Водночас виграші від такої активності є незрівнянно відчутнішими ніж від рекламних повідомлень. Адже результатом є контент, що корисний для суспільства і тривалий час «житиме» у соціальній мережі (поширюватися, дискутуватися, цитуватися в інших дописах). Цей контент зберігатиме асоційованість з закладом культури і, відповідно, забезпечуватиме додаткову привабливість та авторитетність закладам культури, що створили контент. Слід відзначити, що аналогічний підхід зараз ак-

тивно апробується окремими провідними закладами вищої освіти і, відповідно, теоретично пропрацьовується [18-23].

Проте, соціальні мережі забезпечують не лише нові можливості для закладів культури з їх популяризації та комунікації з суспільством. Іншою стороною соціальних мереж є нові можливості для здійснення компроментації окремих закладів культури та руйнуванню культурного поля держави у цілому.

Організаторами агресивних дій проти закладів культури зокрема можуть бути: деструктивно чи антидержавно налаштовані соціальні групи чи навіть конкуренти, аналогічно до сфер бізнесу (Інтернет-маркетингу) чи політики.

За аналогією з іншими сферами діяльності [20, 22, 24] визначимо такі класи інструментів протидії агресивним діям проти закладів культури:

- правовий;
- інформаційний.

Далі розглянемо кожен з них детальніше, іхні переваги та недоліки, основні вимоги до процесу інформаційної діяльності та способи реалізації.

Правовий – ґрунтується на застосуванні законодавчої бази держави, зокрема на нормативно-правових актах, що регулюють соціальні комунікації та глобальні мережі.

Перевага: задіяння правових та силових ресурсів держави, включно з можливостями притягнення агресора до цивільної та кримінальної відповідальності. Важливим чинником підсилення правового інструментарію є світова тенденція до збільшення відповідальності за вчинки у соціальних мережах.

Недоліки: складність юридичного провадження, часта неоднозначність трактування рішень, неефективність проти технічно грамотних анонімів, складність у впровадженні в міжнародному просторі, висока вартість послуг юристів. Окрім того, в Україні на сьогодні слабо розвинута законодавча база для боротьби з загрозами, що поширюються у соціальних мережах, наявні очевидні послаблення проти зловмисників. Наприклад, у базовому для даної сфери законі «Про основні засади забезпечення кібербезпеки України» [17] безпосередньо в п.3 Статті 2 виключено з об'єктів задіяння закону (далі цитата) «*соціальні мережі, приватні електронні інформаційні ресурси в мережі Інтернет (включаючи блог-платформи, відеохостинги, інші веб-ресурси)*» .

Інформаційний – ґрунтується на активному розміщенні контенту, який є основою для позитивного образу закладу культури в очах користувачів соціальних мереж.

Перевага: використання наявних інформаційних ресурсів закладу культури, одночасне збільшення його привабливості, створення образу закладу як установи з високим рівнем суспільної цінності та довіри.

Недоліки: повільне розгортання захисту якщо в закладі культури відсутні підготовлені до публікації інформаційних ресурсів потрібної стилістики та тематики, окрім того вимагається високий рівень комп'ютерної грамотності в сучасних електронних середовищах.

Вибір інструментарію повинен здійснюватися керівництвом закладу культури на основі наявних ресурсів (інформаційних та кадрових) та стратегії розвитку.

Як бачимо, ключовим фактором успіху інформаційного підходу як до формування позитивного суспільного образу так і його захисту від можливих агресивних впливів у соціальних мережах є наявність у межах закладу культури інформаційного ресурсу, який може бути розміщений у публічному просторі, зокрема в соціальних мережах.

Слід зазначити, що природа такого ресурсу визначається напрямком діяльності закладу культуру. Зупинимося трохи детальніше на цьому питанні і розглянемо основні можливі класи інформаційних ресурсів для окремих типів закладів культури: музеїв, архівів, мистецьких закладів, клубів, бібліотек.

Для музеїв головними ресурсами, що можуть бути розміщені в соціальних мережах є:

- мультимедійні матеріали (як правило – фотоматеріали) про експонати музею з текстовим супроводом;
- мультимедійні матеріали (як правило – відеоматеріали) про наявні колекції або тематичні підбірки експонатів музею з гіпертекстовим супроводом;
- відеоекурсії музеєм з текстовим або гіпертекстовим супроводом;
- відеоуроки з основних (історія, біологія, природознавство тощо) та допоміжних (реставрація, рукоділля, виставкова діяльність тощо) дисциплін.

Для архівів головними ресурсами для соціальних мереж є:

- мультимедійні матеріали (як правило – фотоматеріали) про цінні архівні матеріали;
- мультимедійні матеріали (як правило – фотоколекції) про наявні колекції або тематичні підбірки документів архіву з гіпертекстовим супроводом;
- відеоекурсії архівом з текстовим або гіпертекстовим супроводом.

Для мистецьких закладів, клубів, народних домів головними ресурсами для інформаційного образу в соціальних мережах є:

- мультимедійні матеріали (як правило – відеоматеріали) про цікаві і яскраві заходи;

- прямі відеотрансляції цікавих подій;
- оголошення про події та публічні дискусії щодо їхньої організації.

У силу універсальності завдань що постають перед бібліотеками на сьогодні можна вважати, що для них зберігають актуальність усі інші наведені вище види інформаційних ресурсів, окрім того, бібліотеки можуть задіювати великий масив текстових матеріалів (книги, статті тощо), які можуть бути оцифровані та викладені в широкий доступ (за умови відсутності обмежень на інтелектуальну власність).

Таким чином, ми бачимо що заклади культури володіють значним інформаційним ресурсом для формування власного стійкого до негативних впливів образу в соціальних мережах.

Висновки. Сучасний стан розвитку інформаційно-комунікаційних технологій актуалізував перед закладами культури широкий спектр завдань, серед яких своє місце займає формування власного інформаційного образу в очах суспільства. В умовах становлення соціальних мереж як основного комунікаційного середовища у глобальному, національному і навіть місцевому вимірах заклади культури повинні займати активну позицію у мережах, допомагаючи суспільству накопичувати цінну інформацію. Водночас заклади культури повинні усвідомлювати, що нові технології і середовища несуть у собі також і нові загрози, зокрема для суспільного образу установи. Встановлено, що ефективними для протидії таким загрозам за певних умов є юридичні та інформаційні інструменти. Показано основні шляхи їх ефективного застосування на практиці.

***Література***

1. Жарков Я. М., Компанцева Л. Ф., Остроухов В. В. та ін. Історія інформаційно-психологічного протиборства: підруч. / за заг. ред. д.ю.н., проф., засл. юриста України Є. Д. Скулиша. Київ: Наук.-вид. відділ НА СБ України, 2012. 212 с.

2. Ланко Д. А., Левченко О. В. Форми ведення інформаційної боротьби: практичний підхід до понятійного апарату. Наука і оборона. 2013. № 3. С. 21–27.

3. Гапеєва О. Л. Інформаційна безпека на пострадянському просторі: системно-історичний аналіз. Грані: науково-теоретичний альманах. 2016. № 140. С. 93–99.

4. Гапеєва О. Л. Деякі питання забезпечення інформаційної безпеки в Україні. Військово-історичний вісник. 2017. № 3. С. 31–39.

5. Гапеєва О. Л. Актуальні проблеми інформаційної безпеки: досвід ОДКБ. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Інформаційний вимір гібридної війни: досвід України». Київ, 11 травня 2017 р., С. 102–107.

6. Горбулін В. П., Додонов О. Г., Ланде Д. В. Інформаційні операції та безпека суспільства: загрози, протидія, моделювання [Текст]: монографія. Київ. Інтертехнологіяю 2009. 163 с.

7. Добровольська В.В., Пелещишин А.М. Вікіпедія як інструмент документування явищ соціально-культурної сфери. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 3. С. 82-87.

8. Зелинский С. А. Информационно-психологические войны (Современные психотехнологии манипулирования). URL: http://psyfactor.org/lib/zln3.htm/.

9. Гумінський Р.В., Пелещишин А. М. Загрози інформаційної безпеки держави в соціальних мережах. Наука і техніка Повітряних сил Збройних Сил України: науково-технічний журнал. Харків, 2013. 2(11). С.192 – 199.

10. Гумінський Р.В., Пелещишин А. М., Корж Р. О. Визначення рекомендацій щодо інформаційного впливу на структуру віртуальної спільноти. Безпека інформації: наук.-практ. журнал. Київ, 2014. № 3 (20). С. 264 – 273.

11. Carley K., Lee J., Krackhardt D. Destabilizing networks [Text] Connections, 2002. Vol. 24, Issue 3. P. 79–92. 2. Stohl, C. Networks of Terror: Theoretical Assumptions and Pragmatic Consequences [Text]

12. Інформаційна безпека України: блогери в гібридній війні URL: http://voi.com.ua/news/775988/.

13. Литвинов Д., Крикунов А. Социальные сети как поле арены информационного противоборства. Дипломатика: спецвыпуск. С. 139–145.

14. Butera F. Adapting the Pattern of University Organisation to the Needs of the Knowledge Economy. European Journal of Education. 2000. Vol. 35. No 4. pp. 377–498.

15. Молодецька К. Соціальні інтернет-сервіси як суб'єкт інформаційної безпеки державию. Information Technology and Security. 2016. Vol. 4, № 1. С. 13-20

16. Ших К. Эра Facebook. Как использовать возможности социальных сетей для развития вашего бизнеса [Текст]. Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2010. С.304.

17. Про основні засади забезпечення кібербезпеки України URL : Закону України від 05 жовтня 2017 № 2163-VIII. – Електрон. текст. дані. – Режим доступу : http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2163-19. – Назва з титул. екрана.

18. Мерцалова Т.А. Информационная открытость системы образования: Вопросы эффективности государственной политики. Вопросы образования: журнал. 2015. №2. С.40-47.

19. Павлов С.Н. Информационная политика вуза, формирование общественного мнения как инструменты создания позитивного имиджа. Вестник Томского государственного педагогического университета. Томск, 2012. №6. С.43-47.

20. Korzh R., Peleshchyshyn A., Fedushko S., Syerov Y. Protection of University Information Image from Focused Aggressive Actions. Advances in Intelligent Systems and Computing.– Springer International Publishing. 2017. Volume 543. pp. 104-110.

21. Korzh R., Peleshchyshyn A., Syerov Y., Fedushko S. The cataloging of virtual communities of education thematic. Webology, 11(1), Article 117. 2014. Available at: http://www.webology.org/2014/v11n1/a117.pdf

22. Korzh R., Peleshchyshyn A., Syerov Yu., Fedushko S. University's Information Image as a Result of University Web Communities' Activities. Advances in Intelligent Systems and Computing. – Springer International Publishing: 2017. Series Volume 512. pp. 115-127.

23. Korzh R., Peleshchyshyn A., Trach O. Determination of the Set of Virtual Communities Indicators for Higher Education Institutions (HEI). Сучасні проблеми радіоелектроніки, телекомунікацій, комп'ютерної інженерії : матеріали XII Міжнар. конф., присвяч. 170-річчю заснування Національного університету «Львівська політехніка», 25.02–01.03 2014 р., Львів, Славське, Україна. Нац. ун-т "Львів. політехніка". Львів, Вид-во Львів. політехніки, 2014. С. 357-360.

24. Пелещишин О. П. Аналіз та протидія загрозам маркетинговій позиції підприємства в онлайн-спільнотах. Захист інформації. Національний авіаційний університет. Київ, 2013. Том 15. № 3 (2013). С.217-224.

***References***

1. Zharkov, Ya.M. & Kompantseva, L.F. & Ostroukhov, V.V. & Petryk, V.M. & Prysyazhnyuk, M.M. & Skulysh, E. D. (2012). History of information-psychological confrontation. E.D. Skulisha (Ed.). Kyiv: Cience-appearance. Department NA SB of Ukraine [in Ukrainian].

2. Lanko, D.A. & Levchenko, O.V. (2013). Forms of conducting an information struggle: a practical approach to the conceptual apparatus. Science and defense, 3, 21-27 [in Ukrainian].

3. Hapeeva, O.L. (2016). Information security in the post-Soviet space: systematic-historical analysis. Grani: scientific and theoretical almanac, 140, 93-99 [in Ukrainian].

4. Hapeeva, O.L. (2017). Some issues of information security in Ukraine. Military historical messenger, 3, 31-39 [in Ukrainian].

5. Hapeeva, O.L. (2017). Actual problems of information security: CSTO experience: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference «Information dimension of the hybrid war: the experience of Ukraine» (pp. 102-107). Kyiv: [in Ukrainian].

6. Gorbulin, V.P. & Dodonov, A.G. & Lande, D.V. (2009). Information operations and public safety: threats, counteraction, modeling. Kyiv: Intertechnology [in Ukrainian].

7. Dobrovoska, V.V. & Peleshchyshyn, A.M. (2018). Wikipedia as a tool of the documentation of Phenomena of the social and cultural sphere, 3, 82-87 [in Ukrainian].

8. Zelinsky, S.A. Information-psychological wars (Modern psychotechnologies of manipulation). Retrieved from: http://psyfactor.org/lib/zln3.htm/.

9. Guminskyi, R.V. & Peleshchyshyn, A.M. (2013) The threats of state information security in social networks. Nauka I tekhnika Povitryanych syl Zbroynych Syl Ukrainy: Scientific and Technical magazine, 2(11), 192-199 [in Ukrainian].

10. Guminskyi, R.V. & Peleshchyshyn, A.M. & Korzh, R.O. (2014) Definition of recommendations for informational impact on the structure of the virtual community. Bezpeka informatsii: Scientific and Practical magazine, 3, 264-273 [in Ukrainian].

11. Carley, K. & Lee, J. & Krackhardt, D. (2002). Destabilizing networks. Connections, Vol. 24, Issue 3. – P. 79–92. 2.

12. Information security of Ukraine: bloggers in the hybrid war. Retrieved from: http://psyfactor.org/lib/zln3.htm/.

13. Litvinov, D. & Kryunov, A. Social networks as a field of informational confrontation arena. Diplomacy: Special Issue, 139-145 [in Ukrainian].

14. Butera, F. (2000). Adapting the Pattern of University Organisation to the Needs of the Knowledge Economy. European Journal of Education, Vol. 35. No 4. – pp. 377–498.

15. Molodetska, K. (2016). Social Internet services as a subject of information security of the state. Information Technology and Security, Vol. 4, 1, 13-20

16. Shih, K. (2010). Era Facebook. How to use social networking opportunities to grow your business. (p. 304). Moscow: Mann, Ivanov and Ferber [in Russian]

17. Law of Ukraine on basic principles of ensuring cybersecurity Ukraine from October 05. 2017 № 2163-VIII. (2017). Retrieved from : http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2163-19. [in Ukrainian].

18. Merzalova, T.A. (2015). Information openness of the education system: Issues of the effectiveness of state policy. Educational Issues: Journal, 2, 40-47 [in Ukrainian].

19. Pavlov, S.N. (2012). Information policy of the university, formation of public opinion as a means of creating a positive image. Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University. Tomsk, 6, 43-47 [in Russian]

20. Korzh, R. & Peleshchyshyn, A. & Fedushko, S. & Syerov Y. (2017). Protection of University Information Image from Focused Aggressive Actions. Advances in Intelligent Systems and Computing.– Springer International Publishing.– Volume 543.– pp 104-110.

21. Korzh, R. & Peleshchyshyn, A. & Syerov, Yu. & Fedushko, S. (2014). The cataloging of virtual communities of education thematic. Webology, 11(1), Article 117. Available at: http://www.webology.org/2014/v11n1/a117.pdf

22. Korzh, R. & Peleshchyshyn, A. & Syerov, Yu. & Fedushko, S. (2017). University's Information Image as a Result of University Web Communities' Activities. Advances in Intelligent Systems and Computing. – Springer International Publishing: Series Volume 512.– pp 115-127.

23. Korzh, R. & Peleshchyshyn, A. & Trach O. (2014). Determination of the Set of Virtual Communities Indicators for Higher Education Institutions (HEI). Modern problems of radio electronics, telecommunications, computer engineering: materials XII International conf., dedicating 170th anniversary of the foundation of the Lviv Polytechnic «National University». (pp. 357-360). Lviv: Lviv. Polytechnic [in Ukrainian].

24. Peleshchyshyn, O.P. (2013). Analysis and counteraction to threats to the company's marketing position in online communities Information protection. National Aviation University, Vol. 15, 3, 217-224 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 09.09.2018 р.*

УДК 008:130.2.
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153009

**Карповець Максим Вячеславович**
кандидат філософських наук,
доцент кафедри культурології та філософії,
декан гуманітарного факультету
Національного університету
«Острозька академія»
ORCID 0000-0001-5322-089X
maksym.karpovets@oa.edu.ua

# ПЕРФОРМАТИВНА ТЕОРІЯ КУЛЬТУРИ: ПОВЕРНЕННЯ ДО СУБ'ЄКТА

**Метою дослідження є** виявлення суті й потенціалу перформативної теорії культури як альтернативи постструктуралізму з урахуванням креативних можливостей суб'єкта. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні культурно-генетичного та структурно-системного методів для вирізнення перформативної теорії культури з-поміж інших гуманітарних проектів загалом і перформативних студій зокрема. **Наукова новизна** полягає у виявленні ключових засад перформативної теорії культури в контексті таких концептів як «перформатив» і «перформанс». **Висновки**. Перформативна теорія є альтернативою постструктуралізму, адже акцентує увагу на креативній діяльності суб'єкта і його перформативних практиках. Перформативна теорія аналізує практики, а не репрезентації суб'єкта в культурі, де суттєвим є активна й постійно змінна побудова реальності. Ідея в тому, що культура складається не з репрезентацій, а з презентацій як виробничих практик. Потенціал перформативної теорії культури закладено в аналізі перформативів, які дають його учасникам особливий досвід і функціонують у форматі різних перформансів – від релігійних до економічних. Отже, перформативна теорія уможливлює розуміння фундаментальних причин появи культури як практично-діяльнісного середовища людського буття.

**Ключові слова:** перформативна теорія культури; перформатив; перформанс; суб'єкт; тілесність; культурні практики.

***Карповец Максим Вячеславович,*** *кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и философии Национального университета «Острожская академия»*

**Перформативная теория культуры: возвращение к субъекту**

**Целью исследования** является обнаружение характера и потенциала перформативной теории культуры как альтернативы постструктурализма с учитыванием креативных возможностей субъекта. **Методология** исследования основана на использовании культурно-генетического и структурно-системного методов для выделения перформативной теории культуры среди других гуманитарных проектов в целом и перформативных исследований в частности. **Научная новизна** заключается в обнаружении ключевых принципов перформативной теории культуры в контексте таких концептов, как «перформатив» и «перформанс». **Выводы**. Перформативная теория является альтернативой постструктурализму, акцентируя внимание на креативной деятельности субъекта и его перформативных практиках. Перформативная теория анализирует практики, а не репрезентации субъекта в культуре, где существенным является активное и постоянно меняющееся построение реальности. Идея в том, что культура состоит не из репрезентаций, а из презентацій как производственных практик. Потенциал перформативной теории культуры заложен в анализе перформативов, которые дают его учасникам особый опыт и функционируют в формате различных перформансов – от религиозных до экономических. Таким образом, перформативная теория позволяет понять фундаментальне причины появления культуры как практически-деятельностной среды человеческого бытия.

**Ключевые слова:** перформативная теория культуры; перформатив; перформанс; субъект; телесность; культурные практики.

***Karpovets Maksym****, PhD in Philosophy, Associate Professor, Dean of the Faculty of Humanities in the National University of Ostroh Academy*

**Performative Theory of Culture: Return to the Subject**

**The purpose of the article** is to identify the essence and potential of performance theory of culture as an alternative to post-structuralism, regarding the creative possibilities of the subject. **The methodology** of the research is based on the use of cultural-genetic and structural-system methods for identifying the place of performative theory of culture among other humanitarian projects in general and performative studies in particular. **The innovations** consist in revealing the key principles of performative theory of culture within such concepts as "performative" and "performance". **Conclusions.** Performative theory is an alternative to post-structuralism since it focuses on the creative possibilities of subject and its performative practices. In particular, performative theory analyzes practices, rather than representations of the subject in culture, whereby the active and constantly changing construction of reality is essential. The idea is that culture does not consist of representations, but presentations as productive practices. The potential of performative theory of culture in the analysis of performatives, which give its participants a special experience and function in the format of various performances – from religious to economic. Thus, performative theory of culture makes possible to understand the fundamental causes of culture as a practical environment of human existence.

**Key words:** performative culture of theory; performative; performance; subject; corporeality; cultural practices.

Актуальність теми дослідження. Перформативна теорія є однією з новітніх гуманітарних проектів, що покликаний пояснити сучасні, часто суперечливі соціальні явища. Суть таких явищ полягає в

© Карповець М. В., 2018

тому, що вони відбуваються перформативно, тобто розігруються як своєрідний спектакль із обов'язковим залученням аудиторії. Це спонукає розглядати всю культуру як суцільний перформанс, де її структурні елементи інтерпретуються як перформативи. Однак такий пильний інтерес до перформативності як особливої риси людського буття зумовлений не тільки теоретичною необхідністю вийти з кризи постструктуралізму, але й практичною потребою в самих перформативах, які втілюють, унаочнюють різні досвіди – від естетичного до релігійного. Йдеться про те, що завдяки перформативності різні інституції намагаються оживити свою онтологію, надаючи своїм феноменам дієвого статусу. Завдання цієї статті не так відстежити онтологічну логіку різних перформативів, як концептуалізувати перформативну теорію культури, що вийшла за межі лінгвістики й перформативного розуміння мови до ширшого соціокультурного контексту, пропонуючи низку важливих перформативних проектів. Передусім зосередимо увагу на мовних особливостях перформативності в культурі, а тоді проаналізуємо поступове подолання лінгвістичних меж у теоретико-методологічному полі культури, тобто спробуємо показати, яким чином перформативна теорія може бути корисною для розуміння культури.

Стан наукової розробки. Формування перформативної теорії культури відбувалось у руслі постструктуралізму, хоча перформативний поворот асоціюється із соціолінгвістикою та філософією мовою, зокрема ідеям Джона Остіна [1] та Джона Серля, які вперше почали класифікувати й пояснювати зміст перформативних висловлювань. Уже постструктуралісти намагались переосмислити перформатив у контексті культури [13, 208], критикуючи й доповнюючи теорію Остіна у дусі літературознавства (Шошана Фелман), ґендерної теорії (Джудіт Батлер [9, 10], Ів Косовські Седжвік, Сандра Лі Барткі), філософії (Жак Дерріда) та соціології (Ервін Ґофман [17]). Найбільш послідовними були Жан-Франсуа Ліотар [22] і Жак Дерріда. Перший дослідник аналізував вплив перформативності на завершення метанарацій та формування нової наукової й освітньої парадигми, а другий намагався деконструювати теорію мовних актів Джона Остіна. У вже класичній праці «Стан постмодерну» Жан-Франсуа Ліотар постулював питання про те, яким чином змінилось виробництво знання під впливом перформативності. У результаті стало важливим, не яке знання є істинним, а для чого воно буде застосоване, тобто перетворене (*performed*) [31, 281]. Пізніше Ендрю Пікерінг, Мішель Калон та інші дослідники почали розглядати освіту, науку й економіку через призму перформативності, доповнюючи теорію Ліотара й водночас суттєво її модифікуючи.

Другим науковим виміром перформативної теорії є ґендерні дослідження та квір-студії, де основна ідея стосується статі як перформативного феномену. Лідеркою цього підходу була Джудіт Батлер, яка сформувала основу для перформативної теорії ґендеру й культури загалом у своїй праці «Проблема ґендеру» [10]. Дослідниця переконана, що не існує статі як об'єктивної позакультурної людської ознаки, а існує лише ґендер у формі перформативу. Джудіт Батлер стверджує, що ґендер перформативний, адже стать є «реальною лише тією мірою, якою вона виконується» [9, 527]. Йдеться про те, що наша поведінка й ролі конституюють ґендер у той чи той спосіб, створюють «серію ефектів», завдяки яким можна відрізнити чоловіка й жінку. Важливо й те, що видимі й невидимі владні інституцій контролюють поведінку, а отже, й ґендер. Перформативна теорія Батлер мала і послідовників (Сандра Лі Барткі) і критиків (Карен Барад [6], Сейла Бенгабіб, Марта Нуссбаум, Джорджія Варнке), але актуальним залишалося основне її завдання – пояснити, наскільки культура може сприйматись як серія ефектів, що обумовлюють буття її феноменів у постійному стані продукування й репродукування... Ів Косовські Седжвік розвивала перформативний підхід у квір-студіях, досліджуючи проблему маргіналізації сексуальності в культурі.

Черговим виміром перформативної теорії культури є використання концепту «перформанс» для пояснення низки соціальних подій. Зокрема, Пітер Сноу [28] пропонує розглядати суспільство як постійний перформативний акт, що здійснюється акторами у відповідний спосіб [28]. Ця ідея відсилає до вже класичних соціологічних та культурологічних теорій Ервіна Ґофмана [17], Гі Дебора, Віктора Тьорнера [30]. Насправді Пітер Сноу не вибудовує перформативну теорію культури, а швидше критикує такі спроби Джефрі Александера [2] та послідовників [3], які запропонували культурсоціологічний підхід до аналізу подій, що розглядаються як перформанси. Німецький дослідник Йоахім Ренн апелює до прагматичної соціальної теорії, аналізуючи перформативну культуру в таких концептуальних вимірах, як множинність, практика, відмінність, досвід, гетерогенні розповіді [25]. Так чи так, усі дослідники відштовхуються більше від теорії перформансу, аніж перформативної теорії, де концептуально важливим є розуміння культури в контексті сценаріїв, гри, перетворення, символічних повідомлень. Відповідно, різниця між постструктуралістами й культурсоціологами в розрізненні *дії* та *події* як двох нерозривних, але принципово відмінних складників культури. Усе ж залишається відкритим питання про можливість перформативного аналізу культури й, відповідно, можливості цілісної перформативної теорії культури. Якщо так, то потрібно з'ясувати, у чому відмінність цієї теорії від інших, а також проаналізувати її перспективи в аналізі окремих соціокультурних процесів.

Виклад основного матеріалу. Питання перформативності в культурі існувало в гуманітаристиці, проте в останні десятиліття інтерес до зазначеної проблеми особливо зріс, завдяки чому з'явилися перформативні студії (*Performance Studies*) як окрема галузь дослідження. Зазначимо, що перформативна теорія відрізняється від перформативних студій тим, що, насамперед, стосується лінгвістики, а не театру чи культури загалом. Філіп Усландер стверджує: «Еволюція перформативних студій зумови-

ла вихід їх поза межі театру (*Theatre Studies*)» [5, 1], тому вони придатні для розуміння соціальних, культурних і політичних феноменів. У цьому дослідженні ми ототожнюємо поняття «перформативна теорія» і «перформативні студії», що використовують ідею перформансу та перформативності для розуміння культури. Ставимо за мету описати формування основних проблем у перформативній теорії культури, які однаково стосуються як класичної лінгвістичної теорії, так і некласичних культурологічних ідей.

Перформативний поворот спочатку асоціювався лише з театральними студіями, маючи достатньо вузьке розуміння й застосування. В історичному плані перформативний поворот розпочався ще наприкінці XIX ст., у контексті так званого fin-de-siècle – одночасно з «переходом від переважно текстової до переважно перформативної культури» [32, 29]. На сьогодні досі англійське слово «performance» стосується певного театрального виступу, акторської гри або музичного виступу і зосереджує увагу людини на специфічній естетичній та емоційній взаємодії між артистом і аудиторією. Перформативний поворот особливо чутливий до мови й тексту, що були чи не основними предметами гуманітарної думки другої половини XX ст. Відповідно, становлення перформативної теорії стосувалось «антигерменевтичного поштовху, з підозрою налаштованого на припущення, що значення, авторський намір, ідентичність, субстанція чи сутність можуть попередньо існувати у творах мистецтва чи літератури, або й навіть театральних виставах чи повсякденності» [26, 5]. Водночас перформативний поворот стосується переорієнтації в суспільних науках зі структури на діяльність (*performativity*) або дієздатність (*agency*) суб'єкта з активною мобілізацією тілесності, текстів і образів [18, 514]. Польська дослідниця Єва Доманська взагалі вбачає в цих процесах утворення окремої «парадигми перформативності», коли мова й діяльність обумовлюють нову теорію суб'єкта, долаючи кризу (пост)структуралізму [14, 48]. З огляду на це окреслимо основні засновки перформативної теорії культури, де ключовими поняттями є перформативність і діяльнісний суб'єкт.

Основний прорив лінгвістичної теорії Джона Остіна полягав у тому, що мова не так відображує чи описує реальність, як творить її в теперішній момент мовлення. Інновація теорії Остіна в тому, що перформативні висловлювання, на відміну від дескриптивних, не просто змістовно й раціонально виражають реальність, окреслюють її онтологічний статус, а вже нею є. Перформативні висловлювання ані описують, ані стверджують реальність, хоча за своїми формальними ознаками звучать як стверджувальні. Дескриптивні висловлювання, на переконання Остіна, пов'язані з конкретним семантичним рядом, а перформативні висловлювання «розривають» раціональність культури як певну незворушну й застиглу сферу людського буття, конституюючи практики завдяки дії. Наприклад, інавгурація Президента неминуче завершується перформативною фразою «Присягаю!», яка ні до чого не відсилає, а вже є реалізованою дією в певному місці. Реалізація такої церемонії, що має структуру ритуалу, не може відбутись жодним іншим чином. Отже, без емоційної напруги, особливої психо-терапевтичної атмосфери, неможлива реалізація перформативних висловлювань [1, 5].

У цьому контексті перформативна теорія культури передбачає культурологічне «повернення до суб'єкта» подібно до історичного «повернення до речей». Усе ж статус такого суб'єкта докорінно інший, як і характер його практик, що суттєво змінюють природу культурної реальності. Таким чином, культурологічний потенціал теорії Остіна закладено в її виході за межі суто лінгвістичної теорії на інший – концептуальний ґрунт, де перформативами є окремі культурні практики, а перформативність – загальна характеристика зміни культури й ідентичності.

Варто додати, що перформативність як предмет гуманітарного знання не є відкриттям лише перформативної теорії Остіна, адже розглядалась значно раніше в контексті культурологічних теорій. Йоган Хейзінга розвивав ігрову теорію культури, звертаючи увагу на перформативність людської дії [19]. Його ідея про замкненість і повноцінність гри подібна до перформативу, який також збігається у висловленні та дії. Гра має надзвичайну дієвість і продуктивність, а тому уможливлює ключові феномени цивілізації. Хейзінга звернув увагу на особливі перформативні ситуації людського буття, які у своєму процесі втілюють індивідуальні й колективні онтологічні форми, зокрема в архаїчних суспільствах: «Гра в культурі постане тоді, як певна задана величина, що передує самій культурі, супроводжує і пронизує її від витоків аж до тієї фази, яку в актуальний момент переживає сам спостерігач» [19, 6]. Ігрові змагання подібні до перформативів, адже вони також передують соціальному досвіду й культурі загалом, найбільш повно реалізуючись у культі й ритуалі. Загалом, гра відбувається перформативно тому, що тілесно й чуттєво окреслює важливі для людини речі завдяки постійному відтворенню тих чи тих практик, щоразу задаючи нові горизонти для розвитку світу культури. Водночас суттєвим є те, що ігрове відтворення культури характеризується особливою драматургією, теж близькою до перформансу. Потреба в грі й перформансі не тільки супроводжує всю логіку культури, а й особливо актуалізується під час кризових моментів.

Одним із ранніх теоретиків культурної перформативності вважають також антрополога Віктора Тьорнера, більше відомого своїми дослідженнями символів та ритуалів у африканських культурах. Якщо Хейзінга показав можливості перформативної теорії культури, вплинувши згодом більше на культурних теоретиків у галузі естетики й театру, то Тьорнер зробив надзвичайно важливі акценти щодо перформативної природи ритуалів. Залучаючи чималий етнографічний матеріал, Тьорнер розкривав несподівані аспекти людської діяльності, які раніше фактично ігнорували антропологи,

релігієзнавці й етнографи. Дослідник запропонував свою перформативну теорію у праці «Антропологія перформансу» [30], розвинувши низку оригінальних підходів до різних аспектів соціального й релігійного буття. Насамперед Тьорнер зазначає, що перформанс є не «слабкою імітацією реального життя в якомусь місці», а суттєвою складовою частиною людського буття, пропонуючи сприймати людину не тільки як *Homo sapiens*, але й *Homo performans* [30, 81]. Як показав Остін, ритуали найменування, хрещення чи присяги мають особливе значення для людини не тільки як метафізичної істоти, але й діяльнісної. Відповідно, ритуальний перформанс (і водночас перформативний ритуал) фактично переносить учасників у лімінальний простір «між тим і іншим» [30, 95], тобто особливу *помежову ситуацію людської екзистенції*. Такі перформативні ситуації настільки потужні, що дають учасникам ритуалу особливий досвід, діючи на людину не трансцендетно, а іманентно, тому і антропологи [27], і загалом усі перформативні теоретики настільки уважні до людської тілесності, що перформативно відтворює й передає досвід.

Перформативні висловлювання є важливою частиною культурної реальності, адже вони не тільки актуалізують її для певної аудиторії, але й зберігають її темпоральну тяглість. Якщо взяти до уваги переконання Остіна, що таких перформативів існує багато, то з цього випливає цілком логічний висновок: суттєва частина культурної реальності є перформативною. Пеформативні висловлювання не тільки передбачають вплив на аудиторією у зверненні-дії, але й у поступовому перетворенні мови в діяльнісне поле культури, де найбільш важливою є категорія простору або середовища. Це спричинило появу такого специфічного культурологічного поняття, як перформативна географія, що характеризує плинне формування культурної ідентичності в постмодерний період. Однак сьогодні перфоматив-на теорія відкриває евристичний потенціал для розуміння перформативів як особливих інтенсивних ситуацій людської взаємодії в різних соціокультурних контекстах. Наприклад, перформативом є не тільки виголошення промови політичним лідером, але й церковні ритуали (наприклад, освячення, хрещення), ярмарки, ігрові змагання, явища громадської непокори, невербальні комунікації та навіть раса. За словами Джона МакКензі, потенційно «будь-який приклад експресивної поведінки чи культурного узаконення (*enactment*)» [23, 726] може бути перформансом. Варто додати, що представники преформативної теорії культури чітко розрізняють перформативи як висловлювання і перформанси як дії, що передбачають «репрезентацію або реактуалізацію символічних систем через безпосередні й опосередковані тіла» [23, 726].

Якщо феноменологи культури й пізніше структуралісти намагались виявити стійкі та незмінні мікроінваріанти культурної реальності, то для перформативної теорії важливо показати протилежне – постійні долання й перетворення культури завдяки спонтанній, але водночас скоординованій колективній діяльності. Найбільш повно діалектичні перформативні процеси відбуваються в повсякденності, яка потребує як ритуального відтворення культурних практик, так і їх трансгресивного подолання. Саме тут виявляється подвійна природа перформативності культури: необхідність повсякденного відтворення і неповсякденного перетворення у форматі перформансу. Прикладом такої зміни оптики може бути культурно-антропологічне дослідження «Як суспільства пам'ятають» Пола Коннертона. Якщо раніше культурологи аналізували пам'ять як відображення минулих практик, реконструюючи його завдяки певним репрезентаціям, то Коннертон фокусує увагу на церемоніях і ритуалах, які перформативно відтворюють соціальну пам'ять [12]. Наприклад, щорічне вшанування жертв війни є прикладом перформативної дії, адже передбачає чітку ритуальну дію біля меморіалів, наявність маршу військових, промову голови держави тощо. Відповідно, більшість цих церемоній, які переважно реалізовуються як тілесні практики (жести, міміка, ефекти виконання), мають перформативний характер – розігруються в певний час на певному просторі певними людьми: «Наші тіла, які у вшануваннях стилістично повторюють образ минулого, також тримають минуле у цілісній ефективній формі завдяки їхній тривалій можливості відтворювати (*perform*) певні навчені дії» [12, 72]. Такий підхід показує, що пам'ять не може пасивно існувати в документах чи свідомості людей, а потребує постійного відтворення – інакше просто зникне як соціокультурний феномен.

Культурний порядок потребує повторювальних дій для більш інтенсивного засвоєння своїх практик, використовуючи формат перформативів як особливих видів людської діяльності. Скажімо, правила руху автомобілів чи пішоходів неможливі без постійного перформативного відтворювання, де однаково задіяний суб'єкт (людське тіло) і об'єкт (колектив). Так, Квентін Бредлі використовує концепцію перформативного соціального руху, який уможливлює формування колективних наративів у різних міських контекстах [8]. Культурний порядок проявляється насамперед у повсякденності тому, що існує перформативно завдяки тілесним практикам, знакам, транзитивним зонам, навігаторам, публічному простору, соціальним гравцям. Зважаючи на це, феноменологи були першими перформативними теоретиками соціальної реальності, які пов'язували повсякденність із окремим автономним світом, що володіє власним унікальним «когнітивним стилем». Альфред Шюц і Томас Лукман розвинули оригінальну соціальну теорію повсякденності, відкривши шляхи для наступних досліджень різноманітних буденних практик, які феноменологи почали сприймати «небуденно» завдяки принципу епохе. Детальніше про зв'язок перформансу та феноменології пише Берт О. Стейтс у статті «Феноменологічне ставлення» [28]. Зокрема, феноменологи використовують метафору театру для того, щоб пояснити ідею фронтальності як принципу добудовування у свідомості невидимих сторін об'єкта й певного спо-

собу співіснування з ним. Справді, якщо порівняти сприйняття видимої (лицьової) сторони об'єкта як сцени (*frontstage*), а невидимої (задньої) сторони як куліси (*backstage*) [29, 28], то феноменологічне розуміння людського сприйняття й досвіду дуже близьке до перформативної теорії суспільства як спектаклю. Пітер Бергер і Томас Лукман ідуть далі, стверджуючи, що феномени соціальної реальності вже заздалегідь систематизовані й подані в об'єктивованій формі «до моєї появи на сцені» [7, 35]. Мова для них є також інструментом передачі необхідних об'єктивних форм повсякденності людям, унаслідок чого їхнє життя набуває смислу, отже, стає впорядкованим.

Ідея соціокультурного порядку закладена в основу так званої «поведінкової теорії» Ервінга Ґофмана, яку він розвивав протягом життя. Ключові поняття – взаємодія (*engagement*) та участь (*involvement*) – забезпечують своєрідне розпізнавання, ідентифікацію соціальних суб'єктів під час зустрічі [17]. Обидва поняття обумовлюють буття суспільства як спектаклю, але різниця в тому, що перформанс нерідко долає порядок, а якщо точніше – постійно його перетворює, динамізує і створює ситуації для нових соціальних сценаріїв. Зрозуміло, що раціональність теорії Ґофмана не завжди пояснює нелінійну та непередбачувану природу соціальних перформансів, які дають досвід екстраординарності й випереджають «сталі структури» культури. Однак питання полягає в тому, що робить перформанси такими непередбачуваними – бажання подолати усталені впорядковані ритми життя чи сама людська природа, зокрема такі екзистенціали, як гра, уява і творчість? Фактично, це вже друга амбівалентність у перформативній теорії культури, яка більше відображує діалектичну природу культури, аніж вказує на внутрішню суперечність перформативності.

Розвиток і динаміка культури потребують виходу за межі усталених норм і ритуалів, де суттєву роль відіграють перформанси. Такої позиції дотримуються Джудіт Батлер у своїй пізній роботі «Нотатки щодо перформативної теорії зібрань» [11] та Джефрі Александер. Обидва теоретики хоч і репрезентують відмінні перформативні теорії, але спільним культурним знаменником є те, що перформанси мають потужний креативний потенціал у культурному полі. Батлер і Александер особливо часто покликаються на політичні перформанси, зокрема протести, що є виявом демократичності й людської свободи. Пітер Сноу аналізує перевиборну кампанію Барака Обами та його головне гасло «Yes, we can» («Так, ми можемо»), що перформативно сформувала умови для позитивних змін у суспільстві [28]. Ідея в тому, що гасла Обами сприймались у форматі не лише дескриптивних висловлювань (за термінологією Джона Остіна), але й перформативних, тобто підкріплюваних діями. Отже, соціальні події є перформансами лише тоді, коли вони формують можливості для зміни тієї чи іншої ситуації завдяки уяві і творчості [28]. У цьому й відмінність перформансів від перформативів у культурі, де перші набувають антропологічно-етичного виміру, тоді коли другі перебувають у сфері ритуального й повсякденного відтворення, не набуваючи ані істинного, ані хибного значення.

Непередбачуваність перформансу не врахували ключові перформативні теоретики культури, зокрема Джудіт Батлер, тому Мойя Ллойд у своїй статті «Перформативність, пародія, політика» наголошує на відсутності розуміння випадковості в перформативній дії [21]. Інакше кажучи, якщо Батлер інтерпретує ґендер як результат внутрішніх відчуттів і проекцій, які щоразу перформативно відбуваються (оскільки не є стабільними), то Ллойд говорить про вплив зовнішніх факторів на перформативність. Подібно до цього вже пізніше Пітер Сноу критикує концепцію перформативності Джефрі Александера, у якій бракує таких компонентів, як «втілення, творчість і уява» [28, 78]. Саме останнє робить ті чи інші соціальні події перформансами, вирізняє їх із регістру інших соціальних подій. Проте критика Сноу однаково перебуває в руслі контролю й відповідальності суб'єкта за перформансом, коли Ллойд намагалась побачити перформативні «розриви» у повсякденності, де вплив аудиторії не менш важливий, аніж контроль суб'єкта.

Так чи так, вихідною тезою є те, що культурні перформанси долають монотонність, повсякденність і владний контроль, де людська тілесність – основний засіб протесту. Теоретики тендеру й квір-студій показали, що влада маргіналізувала сексуальність у культурі лише для власного утвердження, тому перформативна ідентичність була своєрідним протестом проти контролю й дискримінації. Така логіка привела до того, що перформативні практики в суспільстві також можуть бути формою подолання домінантних дискурсів. Наприклад, свого часу мистецькі перформанси були спробою вийти поза межі усталеного розуміння мистецтва та просторів його презентації, тому митці відмовились від картин, сталого змісту естетичного повідомлення (особливо заданого єдиним автором) та музеїв як класичних місць для показу. Важливо, що саме жінки були активними учасницями перформансу, використовуючи своє тіло як засіб для подолання патріархального домінування в мистецтві й культури. Загалом, людське тіло є чи не найбільш належним суб'єктові, хоча й формат «власності» є дуже умовним.

З іншого боку, Карен Барад долучає до перформативності й інші, нелюдські або матеріальні тіла: «Усі тіла, а не лише "людські" тіла, стають важливими через ітеративну внутрішню діяльність у світі – їхню перформативність» [6, 823]. Матеріальні контури тіл теж достатньо умовні й залежні від дискурсів, а отже, вони (тіла) можуть постійно змінюватись. Дослідниця відсилає до атомарної структури матерії, яка також динамічна, змінна й постійно рухлива, що спонукає висувати припущення про перформативність нелюдських тіл у культурі. Барад відштовхується від теорії Бруно Латура [20], який вплітає нелюдське, зокрема речі й тварин, у творення соціального/культурного. Барад припускає, що

«культурна практика виробляє матеріальні тіла» [6, 825], де процес виробництва є перформативним, тобто принципово діяльнісним. Це вказує на те, що будь-який процес у культурі – від ритуалів до концептуалізації речей – має перформативну основу, де продукування/виробництво (*production*) є її фундаментальною онтологічною характеристикою. Таке фокусування пропонує розглядати реальність як сукупність виробничих презентацій, «динамічний процес внутрішньої активності (*intra-activity*)» [6, 817], у якому активно залучені людські й нелюдські тіла.

Зважаючи на продуктивний потенціал перформансів і тілесності в культурі, особливо важливою є теорія дисциплінарної влади Мішеля Фуко, який більше уваги звертає на перформативну суб'єктивність, зокрема на зв'язок тіла і влади. Так, дискурсивні практики тіла безпосередньо пов'язані з перформативним творенням соціальної реальності. Фуко розуміє перформативність у дискурсивному вимірі, завдяки якому реалізовує й утверджує себе влада. З одного боку, суспільство окреслювалось у межах перформативного спектаклю, адже чітко усвідомлювало закон і його дію. Перформатив використовувався в дискурсі влади як технологія дисциплінування завдяки методиці покарання і, що не менш важливо, винагород (як матеріальних, так і символічних). З іншого боку, завдяки цьому влада утверджувала себе та своїх суб'єктів, адже саме вони ставали беззаперечними «свідками» справедливості й доцільності покарання. Таким чином виховується «слухняний» суб'єкт і його перформативні практики (звички, манера поведінки, тілесність і різні види задоволення): «Тіло, згідно з такою карною системою, потрапляє в систему утисків та обмежень, зобов'язань і заборон» [15, 16]. Наочним прикладом перформативного творення культури є тортури й страти в Середньовіччі, особливо ті випадки, коли люди збиралися на майдані в очікуванні страти. Звідси можна вивести генеалогію перформансів, коли соціальні гравці завдавали собі чи комусь тілесні ушкодження, роблячи з цього спектакль. Найбільш близьким у цьому контексті є середньовічний феномен карнавалу, де особливо виражений перформативний елемент у тимчасовій ігровій заміні соціальних ролей. Отже, дискурсивна природа влади дозволяє перформативно виховувати й дисциплінувати суб'єкта, формувати в ньому тілесні й ментальні практики, що згодом вмонтовуються у строгу вертикальну ієрархію соціальної реальності.

Джудіт Батлер продовжує теорію дисциплінарної влади Мішеля Фуко, стверджуючи, що перформативний акт не є автономним, а чітко регульований владою і відтворюваний завдяки різноманітним соціальним спектаклям. Незважаючи на це, далеко не всі перформативні теоретики погоджуються з Батлер, адже переконані, що суб'єкт має можливість контролювати власну реальність. Наприклад, Сюзан Мелроуз переконана: різниця між простими й перформативними акторами в тому, що перші докладають менше зусиль, аніж другі [22]. Справді, завдяки індивідуальній інтенсивності й енергійності прості повсякденні дії не тільки перетворюються на особливі, але загалом суттєво змінюють дискурс культурної реальності. Наприклад, така перформативна дія, як проголошення війни чи миру неможлива без особливих витрат енергії і водночас передбачає наявність влади та соціальної довіри. Це вказує на те, що розширена інтерпретація перформативу передбачає злиття комунікативної й соціальної дії. Усе ж Батлер переконує: суб'єкт завдяки трансгресивним інтенсивним діям може чинити опір дисциплінарним практикам у суспільстві, позитивно впливаючи на соціальні зміни. Отже, перформативна теорія протиставляється постструктуралізму з наміром відродити суб'єкта, який творить і перетворює соціальну реальність разом із іншими суб'єктами в однакових перформативних умовах. Саме це суттєво відрізняє перформативний поворот від попередніх гуманітарних інтенцій, адже переорієнтовується зі споглядання на дію [14, 55], пропонуючи інструмент для аналізу змін у світі й водночас провокуючи ці зміни.

Ханна Арендт також помічає креативний потенціал перформативів у праці «Становище людини» [4], зазначаючи, що будь-яка людська діяльність вимагає не так мови, як дій. Зокрема, дослідниця згадує життя давніх греків, чітко поділене на публічне й приватне. Арендт переконує: публічне життя античного полісу наскрізь перформативне, адже еллін був вільним від дому (*oikia*) та сім'ї [4, 24]. Покликаючись на Аристотеля, Арендт виокремлює дві найбільш важливі політичні й соціальні активності – мову (*lexis*) і дію (*praxis*). В античному світі мова й дія вважаються рівноправними й спорідненими, тому важливо віднайти «правильні слова у правильний момент, що найбільш повно виражені в дії, незалежно від тієї інформації чи комунікації, яку вони передають» [4, 26]. Пов'язаність мови й дії забезпечує проявлення людини у світі. Це так званий *ідентифікаційний перформанс*, в основу якого покладено волю, скеровану на активне проявлення. Основне в перформативній дії те, що все відбувається довільно, хоча й у чітко визначеному просторі та часі. До того ж, на переконання Арендт, сама природа людини, на відміну від тваринної, є перформативною, адже передбачає фундаментальне поєднання мови й дії. Арендт послуговується другим аристотелівським визначенням людини як *zoonlogonekhon*, що дослівно означає «жива істота, здатна говорити» [4, 27]. Отже, інтерпретація соціального змісту, як і самоінтерпретація суб'єктів, у межах перформативного підходу здійснюється через відсилання до міметичних жестів, що передбачає звернення до тілесного й мовного досвіду.

Висновки. Становлення перформативної теорії відбувалося внаслідок перформативного повороту в гуманітарних науках, який охопив не тільки лінгвістику, але й інші дисципліни. З одного боку, перформативні теоретики намагались переосмислити сутність суспільства, де наявні перформативи як особливі типи повідомлень. З іншого боку, поступово відбувся перегляд не тільки мовленнєвих особливостей культури, але й невербальних, які також розглядались як перформативи. Тобто пер-

формативний поворот пов'язаний із переорієнтацією суспільних наук зі структури на діяльність (*performativity*) або дієздатність (*agency*) суб'єкта, відновлюючи його креативні можливості.

Зважаючи на це, перформативна теорія культури пропонує вивчати не репрезентації, а перформативи як практики суб'єкта в культурі. Це скасовує попереднє структурно-семіотичне розуміння культури як репрезентацій, тобто символічних пластів людського буття. Натомість перформативна теорія розглядає культуру як сукупність виробничих презентацій – людських і нелюдських, і є альтернативою до постструктуралізму, адже в цій виробничій перформативній діяльності надається особлива вага суб'єкту, який може суттєво змінити культуру. Перформативна культура винаходить людський суб'єкт і його буття, який водночас уможливлює культуру як перформанс.

Перформативна теорія культури також зосереджує увагу на повсякденності, яка ґрунтується на повторювальних ритуалах. Суть полягає в тому, що перформативи повинні бути засвоєні на рівні автоматизму, тому деякі культурні критики часто вбачають у цьому дисциплінарний утиск різних владних інституцій. Іншим виміром перформативної теорії культури є також аналіз соціокультурних перформансів, що долають монотонність повсякдення й контроль влади. В обох випадках наголос зроблено на людському тілі, хоча й певні культурологічні теорії також долучають сюди нелюдські тіла (речі й тварин), що також задіяні в соціальному перфомансі, тобто існують у виробничому дискурсі культури. Отже, перформативи й перформанси мають потужний креативний потенціал у культурному полі, тому їх дослідження зокрема уможливлює розуміння фундаментальних причин появи культури як практично-діяльнісного середовища людського буття.

***Література***


1. Austin J. L. How to Do Things with Words. Oxford: Oxford University Press, 1975.
2. Alexander J. C. Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy. *Sociological Theory*. 2004. № 22 (4). P. 527–573.
3. Alexander J. C., Giesen B., Mast J. L. (Eds.). Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
4. Arendt H. The Human Condition. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
5. Auslander P. From Acting to Performance. New York: Routledge, 1997.
6. Barad K. Posthumanist Performativity. *Journal of Women in Culture and Society*. 2003. № 28 (3). P. 801–831.
7. Berger P., Luckmann T. The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge. London: Penguin Books, 1991.
8. Bradley Q. A 'Performative' Social Movement: The Emergence of Collective Contentions within Collaborative Governance. *Space and Polity*. 2012. № 2 (16). P. 215–232.
9. Butler J. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*. 1988. № 4 (40). P. 519–553.
10. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge Press, 1999.
11. Butler J. Notes Toward a Performative Theory of Assembly. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
12. Connerton P. How Societies Remember. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
13. Devetak R. Postmodernism. *Theories of International Relations* [Ed. by S. Burchill et al]. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. P. 161–188.
14. Domańska E. 'Zwrotperformatywny' we współczesnej humanistyce. *Teksty Drugie*. 2007. № 5. S. 48–61.
15. Foucault M. Surveiller et punir: Naissance de la prison. Paris: Gallimard, 1975.
16. Gibbons M., Limoges C. et al. The New Production of Knowledge. London: Sage, 1994.
17. Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life. Edinburgh: University of Edinburgh, 1956.
18. Gond J.-P., Cabantous L. Performativity: Towards a Performative Turn in Organizational Studies. *The Routledge Companion to Philosophy in Organization Studies* [Ed. by R. Mir, H. Willmott, and M. Greenwood]. New York: Routledge, 2015. P. 508–516.
19. Huizinga J. Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture. Eastford: Martino Fine Books, 2014.
20. Latour B. Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford: Oxford University Press, 2005.
21. Lloyd M. Performative, Parody, Politics. *Theory Culture & Society*. 1999. № 16 (2). P. 195–213.
22. Lyotard J.-F. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
23. McKenzie J. Performative Studies. *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism* [Ed. by M. Groden, M. Kreiswirth, and I. Szwman]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.
24. Melrose S. A Semiotics of the Dramatic Text. London: Routledge, 1994.
25. Renn J. Performative Kultur & Multiple Differenzierung. Bielefeld: Transcript, 2014.
26. Suerbaum A., Gragnolati M. Medieval Culture 'Betwixt and Between'. An Introduction. *Aspects of the Performative in Medieval Culture*. Berlin/New York: Hubert & Co, 2010. P. 1–15.
27. Schechner R. Between Theatre and Anthropology. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1985.
28. Snow P. Performing Society. *Thesis Eleven*. 2010. № 1 (103). P. 78–87.
29. States B. O. The Phenomenological Attitude. *Critical Theory and Performance* [Ed. by J. G. Reinelt and J. R. Roach]. Ann Arbor: The University of Michigan, 2007. P. 26–37.
30. Turner V. W. The Anthropology of Performance. New York: PAJ Publications, 1988.
31. Usher R. Lyotard's Performance. *Studies in Philosophy and Education*. 2006. № 25. P. 279–288.
32. Wolf M. A. "Performative Turn" in Translation Studies? Reflections From a Sociological Perspective. *TranscUlturAl*. 2017. № 9.1. 27–44.

***References***

1. Austin, J. L. (1975). How to Do Things with Words. Oxford: Oxford University Press [in English].
2. Alexander, J. C. (2004). Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy. Sociological Theory, № 22 (4), 527-573 [in English].
3. Alexander, J. C., Giesen, B., and Mast, J. L. (2006). Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
4. Arendt, H. (1998). The Human Condition. Chicago: The University of Chicago Press [in English].
5. Auslander, P. (1997). From Acting to Performance. New York: Routledge [in English].
6. Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity. Journal of Women in Culture and Society, № 28 (3), 801-831 [in English].
7. Berger, P. L. and Luckmann, T. (1991). The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge. – London: Penguin Books, 1991 [in English].
8. Bradley, Q. (2012). A 'Performative' Social Movement: The Emergence of Collective Contentions within Collaborative Governance. Space and Polity, № 2 (16), 215-232 [in English].
9. Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. Theatre Journal, № 4 (40), 519-553[in English].
10. Butler, J. (1999). Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge Press [in English].
11. Butler, J. (2015). Notes Toward a Performative Theory of Assembly. Cambridge: Harvard University Press, 2015 [in English].
12. Connerton, P. (2009). How Societies Remember. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
13. Devetak, R. (2013). Postmodernism. In Theories of International Relations. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 161-188 [in English].
14. Domańska, E. (2007). 'Zwrot performatywny' we współczesnej humanistyce. Teksty Drugie, № 5, 48-61 [in Polish].
15. Foucault, M. (1975). Surveiller et punir: Naissance de la prison. Paris: Gallimard [in French].
16. Gibbons, M., Limoges, C. et al. (1994). The New Production of Knowledge. London: Sage [in English].
17. Goffman, E. (1956). The Presentation of Self in Everyday Life. Edinburgh: University of Edinburgh [in English].
18. Gond, J. P. and Cabantous, L. (2015). Performativity: Towards a Performative Turn in Organizational Studies. The Routledge Companion to Philosophy in Organization Studies. New York: Routledge, 508-516 [in English].
19. Huizinga, J. (2014). Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture. Eastford: Martino Fine Books [in English].
20. Latour, B. (2005). Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford: Oxford University Press [in English].
21. Lloyd, M. (1999). Performative, Parody, Politics. Theory Culture & Society, № 16 (2), 195-213 [in English].
22. Lyotard, J.-F. (1984). The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Minneapolis: University of Minnesota Press [in English].
23. McKenzie, J. (2004). Performative Studies. The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism. Baltimore: Johns Hopkins University Press [In English].
24. Melrose, S. A Semiotics of the Dramatic Text. London: Routledge [in English].
25. Renn, J. (2014). Performative Kultur & Multiple Differenzierung. Bielefeld: Transcript [in German].
26. Suerbaum, A. and Gragnolati, M. (2010). Medieval Culture 'Betwixt and Between'. An Introduction. In Aspects of the Performative in Medieval Culture. Berlin/New York: Hubert & Co, 1-15 [in English].
27. Schechner, R. (1985). Between Theatre and Anthropology. Philadelphia: Pennsylvania University Press [in English].
28. Snow, P. (2010). Performing Society. Thesis Eleven, № 1 (103), 78-87 [in English].
29. States, B. O. (2007). The Phenomenological Attitude. In Critical Theory and Performance [Ed. by J. G. Reinelt and J. R. Roach]. Ann Arbor: The University of Michigan, 26-37 [in English].
30. Turner, V. W. (1988). The Anthropology of Performance. New York: PAJ Publications [in English].
31. Usher, R. (2006). Lyotard's Performance. Studies in Philosophy and Education, № 25, 279-288 [in English].
32. Wolf, M. A. (2017). "Performative Turn" in Translation Studies? Reflections From a Sociological Perspective, № 9.1, 27-44 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 24.10.2018 р.*

УДК 371.134 – 057.2:81373.45
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153012

**Кіш Надія Василівна**
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов
ДВНЗ «Ужгородський національний університет»
ORCID 0000-0002-6950-988X
nadijakish@ukr.net
**Канюк Олександра Любомирівна**
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов, завідувач
кафедри іноземних мов ДВНЗ «Ужгородський
національний університет»
ORCID 0000-0002-2396-2988

# ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ ІНШОМОВНОГО ПРОФЕСІЙНОГО СПІЛКУВАННЯ МАЙБУТНІХ ІНЖЕНЕРІВ

**Мета дослідження** − довести та емпірично з'ясувати педагогічні умови формування культури іншомовного професійного спілкування майбутніх фахівців інженерної галузі. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні таких методів: теоретичного; емпіричного; педагогічного експерименту та статистичного. **Наукова новизна** дослідження свідчить про те, що вперше розроблено та показано модель формування КІПС майбутніх інженерів; згідно теорії доведено та емпірично з'ясовано педагогічні умови формування культури іншомовного професійного спілкування майбутніх фахівців інженерної галузі; вияснено критерії та показники визначення рівнів сформованості КІПС майбутніх студентів інженерних спеціальностей. **Висновки.** У процесі дослідження встановлено, що успішна реалізація розробленої нами моделі формування культури іншомовного професійного спілкування (КІПС) майбутніх інженерів прогнозує виконання таких педагогічних умов: здійснення організаційно-управлінського супроводу під час формування культури іншомовного професійного спілкування (КІПС); інтеграція комунікативно-контекстного та компетентнісного підходів у навчанні; професійно-етична і соціокультурна спрямованість навчання. Дослідно-експериментальна робота виявилася ефективною, процес формування культури іншомовного професійного спілкування (КІПС) студентів на основі моделі формування культури іншомовного професійного спілкування (КІПС) дав позитивні результати (спостерігається позитивна динаміка підвищення рівня успішності студентів експериментальних груп).

**Ключові слова**: культура іншомовного професійного спілкування; майбутні інженери; модель формування культури іншомовного професійного спілкування; педагогічні умови; іншомовне професійне спілкування.

***Киш Надежда Васильевна,*** *кандидат педагогических наук, доцент кафедры иностранных языков ДВНЗ «Ужгородский национальный университет»;* ***Канюк Александра Любомировна,*** *кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры иностранных языков, заведующая кафедрой иностранных языков ДВНЗ «Ужгородский национальный университет»*

**Педагогические условия формирования культуры иноязычного профессионального общения будущих инженеров**

**Цель исследования** - доказать и эмпирически выяснить педагогические условия формирования культуры иноязычного профессионального общения будущих специалистов инженерной отрасли. **Методология** исследования заключается в применении таких методов: теоретического; эмпирического; педагогического эксперимента и статистического. **Научная новизна** исследования свидетельствует о том, что впервые разработано и показано модель формирования КИПО будущих инженеров; согласно теории доказано и эмпирически установлено педагогические условия формирования культуры иноязычного профессионального общения будущих специалистов инженерной отрасли; выяснено критерии и показатели определения уровней сформированности КИПО будущих студентов инженерных специальностей. **Выводы.** В процессе исследования установлено, что успешная реализация разработанной нами модели формирования культуры иноязычного профессионального общения (КИПО) будущих инженеров прогнозирует соблюдение следующих педагогических условий: осуществление организационно-управленческого сопровождения во время формирования культуры иноязычного профессионального общения (КИПО); интеграция коммуникативно-контекстного и компетентностного подходов в обучении; профессионально-этическая и социокультурная направленность обучения. Опытно-экспериментальная работа оказалась эффективной, процесс формирования культуры иноязычного профессионального общения (КИПО) студентов на основе модели формирования культуры иноязычного профессионального общения (КИПО) дал положительные результаты (наблюдается положительная динамика повышения уровня успеваемости студентов экспериментальных групп).

**Ключевые слова:** культура иноязычного профессионального общения; будущие инженеры; модель формирования культуры иноязычного профессионального общения; педагогические условия; иноязычное профессиональное общение.

***Kish Nadiia*** *Candidate of Pedagogical Sciences, Ph.D. Department of Foreign Languages Sate Higher Educational Establishment «Uzhhorod National University», Uzhhorod, Ukraine;* ***Kanyuk Oleksandra*** *Candidate of Pedagogical Sciences, Ph.D., Assistant Professor Department of Foreign Languages, Head of Department of Foreign Languages Sate Higher Educational Establishment «Uzhhorod National University», Uzhhorod, Ukraine*

© Кіш Н. В., 2018
© Канюк О. Л., 2018

**Pedagogical conditions of formation of foreign language professional communication culture of future engineers**

**The purpose of the work.** The purpose of the research is to theoretically substantiate and experimentally test the pedagogical conditions for the formation of foreign language professional communication culture of future engineers. **The methodology** of the study is to apply the following methods: theoretical; empirical; pedagogical experiment and statistical. **The scientific novelty** of the research shows that for the first time a model of the formation of the KIPS of future engineers has been developed and shown; according to the theory, the pedagogical conditions for the formation of a culture of foreign-language professional communication of future specialists in the engineering industry have been proved and empirically determined; The criteria and indicators of determination of the levels of formation of the foreign language professional communication of future students of engineering specialties are elucidated. **Conclusions.** In the course of the research it was established that the successful implementation of the model of formation of foreign language professional communication culture (FLPCC) of future engineers, developed by us, presupposes the following pedagogical conditions: implementation of organizational and managerial support of the process of formation of foreign language professional communication culture (FLPCC); the integration of communicative-context and competence approaches in teaching; professional-ethical and socio-cultural orientation in teaching. Experimental work proved to be effective, the process of formation of foreign language professional communication culture (FLPCC) of students on the basis of the model of formation of foreign language professional communication culture (FLPCC) has given positive results (there is a positive dynamics of increasing the level of success of students of experimental groups).

**Key words:** foreign language professional communication culture; future engineers; the model of formation of culture of foreign language professional communication; pedagogical conditions; foreign language professional competence.

Тема дослідження відзначається особливою актуальністю, оскільки сьогочасне суспільство України, для якого характерно миттєві міжнародні взаємовідносини, збільшення інтеркультурних професійних зв'язків, підняття рівня науково-технічної співпраці, пропонує безкомпромісно нові потреби до системи підготовки фахівців.

Підготовка спеціалістів, які спроможні навчатися та реалізовувати професійну діяльність в іншомовному оточенні, є одним із важливих завдань освіти. Збільшення ролі та значення іноземної мови на в умовах євроінтеграції освітнього простору надає можливість виділити основні завдання щодо професійної підготовки майбутніх інженерів. Формування культури іншомовного професійного спілкування (надалі – КІПС) є важливим із них.

Способи подолання проблеми формування КІПС майбутніх спеціалістів у галузі інженерії залежать від методологічного й загальнотеоретичного підходів та особистісного розвитку майбутніх знавців своєї справи, що являє об'єкт філософських, дипломатичних, культурологічних та виховних полемік. Але недостатньо уваги присвячено проблемі визначення та здійснення педагогічних умов формування КІПС майбутніх спеціалістів.

Таким чином, основні суперечності, які супроводжують процес формування КІПС майбутніх фахівців інженерної галузі під час підготовки їх професійної діяльності: підвищений попит суспільства у фахових спеціалістах-випускниках у галузі інженерії, які володіють КІПС, та невисокий ступінь її сформованості; необхідність практичного застосування стану формування КІПС майбутніх спеціалістів та недостатній аналіз теоретичних поглядів цієї теми з педагогіки та психології вищої школи; необхідність використання ресурсу дисциплін з іноземної мови під час формування КІПС та неналежний рівень науково-методичного забезпечення даного процесу інженерних спеціальностей факультетів ВНЗ.

Мета дослідження – довести та емпірично з'ясувати педагогічні умови формування культури іншомовного професійного спілкування майбутніх фахівців інженерної галузі.

Аналіз досліджень і публікацій. На основі узагальнення результатів наукових досліджень В. Александрова [1], Р. Джордана [2], А. Мартіна [3] та ін. встановлено, що необхідність формування культури іншомовного професійного спілкування (КІПС) майбутніх фахівців інженерної галузі обумовлена властивостями сьогочасного ринку праці та продиктованою ним необхідністю професійної мобільності фахівців. Через те випускники інженерних спеціальностей – це фахівці, у яких наявні не тільки знання та вміння впроваджувати та експлуатувати виробничі об'єкти, здійснювати інженерні функції під час розробки, а також здатні до інтеркультурного професійного мовлення в іншомовному оточенні. Результативність партнерської співпраці, ефективність взаємовідносин із закордонними колегами під час професійної діяльності спонукає до формування високого рівня КІПС у майбутніх студентів інженерних спеціальностей.

Виклад основного матеріалу. Онтогенетичний аналіз проблеми формування культури іншомовного професійного спілкування (КІПС) майбутніх фахівців в інженерній галузі підтвердив, що своєрідність підготовки майбутніх спеціалістів в галузі інженерії на нинішньому етапі зводиться до того, що дійсно переважає формування професійних компетентностей в області фундаментальних наук, інженерного дослідження, проектування, навчання, а вже згодом – формування узагальнених та особистісних компетентностей. До головних проблем, які супроводжують стан формування КІПС майбутніх інженерів, відносять: невелика розробленість науково-методичного забезпечення професійно-спрямованого навчання; ледве виражене спонукання студентів до опановування іноземних мов; недоцільна організація процесу навчання та індивідуальної роботи; брак іноземного оточення професійно-

орієнтованого навчання; недостатній рівень використання активних форм і методів навчання, орієнтованих на підвищення знань іноземної мови [7].

На основі аналізу результатів наукових доробок вчених зосереджено увагу на таких головних підходах до поняття культури іншомовного професійного спілкування фахівців у галузі інженерії: *особистісний*; *культурно-етичний*; *професійний* [7] .

Відповідно до авторського бачення, поняття *«культура іншомовного професійного спілкування інженера»* тлумачиться як інтегральна якість спеціаліста, що з'ясовує рівень його володіння особливостями мовленнєвої та немовленнєвої поведінки представників мови в чітких, професійно ідентичних обставинах спілкування. Це обізнаність термінології, порядок вимірювання розмірів, стандартів, специфікацій, поняття проектно-технічної документації, патентів, а також здатність формулювати власні думки під час бесіди чи дискусії технічного характеру з урахуванням особливостей інженерної практики та національно-культурних особливостей зарубіжних партнерів [4].

Суть культури іншомовного професійного спілкування майбутніх інженерів має такі взаємопов'язані елементи: культуру мови і мовлення; культуру професійного спілкування; культуру мислення та внутрішню культуру особистості.

Структура культури іншомовного професійного спілкування (КІПС) майбутніх спеціалістів в інженерній галузі охоплює п'ять складників – мотиваційно-ціннісну, лінгвістичну, соціокультурну, професійну іншомовну та культурно-етичну компетентності. Вони характеризують ті риси майбутніх спеціалістів, які потрібні для вдалого виконання професійної активності в міжкультурному оточенні. Підсумовуючи результати експериментального зрізу й теоретичних розвідок Ю. Бабанського [5], Н. Остапенко [6], В. Штоффа [7] та ін. стало приводом дослідити та змоделювати процес та педагогічні умови формування культури іншомовного професійного спілкування (КІПС) майбутніх фахівців в інженерній галузі.

Складниками моделі є: *мета*; *методологічні підходи*; *принципи*; *зміст*; *форми*; *засоби*; *критерії*, *показники рівнів сформованості культури іншомовного професійного спілкування* (*КІПС) і рівні*, *способи контролю та корекції; результат*. Під час вивчення виявлено, що вдале виконання моделі, яка була розроблена, формування КІПС майбутніх фахівців в інженерній галузі прогнозує дотримання таких педагогічних умов: *здійснення організаційно-управлінського супроводу процесу формування культури іншомовного професійного спілкування* (*КІПС); інтеграція комунікативно-контекстного та компетентнісного підходів; професійно-етична і соціокультурна спрямованість навчання.* Досліджені педагогічні умови взяті за основу в експериментальній роботі формування КІПС майбутніх фахівців в інженерній галузі.

Під час проведення експериментальної роботи були виокремлені контрольна та експериментальна групи студентів, які навчаються на інженерно-технічному факультеті ДВНЗ «Ужгородський національний університет»: 47 студентів контрольної групи за спеціальністю «Будівництво», «Електронні пристрої та системи») і 55 студентів експериментальної групи за спеціальністю «Інженерна механіка», «Приладобудування».

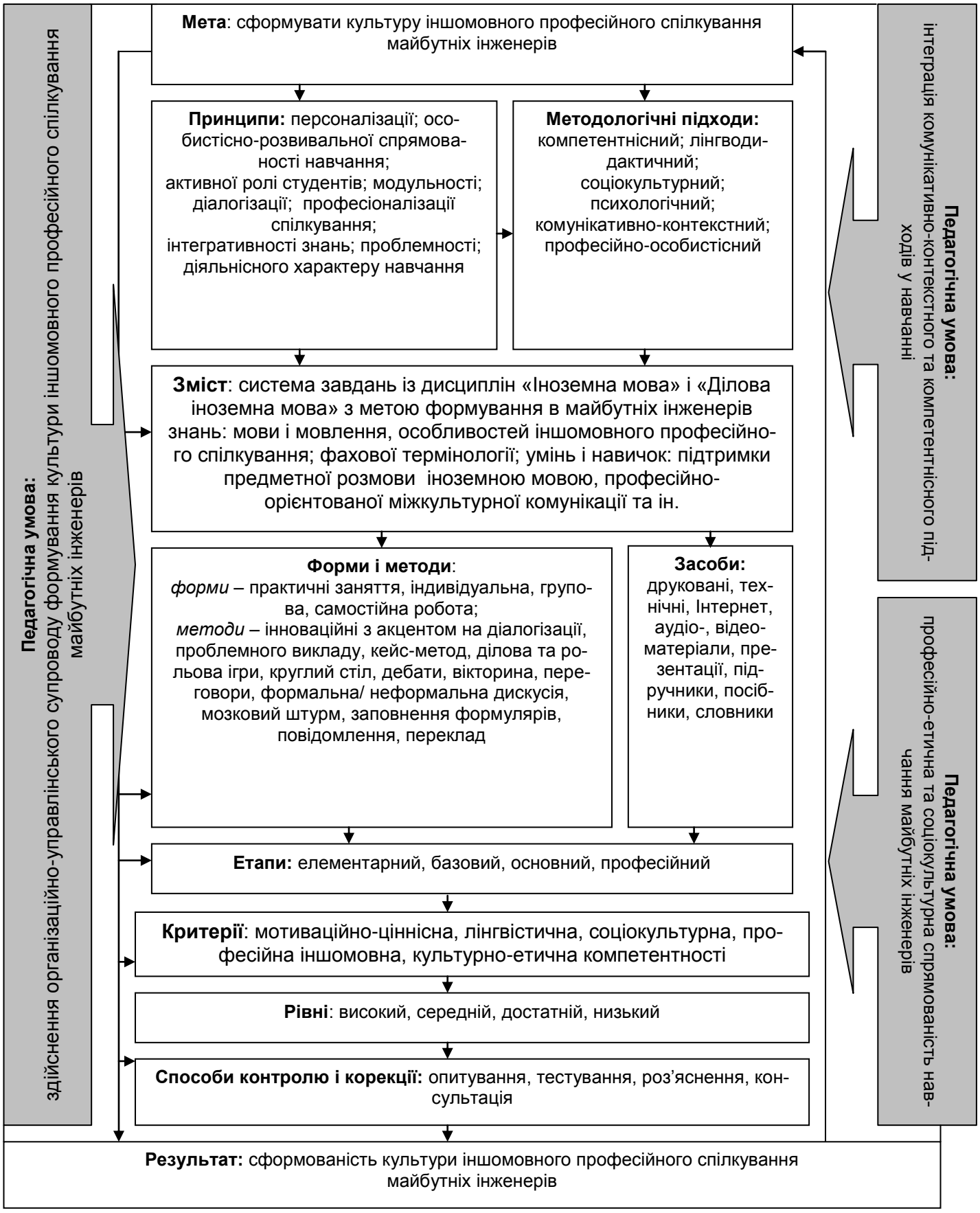



Рис. 1.1. Модель формування КІПС майбутніх інженерів [4]

Під час констатувального етапу встановлено критерії, показники і рівні сформованості КІПС майбутніх фахівців в інженерній галузі, важливими з яких є лінгвістична, соціокультурна, професійна іншомовна, професійно-етична іншомовна та мотиваційно-ціннісна компетентності. Визначенню рівнів

сформованості КІПС майбутніх інженерів (високий, середній, достатній, низький) сприяли критерії та показники, які досліджені.

Під час констатувального зрізу виявлено, що більшість студентів, які навчаються на перших курсах як експериментальної, так і контрольної груп демонструють низький рівень сформованості КІПС. За даними діагностичної роботи, лише 11,4% студентів мають високий рівень сформованості КІПС, 24,3% – середній, 31,6% – достатній, і решта – 32,5% – низький. Під час дослідження була проведена зі студентами 1-го і 2-го, а також 5-го курсів експериментальної групи цілеспрямована робота з формування КІПС. Вона окреслила такі етапи: елементарний, базовий, основний, професійний.

Перший, елементарний етап, а саме етап формування базових знань з іноземної мови мав на меті посприяти поглибленню знань з фонетики, граматики, та комунікації за допомогою повторення матеріалу, який був опанований за шкільною програмою, а також вивчення фонетичних та граматичних правил, формування досвіду усного спілкування, розуміння і перекладу літератури іншомовного технічного та суспільно-політичного характеру; наповнення спілкування новою фахово-спрямованою технічною лексикою.

Наступний, базовий етап був присвячений опануванню знань з етики іншомовного професійного спілкування: форм знайомства, зразків ділових переговорів; лінгвокраїнознавства тощо.

На третьому, головному етапі, було визначено формування КІПС на таких рівнях спілкування як обмін інформації; інтеракція як обмін дії; перцепція як сприймання людини людиною. Для цього етапу характерно формування навичок взаємодії під час діалогу.

Для четвертого, професійного етапу характерно опанування професійно-орієнтованих знань, що забезпечило можливість майбутнім студентам (фахівцям-інженерам) під час вивчення іноземної мови досягти досвіду спілкування в чужомовному оточенні.

Відзначимо, що досліджені педагогічні умови були втілені на кожному із вище описаних етапів.

Так, педагогічна умова − *здійснення організаційно-управлінського супроводу під час формування культури іншомовного професійного спілкування майбутніх фахівців інженерної галузі* − мала на меті організувати процес формування КІПС за допомогою поєднання педагогічного керівництва з ініціативністю, активністю студентів, яка спрямована на самотворення себе у просторі культури іншомовного професійного спілкування. Це сприяло розробці належного науково-методичного забезпечення, а також покращення системи керування навчально-пізнавальною діяльністю студентів та організації їх індивідуальної роботи.

За допомогою прийомів моделювання професійно-орієнтованого характеру іншомовного професійного мовлення здійснювалася наступна педагогічна умова − *інтеграція комунікативно-контекстного та компетентнісного підходів під час вагомого опанування лексичного матеріалу.* Вибір відповідних форм і методів навчання, які у процесі нашого дослідження, відрізняються відповідно до етапів формування КІПС майбутніх спеціалістів інженерної галузі, надав можливість для здійснення даної умови.

Шляхом здобуття знань про професійно-етичний кодекс майбутніх спеціалістів, ділової людини, лінгво- та соціокультурних знань, формування культурно-етичної діяльності під час іншомовного професійного спілкування реалізовано педагогічну умову *«професійно-етична та соціокультурна спрямованість формування КІПС майбутніх інженерів»*

Загальні підсумки нашого дослідження, які показують значне підвищення показників рівня сформованості КІПС майбутніх інженерів, підтверджують результативність запроваджених педагогічних умов. Якщо спочатку під час дослідження тільки 12,7% студентів експериментальної групи показали високий рівень сформованості КІПС, то у кінці експерименту цей показник підвищився майже у два рази – 23,6%. Під час експерименту стосовно низького рівня частка майбутніх інженерів експериментальної групи знизилась на 14,5%.

Здійснено аналіз результатів експериментальної роботи завдяки критерію $\chi^2$ та коефіцієнта Стьюдента для контролю ймовірності результатів дослідження. Застосування зазначених критеріїв з імовірністю 95% засвідчило, що до початку експерименту студенти контрольної та експериментальної груп суттєво не відрізнялися за рівнем сформованості КІПС, а в результаті формувального експерименту рівень КІПС майбутніх інженерів в експериментальній групі виявився вищим, ніж у контрольній. Використання позначених критеріїв із достовірністю 95% показало, що після формувального експерименту рівень КІПС майбутніх інженерів в експериментальній групі виявився вищим, ніж у контрольній, хоча перед початком дослідження студенти у контрольній та експериментальній групах дуже не виділялися за рівнем сформованості КІПС.

Здобуті результати засвідчують результативність розробленої моделі та визначених педагогічних умов формування КІПС майбутніх фахівців в інженерній галузі.

Таким чином, наукова новизна дослідження свідчить про те, що вперше розроблено та показано модель формування КІПС майбутніх інженерів; згідно теорії доведено та емпірично з'ясовано педагогічні умови формування культури іншомовного професійного спілкування майбутніх фахівців інженерної галузі; вияснено критерії та показники визначення рівнів сформованості КІПС майбутніх студентів інженерних спеціальностей.

Згідно результатів теоретичного та експериментального дослідження можна зробити такі висновки:

1. Одним із основних завдань щодо професійної підготовки майбутніх студентів інженерних спеціальностей є формування у них культури іншомовного професійного спілкування – інтегральної якості спеціаліста, що з'ясовує рівень його володіння особливостями мовленнєвої та немовленнєвої поведінки представників мови в чітких, професійно ідентичних обставинах спілкування. Згідно трактування КІПС майбутнього інженера, визначено її зміст та будову, до якої належать складники – мотиваційно-ціннісна, лінгвістична, соціокультурна, професійну іншомовна та культурно-етична компетентності.

2. Під час експериментального зрізу вдало виконана та досліджена модель КІПС майбутніх фахівців в інженерній галузі, складниками якої є: мета, що прогнозує формування КІПС спеціалістів, основні підходи в методології, принципи, зміст, форми і методи, засоби навчання, критерії, показники рівнів сформованості КІПС та рівні, способи контролю і корекції, результат, який визначає здобуті зміни, належно до поставленої мети. Окреслено та розглянуто такі основні етапи формування КІПС майбутніх інженерів – елементарний, базовий, основний, професійний.

3. Для виявлення рівнів сформованості КІПС майбутніх спеціалістів в інженерній галузі, для яких характерні такі компетентності як мотиваційно-ціннісна, лінгвістична, соціокультурна, професійна іншомовна і культурно-етична, розроблено діагностичний інструментарій для характеристики результатів діяльності з формування КІПС студентів інженерних спеціальностей. Відповідним чином виділено рівні сформованості КІПС: високий, середній, достатній, низький.

4. Під час експерименту виявлено, що вдале виконання моделі, яка була розроблена, формування КІПС майбутніх фахівців в інженерній галузі прогнозує дотримання таких педагогічних умов: *здійснення організаційно-управлінського супроводу процесу формування культури іншомовного професійного спілкування (КІПС); інтеграція комунікативно-контекстного та компетентнісного підходів; професійно-етична і соціокультурна спрямованість навчання.*

5. Загальні підсумки нашого дослідження, які показують значне підвищення показників рівня сформованості КІПС майбутніх інженерів, підтверджують результативність запроваджених педагогічних умов. Якщо спочатку під час дослідження тільки 12,7% студентів експериментальної групи показали високий рівень сформованості КІПС, то у кінці експерименту цей показник підвищився майже у два рази – 23,6%. Під час експерименту стосовно низького рівня частка майбутніх інженерів експериментальної групи знизилась на 14,5%.

***Література***

1. Александров В.М. Методика інтенсивного навчання інженерів професійно-орієнтованої англійської мови : автореферат дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 "Теорія та методика навчання (германські мови)" / Александров Вячеслав Миколайович ; Південноукр. держ. пед. ун-т ім. К.Д.Ушинського. Одеса, 2009. 20 с.

2. Jordan R. English for Academic Purposes. A guide and resource book for teachers / R. Jordan. – Cambridge : CUP, 1997. 404 p.

3. Martin A. Abraham. Sustainability Science and Engineering: Defining Principles Amsterdam : Keller International Publishung, 2006. 518 p.

4. Кіш Н.В. Педагогічні умови формування культури іншомовного професійного спілкування майбутніх інженерів : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Терноп. нац. пед. ун-т ім. Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2015. 20 с.

5. Бабанский Ю. К. Проблемы повышения эффективности педагогических исследований : дидактический аспект. Москва : Педагогика, 1982. 192 с.

6. Остапенко Н. Моделювання як метод навчання в лінгводидактиці вищої школи URL:,<http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1046> – Загол. з екрана.

7. Штофф В.А. Моделирование и философия. Москва ; Ленинград : Наука, 1966. 304 с.

***References***

1. Aleksandrov, V.M. (2009). Methodology of intensive training of engineers of professionally-oriented English language. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: SUStPUU [in Ukrainian].

2. Jordan R. (1997). English for Academic Purposes. A guide and resource book for teachers. Cambridge : CUP [in English].

3. Martin A. Abraham. (2006). Sustainability Science and Engineering: Defining Principles / Martin A. Abraham. – Amsterdam : Keller International Publishung [in English].

4. Kish, N.V. (2015). Pedagogical conditions of formation of the culture of foreign-language professional communication of future engineers. Extended abstract of candidate's thesis. Ternopil: TernNPU [in Ukrainian].

5. Babanskij, Ju. K. (1982). Problems of increasing the efficiency of pedagogical research: (Didactic aspect). Moskwa: Pedagogika [in Ukrainian].

6. Ostapenko, N. M. (2013). Modeling as a method of teaching in linguistics of high school. Retrieved from http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1046 [in Ukrainian].

7. Shtoff, V. A. (1966). Modeling and philosophy. Moskwa − Leningrad: Nauka [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 06.07.2018 р.*

УДК 316.324.8:005
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153015

**Коваленко Єлена Ярославівна**
кандидат економічних наук, доцент,
доцент кафедри арт-менеджменту
та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-2253-5762
biguss@meta.ua

# СПЕЦИФІКА КУЛЬТУРИ МЕНЕДЖМЕНТУ ВИСОКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

**Мета роботи** – теоретичний аналіз і узагальнення особливостей культури менеджменту Високого Середньовіччя, що сприятиме збагаченню гуманітарної науки новими знаннями про становлення культури управління на стадії розквіту феодального суспільства. **Методологічною** основою дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний, цивілізаційний, соціокультурний, діяльнісний, історичний підходи, фундаментальні положення теорії й історії суспільства, його культури та управління. Використано такі загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз і синтез, індукція і дедукція, порівняння, узагальнення, формалізація. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у виявленні та системному узагальненні специфіки культури менеджменту Високого Середньовіччя. **Висновки.** Високе Середньовіччя характеризується розквітом феодальних відносин, пануванням станово-представницької монархії, доменіальної системи господарства, розвитком міст, ремесел, товарно-грошових відносин та центральної державної влади. Система державного управління на цьому етапі ієрархічна з виділенням центрального, регіонального та місцевого рівнів: у західних країнах – жорстко централізована, у східних – децентралізована. Зміцнення могутності міст привело до розробки міського права і формування цехової організації та культури ремесла. Майстер був водночас і власником, і управителем, і працівником, а управління здійснювалося на основі здорового глузду, досвіду та цехового статуту. Цехові статути здійснювали дріб'язкову регламентацію роботи цеху. Визначали його технологію й такі функції управління, як: організація, планування, контроль, забезпечення, збут, розподіл доходів, ієрархію, критерії просування і професійного навчання. Цехова культура управління була раціональною та прогресивною, проте в подальшому стала гальмом у розвитку ремесла. На культуру менеджменту великий вплив мала церковна канонічна доктрина. Каноністи трактували управління з позицій античної філософії, інтересів феодалів, станової ієрархії, а також церковної та королівської (княжої) влади.

**Ключові слова:** культура менеджменту; Високе Середньовіччя; суспільство.

***Коваленко Елена Ярославовна**, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Специфика культуры менеджмента Высокого Средневековья**

**Цель работы** – теоретический анализ и обобщение особенностей культуры менеджмента Высокого Средневековья, что будет способствовать обогащению гуманитарной науки новыми знаниями о становлении культуры управления на стадии расцвета феодального общества. **Методологической** основой исследования является диалектический принцип познания, системный, цивилизационный, социо-культурный, деятельностный, исторический подходы, фундаментальные положения теории и истории общества, его культуры и управления. Использованы такие общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ и синтез, индукция и дедукция, сравнение, обобщение, формализация. **Научная новизна** исследования заключается в выявлении и системном обобщении специфики культуры менеджмента Высокого Средневековья. **Выводы.** Высокое Средневековье характеризуется расцветом феодальных отношений, господством сословно-представительной монархии, домениальной системы хозяйства, развитием городов, ремесел, товарно-денежных отношений и центральной государственной власти. Система государственного управления на этом этапе иерархическая с выделением центрального, регионального и местного уровней: в западных странах – жестко централизованная, в восточных – децентрализованная. Укрепление могущества городов привело к разработке городского права и формирования цеховой организации и культуры ремесла. Мастер был одновременно и владельцем, и управляющим, и работником, а управление осуществлялось на основе здравого смысла, опыта и цехового устава. Цеховые уставы осуществляли подробную регламентацию работы цеха. Определяли его технологию и такие функции управления, как: организация, планирование, контроль, обеспечение, сбыт, распределение доходов, иерархию, критерии продвижения и профессионального обучения. Цеховая культура управления была рациональной и прогрессивной, однако в дальнейшем стала тормозом в развитии ремесла. На культуру менеджмента большое влияние имела церковная каноническая доктрина. Канонисты трактовали управления с позиций античной философии, интересов феодалов, сословной иерархии, а также церковной и королевской (княжеской) власти.

**Ключевые слова:** культура менеджмента; Высокое Средневековье; общество.

***Kovalenko Elena,** PhD in Economics, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Art Management and Event Technologies National Academy of Supervisory Frame of Culture and Arts*

**Specificity of the culture of management of the High Middle Ages**

**The purpose of the work** is theoretical analysis and generalization of the peculiarities of the culture of the management of the High Middle Ages, which will contribute to the enrichment of the humanities with new knowledge about the formation of a culture of governance at the stage of prosperity of the feudal society. **The methodological** basis of the study is the dialectical principle of cognition, systemic, civilization, sociocultural, activity, historical approaches, funda-

© Коваленко Є. Я., 2018

mental provisions of the theory and history of society, its culture and management. The following general scientific and interdisciplinary research methods are used: analysis and synthesis, induction and deduction, comparison, generalization, formalization. **The scientific novelty** of the results obtained is the discovery and systematic generalization of the specifics of the culture of the management of the High Middle Ages. **Conclusions**. The high Middle Ages is characterized by the flowering of feudal relations, the domination of the estate-representative monarchy, the domains of the economy, the development of cities, crafts, commodity-money relations and central state power. The system of public administration at this stage is hierarchical with the allocation of central, regional and local levels: in the western countries – rigidly centralized, in the east – decentralized. Strengthening the power of cities has led to the development of urban law and the formation of a craft organization and a culture of crafts. The master was at the same time the owner, manager and employee, and management was based on common sense, experience and guild status. Workshops executed the petty regulation of the workshop. Identified its technology and such management functions as: organization, planning, control, provision, sale, distribution of income, hierarchy, criteria for promotion and professional training. The chain management culture was rational and progressive, but in the future it became a brake on the development of the craft. The church's canonical doctrine had a great influence on the culture of management. Canonists treated the management from the standpoint of ancient philosophy, the interests of feudal lords, class hierarchy, as well as church and royal (princely) power.

**Keywords:** Culture of Management; High Middle Ages; Society.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю осмислення культури менеджменту як головного засобу перетворення хаосу в порядок, забезпечення цілісності та життєздатності людських організацій у навколишньому світі. Для культурології проблема менеджменту є актуальною, оскільки вона зачіпає усі вузлові моменти генезису, функціонування та розвитку цивілізації, різних соціальних спільнот, їх підсистем, і врешті, кожної окремої особистості.

Основний масив, наявного сьогодні наукового матеріалу з менеджменту, стосується переважно індустріальної (промислової) стадії розвитку суспільства. Сформувані потужні наукові школи та наукові напрями індустріального менеджменту [13]: наукове управління Ф. Тейлора, адміністративна школа А. Файоля, бюрократична школа М. Вебера, школа людських відносин М. Фоллет, поведінкова теорія А. Маслоу, кількісна концепція Л. Канторовича, системний підхід О. Богданова, ситуаційна школа Дж. Томпсона. Що ж стосується менеджменту доіндустріального і постіндустріального суспільств, то ці питання мало висвітлені в літературі. Частково вони розглянуті у працях: П. Друкера, Г. Кунца, Я. Мартинишина [15; 16], Т. Парсонса, Б. Трентовського та ін.

Проте, незважаючи на численні статті, монографії, дисертаційні дослідження, зовсім поза увагою вчених залишаються культурологічні аспекти менеджменту й особливо доіндустріального періоду розвитку цивілізації.

Метою роботи є теоретичний аналіз і узагальнення особливостей культури менеджменту Високого Середньовіччя, що сприятиме збагаченню гуманітарної науки новими знаннями про становлення культури управління на стадії розквіту феодального суспільства.

Виклад основного матеріалу. На другому етапі феодалізму еволюція суспільства й економіки значно прискорилися під впливом розвитку товарного виробництва та грошових відносин. У результаті в період Високого Середньовіччя (XI – сер. XV ст.) відбулося ускладнення управління феодальним господарством, що стало причиною появи різних трактатів, які містять, поряд із релігійними, філософськими й економічними, також і управлінські ідеї.

Організація феодального господарства набувала все стійкішого характеру, що дозволяло фіксувати матеріальні можливості, активніше використовувати елементи планування й обліку виробництва. У той же час пунктуальна фіксація повинностей і платежів робили феодальне господарство громіздким, недостатньо еластичним і пристосованим до сезонних коливань. З метою маневрування виробництвом проводилася політика свавілля, яка гарантувала феодалам необмежені права з розпорядження працею кріпосного селянина [9, 143–144].

На цьому етапі управлінські ідеї знайшли відображення у *міському праві* та *цехових статутах*. В XI–XII ст. почалося поступове відродження міст. Зміцнення могутності міст і перетворення їх у ремісничо-торговельні центри, по суті полюси економічного зростання, призвело до розробки особливої галузі права – міського права [11, 417]. Міське право можна розглядати як юридичний документ, що закріплює за городянами право на самостійність і незалежність від феодалів, завойоване в ході комунальних революцій. Міське право являло собою сукупність норм, що регулюють відносини всередині міської громади, а також між містом і зовнішнім світом.

Одним із найбільш ранніх і відомих прикладів міського права є *Магдебурзьке право*, складене у Німеччині в XIII ст. Більшість статей у ньому було присвячено регулюванню ремесла, торгівлі, діяльності цехів (об'єднань виробників однотипних товарів у рамках одного міста), купецьких гільдій, викладу принципів оподаткування [12, 263–264]. Подібність економічних і соціальних умов розвитку європейських міст зумовила спільність норм й інститутів міського права. Норми одних міст часто копіювалися іншими містами. Особливо це було характерно для Німеччини, де виникли цілі зводи міського права, якими керувалися десятки міст.

Паралельно з розвитком міст відбувалося і формування *цехової організації та культури ремесла*. Цеховий устрій можна розглядати як своєрідну форму феодальної організації міського ремесла. На корпоративному рівні цехи розробляли питання організації управління ремісничою майстернею. Осно-

вою організації управління у цеху було рівне право його членів у користуванні всіма привілеями й правами. Своєю чергою, майстер у ремісничій майстерні був і власником, і управителем, і працівником. У середні віки більшість ремісничих майстерень використовували працю обмеженої кількості людей. Протягом десятиліть або навіть століть працівники виконували одні й ті ж операції одними і тими ж інструментами, які часто не змінювалися з античного періоду. Управління ремісничою майстернею здійснювалося майстром, як правило, на основі здорового глузду, досвіду та цехового статуту [12, 294–295].

*Цехові статути* здійснювали дріб'язкову регламентацію виробництва кожного члена цеху. При розробці такого статуту виходили з того, що за допомогою господарських регламентів можна вирішити практично будь-які економічні проблеми, актуальні для майстрів. Статути регулювали технологію виробництва, в тому числі застосування інструментів, рівень витрат, сировину, якість і кількість продукції, що випускається, число підмайстрів і учнів, умови реалізації продукції на місцевому ринку і т. д.

Середньовічна цехова організація і культура, по суті, виключала можливість появи великого виробництва та капіталу. Значна частина цехових регламентів була спрямована на те, щоб перешкодити більш заповзятливому майстру розширити своє виробництво [7, 241]. Це виражалося у забороні майстрам мати більше однієї майстерні, заборони на рекламу, продажі товарів, у виробництві яких майстер сам не брав участь і т. д.

У статутах, що характеризують діяльність цехів, можна виділити опис таких функцій управління, як організація, планування, контроль, матеріально-технічне забезпечення, збут продукції, розподіл доходів. У них також знайшли відображення питання розвитку професійної кар'єри. В рамках цеху відбувалася детальна розробка внутрішньої ієрархії та критеріїв просування і професійного навчання (цехові школи й система учнівства) [10, 312]. У XII–XV ст. цехова культура регламентації ремесла була економічно раціональною і прогресивною, проте в подальшому стала гальмом розвитку економіки й управління.

Цехова організація управління ремісничим виробництвом актуалізувала потребу у відродженні функцій обліку й аналізу. До XIV ст. облікова функція, як вид діяльності, стала досить широко застосовуватися і набула статусу однієї з головних функцій управління. Тоді ж зародилася професія мандрівних писарів, що складали економічні звіти за певну плату, а пізніше появилися спеціальні трактати про облік доходів та витрат.

Проте, як і в попередній період, наукове мислення і світогляд були переважно теологічними. З позицій християнства давалися пояснення явищ і процесів, що протікали в суспільстві. По суті, «церковна догма була вихідним моментом й основою усякого мислення. Юриспруденція, природознавство, філософія – весь зміст цих наук приводився у відповідність до вчення церкви» [20, 495].

На управлінську культуру другого етапу феодалізму великий вплив мала канонічна доктрина, що розроблялася інтерпретаторами церковного права. Каноністи трактували явища суспільного життя з позицій античної філософії, передусім поглядів Арістотеля, класових інтересів феодалів і станової ієрархії суспільства, а також інтересів церковної та королівської (княжої) влади.

Погляди каноніків знайшли відображення у «*Зводі канонічного права*», виданому 1582 р. при правлінні папи Григорія XIII [19]. Цей звід є доповненим і переробленим виданням трактату болонського ченця Граціана «*Узгодження суперечливих канонів*», написаного в XII ст. [8]. Канонічні приписи визначали етику поведінки людини, наприклад, це – «гріховно», а це – «воля Божа».

В уявленнях каноністів ідеалом економічного устрою є спільна власність. Однак при цьому приватна власність також необхідна як покарання за «людську жорстокосердість». Виходячи з того, що істинними факторами виробництва є праця і земля, каноніки оголошували гідними християнина заняття землеробством і ремеслом, а до торгівлі й тим більше до лихварства ставилися украй несхвально.

Ґрунтуючись на канонічній доктрині, свої трактати писали вихованці Домініканського монастиря Альберт Великий (1193–1280 рр.) і Фома Аквінський (1225–1274 рр.). Вважається, що завдяки саме цим мислителям Європа дізналася про праці Арістотеля.

*Фома Аквінський* – найбільш відомий і авторитетний представник західно-європейського богослов'я. Був ченцем домініканського ордену, святий католицької церкви. Він також є головним представником філософії Високого Середньовіччя – філософської схоластики. Залишив після себе низку фундаментальних праць, які й досі мають важливе теологічне та філософське значення. Його основні праці: «Сума теології», «Сума проти язичників» і «Про правління государів». У цих роботах він відстоював принципи феодальної системи господарювання при збереженні сильної влади з боку держави й церкви [1–3]. Усі питання пізнання природи, суспільства та господарства він розглядає із позицій теологічного раціоналізму. Висуваючи ідею гармонії віри й розуму, він намагається підпорядкувати науку богослов'ю, а тому розрізняє істини розуму й істини одкровення, вважаючи останні недоступними розуму, підвладними тільки душі.

У своїх міркуваннях Фома спирався на канонічні погляди католицької церкви та праці Арістотеля. Він виходив із того, що Бог встановив принцип підпорядкованості нижчих форм вищим. Папа є намісником Бога й очолює духовний світ. На принципі ієрархії ґрунтується і суспільство – царі, світська влада і піддані, пани та раби. Вчення Арістотеля про закони, зокрема їх поділ на природні (самоочевидні) й позитивні (писані), Фома Аквінський доповнює поділом на людські, які визначають порядок суспільного життя, і божественні, що розкривають напрямки досягнення «небесного божества». З цих

положень виводяться чотири закони: 1) вічний (божественний природний); 2) природний (людський природний); 3) людський (людський позитивний); 4) божественний (божественний позитивний). На цих законах, на його думку, тримається світовий порядок, у тому числі життєдіяльність суспільства й управління ним [1, 178–179].

Ґрунтуючись на цих передумовах, він засуджував прагнення до соціальної рівності й виправдовував рабство та кріпацтво. Їх причини криються у природній відмінності людей, їх гріховності. Дотримуючись християнських традицій, Ф. Аквінський розглядав працю як необхідну умову життя і зміцнення моральності. Водночас, він вважав фізичну працю «рабським заняттям» і був прихильником феодальної ренти, яка дає можливість обраним займатися працею духовною.

На думку Ф. Аквінського, держава повинна функціонувати на принципах самозабезпечення, тобто все необхідне отримувати зі своєї території і не залежати від купців. Особливістю поглядів Фоми було виправдання обміну. Місто, з його становим поділом населення, він вважав досконалою формою суспільства.

Серед мислителів XIII ст. виділяється *Роджер Бекон* (1214–1294 рр.) – англійський філософ, природознавець, монах-францисканець, професор богослов'я в Оксфорді, який був прихильником матеріалізму, засуджував схоластичне начотництво й сліпе поклоніння авторитетам. У світогляді Бекона було чимало містики, але головна його заслуга полягала в наголошенні на науковому методі пізнання. Як мету всіх наук Роджер Бекон бачив у збільшенні влади людини над природою. Принципом його переконань стало твердження: «Ми пануємо над природою, лише скоряючись цій природі» [4, 49].

У своїх трактатах він одним із перших виступив з критикою феодального устрою суспільства, викривав Ватикан, куди також проникали обман і корисливість. У той же час він виступав за сильну в своїй єдності й справедливості владу папи та государя з метою морального очищення церкви й суспільства в цілому.

У своїй основній праці «Opus majus» («Велика праця», 1268 р.), Роджер Бекон заклав розуміння влади людини над природою, що дозволило розуміти владу як універсальну категорію [4, 193], що додається до будь-яких видів людського життя та діяльності.

У XIV ст. інтереси середньовічного бюргерства й народовладдя у своїх трактатах захищав *Марсилій Падуанський* (1280–1343 рр.) – французький богослов і медик, ректор Паризького університету. Основна його праця – «Захисник світу» (1324 р.).

Марсилій Падуанський, як і Фома Аквінський, у своїй концепції виходив із поділу законів за їх метою на божественні та людські, однак робив прямо протилежні висновки. Він виступав прихильником політичних перетворень у суспільстві: змін в церковному управлінні, встановлення незалежної від церкви централізованої королівської влади, введення виборності уряду, проголошення народовладдя та свободи совісті.

На думку Марсилія Падуанського, людський закон повинен прийматися народом, під яким розумів «сукупність громадян або найважливішу їх частину». Він виділив наступні переваги такої системи: прийняті народом закони виражають загальне благо; народ краще кориться тим законам, які сам для себе створив; ці закони всім відомі; більшості належить найбільша сила для примусу непокірних до дотримання законів; кожен може помітити упущення і запропонувати способи їх усунення [17, 77].

Аналогічним чином М. Падуанським вирішується проблема уряду, який приводить ці закони у виконання. Виконавець законів повинен обиратися тим самим, ким закон встановлений – народом. Можна сказати, що в теоретичному плані ідеї Марсилія Падуанського значно випереджали час, передбачаючи гасла революцій XVII–XVIII ст.

Хрестові походи підготували умови для подальшого розвитку культури менеджменту. З одного боку, відкривши нові торгові шляхи, вони стимулювали розвиток товарно-грошових відносин, а з іншого – сприяли ослабленню впливу релігійних догм. Вони познайомили європейців із культурою й особливостями соціально-економічного укладу країн Середнього Сходу, які в моралі, торгівлі, ремеслі та військовому й управлінському мистецтві не тільки не поступалися країнам Європи, але часто перевершували їх.

Зростання міст, формування нового середнього класу та поява «духу підприємництва» в Європі не тільки привели до розвитку ремесла і торгівлі, а й зажадали раціоналізації методів ведення обліку. Як вже зазначалося, до XIV ст. облікова функція управління стала розглядатися як одна із головних. З 1340 р. генуезькими і флорентійськими купцями та банкірами почав застосовуватися подвійний запис в бухгалтерському обліку. Найбільш ранніми свідоцтвами використання елементів подвійної бухгалтерії у практиці ведення обліку вважаються записи в компаніях флорентійського купця і банкіра *Франческо ді Марко Датіні* (1335–1410 рр.). Фрагментарно елементи подвійної бухгалтерії за венеціанським методом представлені в бухгалтерських книгах (1410–1417 рр.) торгового дому братів Соранцо [6]. Одночасно з функцією обліку стали відроджуватися функції аналізу та контролю. Великий внесок у розвиток облікової, аналітичної та контрольної функцій управління вніс *Лука Пачолі* (1445–1515 рр.) – італійський монах, математик, професор в університетах Перуджі та Мілану, один із основоположників сучасних принципів бухгалтерії.

У 1494 р. в «Трактаті про рахунки та записи», який був складовою праці «Сума арифметики, геометрії, вчення про пропорції і відношення», він не тільки виклав нову систему обліку, яка використ-

товувалася у Венеції, але й зробив першу спробу теоретичного узагальнення і наукового обґрунтування технології бухгалтерського обліку, його документаційного забезпечення, об'єднання у єдину систему функцій обліку, аналізу та контролю [18].

Хоча Л. Пачолі писав свій трактат насамперед стосовно діяльності купців, його ідеї можуть бути застосовані до функціонування будь-якої господарської справи. Він виділяв три умови, необхідні для торгівлі: капітал, кваліфікований персоналу й облік. Це справедливо також щодо умов ефективності функціонування сучасного підприємства та управління ним.

Л. Пачолі підкреслював важливість грамотного застосування облікової і аналітичної функцій управління. З цього приводу він писав: «... ніхто не в змозі вести свої справи, якщо не захоче дотримуватися належного порядку в записах...» [18, 17]. Згідно з його концепцією, основними цілями обліку є: по-перше, отримання інформації про стан справ, при цьому облік слід вести так, щоб можна було без затримки одержувати всякі відомості як щодо боргів, так і вимог; по-друге, обчислення фінансового результату, оскільки мета будь-якого купця полягає у тому, щоб отримати вигоду [18, 20].

Ці цілі досягаються за допомогою рахунків і подвійного запису: «Рахунки суть не більше як належний порядок, встановлений самим купцем, при вдалому застосуванні якого він отримує відомості про всі свої справи й про те, чи йдуть ці справи його успішно чи ні» [18, 78]. Говорячи сучасною мовою, план рахунків повинна складати адміністрація підприємства і вона ж повинна пристосовувати його до цілей аналізу й управління господарською діяльністю.

Л. Пачолі наголошував на необхідності широкого поширення і використання практики ведення рахунків усіма підприємцями, що дозволятиме їм отримувати можливість бачити стан своєї готівки, наявних ресурсів і товарів. Це дасть змогу контролювати як грошові, так і речові потоки, слугуватиме базою для розрахунку доходів та прибутку.

У XIV–XV ст. були зроблені перші великі відкриття у галузі емпіричної науки. Відстоюючи свободу думки, світські вчені почали боротьбу проти богословів. Розвиток експериментальної науки в кінці кінців привів до зародження спочатку в містах Італії, а потім і по всій Європі нових форм промислового виробництва.

У XV ст. відбувається формування і розмежування понять «фірма» (як юридична особа) та «власник підприємства» (як фізична особа). Акцент на активну торговельну діяльність й отримання підприємницького прибутку все частіше вступав у суперечність із традиційними церковними канонами, відповідно до яких бізнес трактувався як доля диявола. У цих умовах стало підніматися питання про зміну ставлення до бізнесу. Розвиток нових світоглядних течій і економічних вчень підривало домінування доктрини католицизму в ідеології та культурі господарювання й управління.

Помітний вплив на зміну ролі церкви в державному управлінні справила творчість *Мартіна Лютера* (1483–1546 рр.) – католицького священика, ініціатора руху в Церкві, пізніше названого Реформацією. У своїх «95 тезах» він критикував систему церковного управління, починаючи від простого священика й до Папи Римського, і виступав за відокремлення церкви від світської влади [14].

Ідеї перебудови церковного управління отримали реалізацію в діяльності *Жана Кальвіна* (1509–1564 рр.). Він вважається засновником нової «церкви», побудованої на демократично-республіканських принципах. Доктрина кальвіністів наполягала на необхідності активної трудової діяльності селянства, ощадливості й накопиченні багатства, сумлінності та професіоналізмі в роботі, вміння управляти господарством. Вважається, що кальвінізм і лютеранство, як і протестантизм у цілому, звільняючи людей від особистої залежності, закликаючи до економічної активності, досягнення успіхів і політичних свобод, по суті, підготували ідеологічну й культурологічну основу ринкового укладу [5].

Висновки. Результати дослідження дозволяють дійти таких висновків:

1. Високе Середньовіччя характеризується розквітом феодальних відносин, пануванням станово-представницької монархії, доменіальної системи господарства, розвитком міст, ремесел, товарно-грошових відносин та центральної державної влади. Система державного управління на цьому етапі розвитку суспільства ієрархічна з виділенням центрального, регіонального та місцевого рівнів: у західних країнах – жорстко централізована, у східних – децентралізована.

2. Зміцнення могутності міст і перетворення їх у ремісничо-торговельні центри, привело до розробки міського права, що закріплює за городянами право на самостійність і незалежність від феодалів. Воно являло собою сукупність норм, що регулюють відносини між містом і зовнішнім світом, а також усередині міської громади, зокрема, щодо регулювання ремесла, торгівлі, діяльності цехів, купецьких гільдій, системи оподаткування.

3. Одночасно з розвитком міст відбувалося формування цехової організації та культури ремесла. Основою організації в цеху було рівне право його членів у користуванні всіма привілеями й правами. Майстер був водночас і власником, і управителем, і працівником, а управління здійснювалося на основі здорового глузду, досвіду та цехового статуту.

4. Цехові статути здійснювали дріб'язкову регламентацію виробництва цеху. Вони визначали його технологію й такі функції управління, як: організація, планування, контроль, матеріально-технічне забезпечення, збут, розподіл доходів. У рамках цеху здійснювалася детальна розробка ієрархії та критеріїв просування і професійного навчання. Цехова культура управління була раціональною та прогресивною, проте в подальшому стала гальмом у розвитку ремесла.

5. На культуру менеджменту другого етапу феодалізму великий вплив мала церковна канонічна доктрина. Каноністи трактували управління з позицій античної філософії, інтересів феодалів, станової ієрархії, а також церковної та королівської (княжої) влади.

6. Фома Аквінський питання управління розглядає із позицій теологічного раціоналізму. Він виходить з того, що Бог встановив принцип підпорядкованості нижчих форм вищим і на цьому ґрунтується духовна та світська ієрархія.

7. Роджер Бекон наголошує на необхідності наукового методу пізнання і розкриває сутність влади людини над природою, що дозволяє зрозуміти владу як універсальну категорію, яка додається до будь-яких видів людської діяльності.

8. Марсилій Падуанський виступав прихильником політичних перетворень: змін в церковному управлінні, встановлення незалежної від церкви централізованої королівської влади, введення виборності уряду, проголошення народовладдя та свободи совісті. Він наголошував, що уряд, який приводить закони у виконання повинен обиратися тим самим, ким закон встановлений – народом.

9. Зростання міст, поява «духу підприємництва», ослаблення впливу релігійних догм не тільки привели до розвитку ремесла і торгівлі, а й підготували умови для подальшого розвитку культури менеджменту, методів ведення обліку виробництва. У XIV ст. вперше почав застосовуватися подвійний запис бухгалтерського обліку.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у виявленні та системному узагальненні специфіки культури менеджменту Високого Середньовіччя, а практичне значення – у доповненні теорії та історії культури систематизованими теоретичними знаннями щодо розвитку світової культури й мистецтва управління.

Перспективами подальших наукових розвідок у цьому напрямі може стати дослідження культури менеджменту на етапі Пізнього Середньовіччя.

***Література***


1. Аквинский Ф. О правлении государей. Хрестоматия по истории средних веков: В 3-х т./под ред. С. Д. Сказкина. Москва: Соцэкгиз, 1961. Т. 3. С. 178–196.
2. Аквинский Ф. Сумма против язычников. Хрестоматия по истории средних веков: В 3-х т./под ред. С. Д. Сказкина. Москва: Соцэкгиз, 1961. Т. 3. С. 159–177.
3. Аквинский Ф. Сумма теологии. Хрестоматия по истории средних веков: В 3-х т./под ред. С. Д. Сказкина. Москва: Соцэкгиз, 1961. Т. 3. С. 133–158.
4. Бэкон Р. Избранное. Пер. с англ. Москва: Издательство Францисканцев, 2005. 480 с.
5. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма. Избранные произведения М. Вебера./пер. с нем. Москва: Прогресс, 1990. С. 61–272.
6. Всемирная история экономической мысли: В 6-ти т. / гл. ред. В. Н. Черковец. Москва: Мысль, 1987. Т. 2. 684 с.
7. Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. / пер. с фр. Москва: Прогресс, 1992. 376 с.
8. Грациан И. Согласование несогласных канонов. Антология мировой правовой мысли: В 5-ти т. Москва: Мысль, 1999. Т. 2. С. 240–274.
9. Гуревич А. Я., Харитонович Д. Э. История Средних веков. Москва: МБА, 2008. 320 с.
10. Егер О. Всемирная история. Средние века. Москва: АСТ, 2006. 607 с.
11. История средних веков: В 2 т. / под ред. С. П. Карпова. Москва: МГУ, 2003. Т. 1. 640 с.
12. Кенигсбергер Г. Средневековая Европа. Москва: Весь мир, 1987. 374 с.
13. Коваленко Є. Я. Культура і мистецтво управління як основа сучасної філософії менеджменту. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 3. С. 56–60.
14. Лютер М. 95 тезисов. Хрестоматия по истории средних веков: В 3-х т. / под ред. С. Д. Сказкина. Москва : Соцэкгиз, 1961. Т. 3. С. 208–211.
15. Мартинишин Я. М., Коваленко Є. Я. Менеджмент доіндустріального суспільства: теорія, історія, культура та мистецтво управління : монографія. Біла Церква: Вид. Пшонківський О. В., 2017. 230 с.
16. Мартинишин Я., Коваленко Є. Цивілізація у точці біфуркації: зародження нового соціального порядку і сучасної моделі управління політичною, економічною та соціокультурною сферами. Економіка і менеджмент культури. 2016. № 1. С. 5–32.
17. Падуанский М. Защитник мира. / пер. с фр. Москва: Дашков и Ко, 2014. 656 с.
18. Пачоли Л. Трактат о счетах и записях. / пер. с итал. Москва : Финансы и статистика, 1994. 320 с.
19. Свод канонического права папы Григория XIII. Хрестоматия по истории средних веков: В 3-х т. / под ред. С. Д. Сказкина. Москва : Соцэкгиз, 1961. Т. 3. С. 121–132.
20. Энгельс Ф., Каутский К. Юридический социализм. Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений: В 50 т. Москва: Политиздат, 1961. Т. 21. С. 479–498.


***References***


1. Akvinskii, F. (1961). On the reign of sovereigns. Anthology on the history of the Middle Ages. S.D. Skazkin (Ed.). Moscow: Sotsekgiz, Vol. 3, 178-196 [in Russian].
2. Akvinskii, F. (1961). The sum against the Gentiles. Anthology on the history of the Middle Ages. S.D. Skazkin (Ed.). Moscow: Sotsekgiz, Vol. 3, 159-177 [in Russian].
3. Akvinskii, F. (1961). The sum of theology. Anthology on the history of the Middle Ages. S.D. Skazkin (Ed.). Moscow: Sotsekgiz, Vol. 3 133–158 [in Russian].
4. Bekon, R. (2005). Favorites. (Trans. in Eng.). Moscow: Izdatel'stvo Frantsiskantsev [in Russian].

5. Veber, M. (1990). Protestant ethics and the spirit of capitalism. Selected works of M. Weber. (Trans. in Germ.). Moscow: Progress, 61-272 [in Russian].
6. The World History of Economic Thought. (1987). V.N. Cherkovets, (Ed.). Moscow: Mysl'. Vol. 2 [in Russian].
7. Goff, Zh. (1992). Civilization of the medieval West. (Trans. in Fr.). Moscow: Progress [in Russian].
8. Gratsian, I. (1999). Harmonization of Dissenting Canons. Anthology of the world's legal thought. Moscow: Mysl', Vol. 2, 240-274 [in Russian].
9. Gurevich, A. Ia., & Kharitonovich, D. E. (2008). History of the Middle Ages. Moscow: MBA [in Russian].
10. Eger, O. (2006). World History. Middle Ages. Moscow: AST [in Russian].
11. History of the Middle Ages. (2003). S.P. Karpov, (Ed.). Moscow: MGU, Vol. 1 [in Russian].
12. Kenigsberger, G. (1987). Medieval Europe. Moscow: Ves' mir [in Russian].
13. Kovalenko, E. (2017). Culture and Art of Management as the Basis of Modern Management Philosophy. Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv, 3, 56-60 [in Ukrainian].
14. Liuter, M. (1961). 95 theses. Anthology on the history of the Middle Ages. S.D. Skazkin, (Ed.). Moscow: Sotsekgiz, Vol. 3, 208-211 [in Russian].
15. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, E. Y. (2017). Management of Preindustrial Society: Theory, History, Culture and Art of Management. Bila Tserkva: Pshonkivs'kyj O. V. [in Ukrainian].
16. Martynyshyn, Y. (2016). Civilization at the point of bifurcation: the emergence of a new social order and the modern model of management of political, economic and socio-cultural spheres. Ekonomika i menedzhment kul'tury, 1, 5-32 [in Ukrainian].
17. Paduanskii, M. (2014). Defender of Peace. (Trans. in Fr.). Moscow: Dashkov i Ko [in Russian].
18. Pacholi, L. (1994). Treatise on Accounts and Records. (Trans. in Ital.). Moscow: Finansy i statistika [in Russian].
19. The Code of Canonical Law of Pope Gregory XIII. Anthology on the history of the Middle Ages. (1961). S.D. Skazkin, (Ed.). Moscow: Sotsekgiz, Vol. 3, 121-132 [in Russian].
20. Engel's, F., & Kautskii, K. (1961). Legal socialism. Marx K., Engels F. Collected Works. Moscow: Politizdat, Vol. 21, 479-498 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 18.10.2018 р.*

УДК 342.9(477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153017

**Мазур Тамара Вікторівна**
кандидат юридичних наук,
заступник Міністра культури України
ORCID 0000-0001-6220-5827
**Мищак Іван Миколайович**
доктор історичних наук,
старший науковий співробітник,
завідувач науково-організаційного відділу
Інституту законодавства Верховної Ради України
ORCID 0000-0002-4466-9836
myshchak@ukr.net

# ДЕРЖАВНА ПОЛІТИКА ЩОДО ОХОРОНИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ПІД ЧАС УКРАЇНСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ 1917 – 1921 РОКІВ

**Мета** роботи – аналіз діяльності міністерств внутрішніх справ, освіти, юстиції, губернських земських зборів, губернських і повітових відділів культури, міських дум періоду Української революції 1917 – 1921 років щодо охорони культурної спадщини в Україні. **Методологічні** засади дослідження: історичний метод, який дозволив простежити генезу діяльності органів державної влади і місцевого самоврядування щодо охорони культурної спадщини; методи аналізу та синтезу, застосування яких посприяло аналізу основних нормативних актів і владних рішень; метод компаративного аналізу –дав змогу порівняти політику щодо охорони культурної спадщини в Українській Народній Республіці періоду Української Центральної Ради та Директорії і в Українській Державі гетьмана Павла Скоропадського. **Наукова новизна.** Акцентовано увагу на основних кроках і заходах державної влади та органів місцевого самоврядування (окремого міністерства культури в українських урядах періоду 1917 – 1921 років не було) як щодо організаційно-методичного забезпечення охорони культурної спадщини, так і налагодження просвітницької роботи у відповідному напрямку, спрямованих на підвищення організаційно-культурного рівня населення. Обґрунтовано положення про те, що в умовах постійних воєнних дій і глибокої економічної кризи тогочасна українська влада проводила цілеспрямовану державну політику не лише щодо захисту культурної спадщини на власній території, а й повернення культурного надбання українців, незаконно вивезеного за межі України. **Висновки.** Аналіз діяльності вищих органів влади, міністерств внутрішніх справ, освіти, юстиції, губернських земських зборів, губернських і повітових відділів культури, міських дум періоду Української революції 1917 – 1921 років дає підстави для висновку про загалом послідовну політику щодо забезпечення охорони культурної спадщини в Україні. Однак через відсутність єдиного керівного органу у відповідній сфері (міністерства культури)

© Мазур Т. В., 2018
© Мищак І. М., 2018

та часті зміни влади більше уваги охороні культурної спадщини приділяли органи місцевого самоврядування, які користувалися значною підтримкою громадськості. Ряд важливих проблем пам'яткоохоронної сфери, які доводилося вирішувати органам влади сто років тому, є актуальним і сьогодні, тож досвід їх успішного вирішення заслуговує на увагу сучасників.

**Ключові слова:** державна політика; культура; охорона культурної спадщини; культурні цінності; культурні пам'ятки.

***Мазур Тамара Викторовна,*** *кандидат юридических наук, заместитель Министра культуры Украины;* ***Мищак Иван Николаевич,*** *доктор исторических наук, старший научный сотрудник, заведующий научно-организационным отделом Института законодательства Верховной Рады Украины*

**Государственная политика по охране культурного наследия в период Украинской революции 1917 – 1921 годов**

**Цель** – анализ деятельности министерств внутренних дел, образования, юстиции, губернских земских собраний, губернских и уездных отделов культуры, городских дум периода Украинской революции 1917 – 1921 годов относительно охраны культурного наследия в Украине. **Методологические** основы исследования: исторический метод, который позволил проследить генезис деятельности органов государственной власти и местного самоуправления по охране культурного наследия; методы анализа и синтеза, применение которых способствовало анализу основных нормативных актов и властных решений; метод сравнительного анализа позволил сравнить политику по охране культурного наследия Украинской Народной Республики периода Украинской Центральной Рады и Директории и Украинской Державы гетмана Павла Скоропадского. **Научная новизна.** Акцентировано внимание на основных шагах и мерах государственной власти и органов местного самоуправления (отдельного министерства культуры в украинских правительствах периода 1917 – 1921 годов не было) как по организационно-методическому обеспечению охраны культурного наследия, так и налаживании просветительской работы в соответствующем направлении, направленных на повышение организационно-культурного уровня населения. Обосновано положение о том, что в условиях постоянных военных действий и глубокого экономического кризиса украинская власть проводила целенаправленную государственную политику не только по защите культурного наследия на своей территории, но и по возвращению культурного наследия, незаконно вывезенного за пределы Украины. **Выводы.** Анализ деятельности высших органов власти, министерств внутренних дел, образования, юстиции, губернских земских собраний, губернских и уездных отделов культуры, городских дум периода Украинской революции 1917 – 1921 годов дает основания для вывода о в целом последовательной политике по обеспечению охраны культурного наследия в Украине. Однако из-за отсутствия единого руководящего органа в соответствующей сфере (министерства культуры) и частые смены власти больше внимания охране культурного наследия уделяли органы местного самоуправления, которые пользовались значительной поддержкой общественности. Ряд важных проблем, которые приходилось решать органам власти сто лет назад, актуальны и сегодня, поэтому опыт их успешного решения заслуживает внимания современников.

**Ключевые слова:** государственная политика; культура; охрана культурного наследия; культурные ценности; культурные достопримечательности.

***Mazur Tamara,*** *Candidate of Legal Science, Deputy Minister of Culture of Ukraine;* ***Myshchak Ivan,*** *Doctor of History, senior researcher, Head of the Scientific and Organization Department, the Legislation Institute of the Verkhovna Rada of Ukraine*

**State policy on the cultural heritage protection during the Ukrainian Revolution of 1917 – 1921**

**The purpose of the article** is to analyze the activities of the ministries of internal affairs, education, justice, provincial and county assemblies, provincial and district departments of culture, city dumas during the Ukrainian Revolution of 1917 – 1921, regarding the cultural heritage protection in Ukraine. **Methodological** principles of research: historical method, which allowed to observe the genesis of the activity of state authorities and local self-government in the cultural heritage protection sphere; methods of analysis and synthesis, its application assisted for legal analysis of key normative acts and power decisions; method of comparative analysis – made it possible to compare the cultural heritage protection policy in the Ukrainian People's Republic during the period of the Ukrainian Central Rada and the Directory and in the Hetman Pavlo Skoropadsky Ukrainian State. **Scientific novelty.** The emphasis was placed on the main steps and measures of state authorities and local self-government (there was no separate Ministry of Culture in Ukrainian governments during the period from 1917 to 1921) regarding the organizational and methodological support for the cultural heritage protection and the development of relative educational work, aimed at raising organizational and cultural level of the people. It was argued that in the conditions of constant military operations and a deep economic crisis, the Ukrainian authorities at that time pursued a purposeful state policy not only to protect the cultural heritage in their own territory, but also to return the cultural heritage of Ukrainians illegally exported from Ukraine. **Conclusions.** The analysis of the activities of the higher authorities, the ministries of internal affairs, education, justice, provincial and county assemblies, provincial and district departments of culture, city dumas during the period of the Ukrainian Revolution of 1917 – 1921 allows to concluding on the generally consistent policy to ensure the cultural heritage protection in Ukraine. However, because of the lack of a particular governing body in the relevant sphere (ministries of culture) and frequent power changes, more attention was paid to the cultural heritage protection by local self-government bodies, which participate significant public support. A number of important problems of the memorial sphere, which had to be solved by the authorities a hundred years ago, are also relevant today, so the experience of their successful solution deserves attention of contemporaries.

**Key words:** state policy; culture; cultural heritage protection; cultural values; cultural memorials.

Актуальність теми дослідження*.* Культурна політика України, у тому числі й щодо охорони культурної спадщини, незважаючи на короткий період сучасної української державності, не є абсолютно новим явищем. Вона демонструє певну тяглість ще з радянського періоду, коли тодішня Українська РСР, як член ООН і ЮНЕСКО, приєднувалася до міжнародних ініціатив щодо охорони

культурної спадщини і активно включалася до розробки відповідних міжнародних документів. Цей період, як і сучасний, уже був предметом нашого дослідження [1]. Водночас малодослідженою залишається культурна політика українських урядів під час Української революції 1917 – 1921 роки, яка, як і українська державність у цілому, свідомо замовчувалася радянською владою та, фактично, перебувала під забороною навіть у царині наукових студій. Певні позитивні зрушення у дослідженні проблеми з'явилися після публікації ряду документальних збірників, які проливають світло на невідомі раніше сторінки діяльності української влади у сфері культури в 1917 – 1921 роках [2; 3]. Однак ці документи й оприлюднені свідчення є лише певною мірою фрагментарними спробами поповнення джерельної бази періоду Української революції. З огляду на це означена проблема потребує докладного вивчення і висвітлення, тим більше, що багато проблемних аспектів охорони культурної спадщини, які мали місце в той час, залишаються актуальними й нині.

Метою статті є аналіз діяльності міністерств внутрішніх справ, освіти, юстиції, губернських земських зборів, губернських і повітових відділів культури, міських дум періоду Української революції 1917 – 1921 років щодо охорони культурної спадщини в Україні.

Наукова новизна. Акцентовано увагу на основних кроках і заходах державної влади та органів місцевого самоврядування (окремого міністерства культури в українських урядах періоду 1917 – 1921 років не було) як щодо організаційно-методичного забезпечення охорони культурної спадщини, так і налагодження просвітницької роботи у відповідному напрямку, спрямованих на підвищення організаційно-культурного рівня населення. Обґрунтовано положення про те, що в умовах постійних воєнних дій і глибокої економічної кризи тогочасна українська влада проводила цілеспрямовану державну політику не лише щодо захисту культурної спадщини на власній території, а й повернення культурного надбання українців, незаконно вивезеного за межі України.

Виклад основного матеріалу. Про державну політику щодо охорони культурної спадщини під час Української революції 1917 – 1921 років на сьогодні відомо досить мало. Це пояснюється тим, що в тогочасних українських урядах не було створено окремого Міністерства культури, а питання культури й охорони культурної спадщини зокрема розглядалися, за потреби, Міністерством внутрішніх справ, Міністерством освіти, Міністерством юстиції чи іншими державними інституціями або їх підрозділами на місцях. Крім того, питання культури на місцях були віднесені до компетенції органів місцевого самоврядування, а належної координації між ними та органами державної влади також не було. Водночас потужні процеси національно-культурного відродження в Україні сприяли пробудженню інтересу широких верств населення до національної культурної спадщини та діяльності щодо її збереження.

Ще до проголошення Української Народної Республіки (далі – УНР) (офіційно проголошена ІІІ Універсалом Української Центральної Ради (далі – УЦР) 7 (20) листопада 1917 р.) органи влади й місцевого самоврядування розгорнули широку кампанію щодо збереження пам'яток культури, яким загрожувало руйнування або знищення. Безумовно, першість тут належала київській міській владі, яка могла забезпечувати відповідну діяльність за кошти власного бюджету, не чекаючи вирішення питання на державному рівні. Так, приміром, у зв'язку із загрозою сповзання гори, на якій збудована Андріївська церква, Київська міська управа у вересні 1917 р. створила спеціальну комісію, до складу якої увійшли гірничі інженери, архітектори та інші фахівці, для вирішення питання щодо укріплення гори та встановлення дренажної системи. На ці роботи було виділено 10 тис. карбованців з міського бюджету, а також ухвалено рішення звернутися за фінансовою допомогою до державних органів влади й духовної консисторії. При цьому роботи мали проводитися невідкладно, щоб запобігти руйнуванню Андріївської церкви [4].

Із створенням і початком діяльності першого українського уряду – Генерального Секретаріату, у складі Генерального секретарства народної освіти було створено відділ охорони пам'яток старовини і мистецтва, який очолив відомий український археолог і директор Київського міського музею М. Ф. Біляшівський. З огляду на небезпечні тенденції, які почастішали в умовах війни і розрухи, та загрозу культурній спадщині, він звернувся в листопаді 1917 р. із закликом (повідомлення було передруковано в кількох газетах) до «всіх культурних громадян з-поміж солдатів, селян, духовенства, сільської інтелігенції, до всіх, хто відчуває тісний зв'язок із рідною країною, з гарячим закликом – шанувати рідну культуру і не допускати загибелі нашого добра: не псувати і не нищити пам'яток старовини, не допускати до грабунку і розгрому панських дворів та будинків, де часто переховуються дуже цінні старі папери, книги, картини, старі меблі, вжити всіх заходів, щоб зберегти усе це і передати до музеїв, де вони стануть у великій пригоді для нашої освіти, для науки й культури, де будуть служити не для одної людини або родини, а для усього народу» [5].

Подібні заклики мали свої відгуки не лише серед небайдужих громадян, а й колекціонерів. Уже з кінця 1917 р. окремі з них почали формувати громадські музеї, які згодом почали передавати в управління й під опіку місцевої влади. Згодом така діяльність набула поширення, а окремі громадські діячі та колекціонери почали передавати у суспільну власність власні надбання. Так, 28 серпня 1918 р. подружжя Козловських зі Сміли передало до Музею Черкащини археологічні, геологічні, зоологічні, природничі та інші колекції загальною вартістю в декілька сотень карбованців [6]. І такі вчинки не були поодинокими.

Зі свого боку, держава також мала долучитися до поповнення архівних, музейних та інших колекцій. Так, на одному з останніх засідань Ради Народних Міністрів УНР 26 квітня 1918 р. за пропозицією Міністерства освіти було ухвалено рішення передавати матеріали, що залишаються в процесі друкування грошей, зокрема оригінали рисунків, кліше, відбитки тощо, через відділ охорони пам'яток старовини й мистецтва Міністерства освіти до Національного музею [7].

Ще один важливий напрямок діяльності тогочасної української влади у сфері охорони культурної спадщини полягав у намаганні повернути в Україну ті культурні цінності, які були вивезені царською владою. До цього додалася й новітня проблема – під час наступу більшовицьких військ у грудні 1917 – лютому 1918 рр. останні грабували і вивозили з собою всі цінні речі, зокрема культурні надбання та церковні коштовності. Після підписання Брестського мирного договору і вигнання більшовиків з України постало питання укладення мирного договору між УНР і Радянською Росією. У зв'язку з цим на засіданні Ради Народних Міністрів УНР 14 лютого 1918 р. під час обговорення умов мирного договору між Радянською Росією й УНР було запропоновано включити до умов підписання договору у частині повернення пограбованого більшовицькими військами майна «повернути всі історичні реліквії (культурного, музейного, наукового й архівного значення)» [8, с. 167]. Однак, як відомо, договір так і не було підписано, як і не було повернуто вивезені з України культурні цінності.

Питання збереження культурної спадщини нерідко ставилося на найвищому державному рівні. Певною мірою цьому сприяло те, що голова УЦР М. Грушевський був істориком і сам чудово розумів роль і місце культурного надбання у національному відродженні. Зокрема, 11 квітня 1918 р. на засіданні Малої ради він від імені президії Ради зробив заяву про можливість продажу садиби кн. Трубецького, розташованої біля Десятинної церкви. З огляду на її великий науковий історико-археологічний інтерес голова УЦР запропонував вжити заходів для охорони цієї садиби від забудовування та збереження її для подальших наукових досліджень. Ця пропозиція була ухвалена Малою радою одностайно [8, с. 264].

Досить актуальним і сьогодні в контексті декомунізації є питання ліквідації/збереження окремих пам'ятників минулої епохи. Характерно, що ця проблема постала ще 100 років тому і так само дискутувалася в суспільстві. Її вирішення було доручено Міністерству внутрішніх справ. Після проведення відповідного аналізу проблеми наприкінці квітня 1918 р. Міністерство внутрішніх справ УНР внесло на розгляд Ради Народних Міністрів доповідну записку про ліквідацію пам'ятників самодержавства. У ній вказувалося на існування в Києві пам'ятників, які були збудовані російським урядом для того, щоб демонструвати свою владу й могутність та політичне поневолення України. Йшлося і про тенденційні написи на окремих пам'ятниках, зокрема на пам'ятнику Б. Хмельницькому такими називалися «Волим под царя восточного, православного» та «Богдану Хмельницькому – единая, неделимая Россия». Зрештою, міністерством пропонувалося пам'ятники Олександру II, Іскрі та Кочубею і решткі пам'ятника П. Столипіну «ліквідувати зовсім, пам'ятник Миколі I перенести у двір університету, написи на пам'ятнику Б. Хмельницькому замінити іншими, а двоголових орлів, які не становлять собою складової органічної частини орнаменту, позділмати». Показовим і для нинішнього моменту є те, що для керування цією справою пропонувалося заснувати комісію з представників МВС, істориків, архітекторів і мистецтвознавців. Ця комісія мала переглянути усі пам'ятники не тільки в Києві, а й усій Україні [8, с. 305–306].

Значна увага приділялася й підготовці кадрів у сфері культури й охорони культурної спадщини. Для прикладу, у липні 1918 р. у Києві було створено курси для підготовки керівників історичних екскурсій, на яких викладали історію Києва та його околиць, історію українського мистецтва, іконографію, українську палеографію, історію освіти на українських землях, методику екскурсійної діяльності, читали лекції про київські музеї та книгозбірні тощо. При цьому лекторами виступали відомі фахівці – університетські викладачі: М. Біляшівський, А. Грабар, проф. Г. Павлуцький та ін. [9].

Велика робота щодо охорони культурної спадщини проводилася на місцях силами земств, окремих товариств і небайдужих громадян. Так, відповідно до постанови губернських земських зборів про опорядження могили Т. Шевченка Київська земська управа створила спеціальну комісію, яка виробила план заходів щодо впорядкування й збереження пам'ятки. Зокрема, як повідомляла 8 червня газета «Вільне слово», прийнято рішення провести укріплювальні роботи Чернечої гори, обгородити всю її територію й розбити замість стежин алеї та доріжки, насадити рослини тощо. Окремо було визначено план ремонтних робіт на могилі поета, у тому числі оновлення хреста й огорожі, встановлення почесної національної варти з числа національно свідомих та інтелігентних військових. Також планувалося створення на горі читальні й бібліотеки літератури про Т. Шевченка, робочого кабінету для письменників і художників. Окремо йшлося про розбудову туристичної інфраструктури та створення об'єктів для відпочинку і дозвілля. Так, для відвідувачів і прочан було заплановано відкрити пошту, телефон і телеграф, збудувати бараки і кімнати відпочинку, на березі Дніпра – човни для туристів, пристань і рятувальну станцію, а навпроти гори на острівці – пляж. Крім того, для збільшення кількості туристів і зручності відвідування національної святині виношувалися плани прокласти шосейну дорогу «Канів – Київ» [10].

У свою чергу, у Полтавській губернії губернський відділ культури і мистецтва провадив широку організаційну діяльність в усіх повітах. Було поширено заклики берегти культурно-історичні та художні

цінності, яким загрожує небезпека втрати, розпочато збір інформації про становище музеїв, зібрань і колекцій, як громадських, так і приватних. Власникам приватних зібрань і цінних колекцій, які свого часу були відібрані більшовиками, дозволялося їх повертати лише на підставі правил, складених повітовою управою, а особливо цінні – лише після розгляду кожного конкретного випадку. При цьому пропонувалося проводити відповідні бесіди із власниками щодо передачі колекцій у громадську власність. Також було вирішено розіслати священикам, учителям, осередкам «Просвіти», кооперативам та іншим установам анкету, щоб зібрати якнайточніші відомості про пам'ятки культури і мистецтва на місцях [11].

У цілому, діяльність щодо охорони культурної спадщини набула широкого розмаху за правління гетьмана П. Скоропадського і пов'язувалася з його планами реформ в науковій і культурній сферах. Саме йому ми завдячуємо відкриттям і початком роботи багатьох культурницьких інституцій. Так, за гетьманування П. Скоропадського було відкрито Державний український архів, у якому мали бути зосереджені документи з історії України, перевезені з архівів Москви та Петрограда, Національну галерею мистецтва, Український історичний музей та Українську національну бібліотеку, фонд якої швидко зростав. За кількістю та якістю книг Українська національна бібліотека могла конкурувати з кращими бібліотеками Європи та ін. [12].

Показовим є й те, що навіть при навчальних закладах закладалися музеї та експозиції пам'яток культурної спадщини, які активно поповнювалися. Так, при Академії мистецтв було засновано Українську національну картинну галерею, її основою у момент заснування стали картини українських і зарубіжних малярів XVI – XIX ст. з особистих колекцій Г. Павлуцького, Д. Антоновича, В. Щавінського та полотен, закуплених на виставках й аукціонах художників із різних країн світу [13].

Послідовна державна політика, незважаючи, навіть, на зміну влади, сприяла піднесенню й активізації громадських ініціатив щодо охорони та збереження культурної спадщини. Зокрема, завдяки активній позиції мешканців Києва, у 1918 р. розпочалася підготовка реставрації Софійського собору. Для цього було створено спеціальний комітет, а в його складі спеціалізовані комісії, до складу яких входили як духовні особи, так і представники влади, профільних наукових установ, громадськості тощо. Так, приміром, за пропозицією Київського наукового товариства до складу комітету було включено відомого вченого В. Л. Модзалевського. У свою чергу, головою комісії з питань реставрації церковного начиння було обрано проф. Г. І. Нарбута, а реставраційної комісії – проф. Г. Г. Павлуцького. Характерно, що науковці, у тому числі й галичани, не просто виступали експертами й консультантами, а готували і виголошували спеціальні лекції перед членами комітету та його окремих комісій. Так, доктор філософії Львівського університету, фахівець з історії мистецтв І. Г. Пеленський виступив із доповіддю про іконостас Софійського собору [14], який планувалося переробити в процесі реставрації. Однак і тоді думки щодо подібних ініціатив розділилися. Варто відзначити, що проф. Г. Г. Павлуцький взагалі висловлювався проти реставрації собору, вважаючи, що вона завдасть тільки шкоди, оскільки відновити його у первісному вигляді неможливо через відсутність достовірних даних. Крім того, вчений скептично ставився до ідеї реставрації через відсутність необхідних коштів. Так, у фонді реставраційного комітету налічувалося 100 тис. карбованців, а лише для облаштування риштувань собору було необхідно 200 тис. крб. При цьому для фінансування реставрації Софійського собору митрополит Антоній пропонував продати одне із земельних угідь Києво-Печерської лаври, що в умовах частих змін влади зробити було доволі складно. Тому з огляду не невідомі перспективи щодо фінансування Г. Г. Павлуцький пропонував обмежитися лише обмірами, вивченням і виданням детального опису собору [15].

Слід відзначити, що ідея створення державних та національних заповідників, яку приписують значно пізнішому періоду, також була запропонована на вищому владному рівні ще в 1918 році. Так, на засіданні Ради Міністрів 29 грудня було заслухано доповідь міністра юстиції про оголошення Софійського і Володимирського соборів та церкви Св. Андрія Первозданного «державно-національними українськими святинями, заслуговуючими особливої уваги республіканського уряду». За результатами обговорення було доручено міністрові віросповідань підготувати відповідний законопроект [16]. Дещо згодом, на засіданні Ради Міністрів 24 січня 1919 р., оголошено доповідь міністра освіти по законопроекту щодо передачі Київського центрального архіву давніх актових книг у підпорядкування Головному управлінню мистецтва та національної культури та про збільшення штатів цього архіву. Також було ухвалено рішення про виділення 300 тис. карбованців на видатки, пов'язані з організацією архіву, придбання приватних архівів, окремих документів тощо [17]. На жаль, відповідні ініціативи так і не були реалізовані тогочасною українською владою через зміну військово-політичної ситуації та втрату контролю над більшістю території України, яка незабаром на багато десятиліть опинилася у складі Радянського Союзу.

Висновки. Аналіз діяльності вищих органів влади, міністерств внутрішніх справ, освіти, юстиції, губернських земських зборів, губернських і повітових відділів культури, міських дум періоду Української революції 1917 – 1921 років дає підстави для висновку про загалом послідовну політику щодо забезпечення охорони культурної спадщини в Україні. Однак через відсутність єдиного керівного органу у відповідній сфері (міністерства культури) та часті зміни влади більше уваги охороні культурної спадщини приділяли органи місцевого самоврядування, які користувалися значною підтримкою гро-

мадськості. Ряд важливих проблем пам'яткоохоронної сфери, які доводилося вирішувати органам влади сто років тому, є актуальним і сьогодні, тож досвід їх успішного вирішення заслуговує на увагу сучасників.

***Література***


1. Мищак І. М. Законодавче забезпечення охорони культурної спадщини та шляхи його вдосконалення в Україні. *Наукові записки Інституту законодавства Верховної Ради України*. 2013. № 3. С. 31–37.
2. Революція в культурі (Формування державної гуманітарної політики під час Української революції 1917–1921 років). У 2-х т. / Упоряд. : О. С. Онищенко, О. Л. Копиленко, Є. Р. Бершеда, І. М. Мищак. Репринт. вид. К. : Інститут законодавства Верховної Ради України, 2012. Т. 1. 440 с.
3. Революція в культурі (Формування державної гуманітарної політики під час Української революції 1917–1921 років). У 2-х т. / Упоряд. : О. С. Онищенко, О. Л. Копиленко, Є. Р. Бершеда, І. М. Мищак. Репринт. вид. К. : Інститут законодавства Верховної Ради України, 2012. Т. 2. 368 с.
4. Мѣры къ охранѣ Андреевской церкви. *Южная копѣйка*. 1917. 17 сент.
5. До громадян Української Народної Республіки. *Робітнича газета.* 1917. 19 лист.
6. Культурно-національний рух на Черкащині. *Народня воля*. 1918. 30 верес.
7. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). Ф. 2592. Оп. 1. Спр. 65. Арк. 88–89зв.
8. Українська Центральна рада: Документи і матеріали. У 2 т. Т. 2: 10 грудня 1917 р. – 29 квітня 1918 р. / Упорядн.: В. Ф. Верстюк (керівник) та ін.; НАН України. Інститут історії України. Центральний державний архів вищих органів влади і управління України. К. : Наук. думка, 1997. 424 с.
9. З культурного руху на Вкраїні. *Вільне слово*. 1918. 21 верес.
10. Опоряження Чернечої гори. *Вільне слово.* 1918. 8 черв.
11. Охорона пам'ятників культури і мистецтва. *Рідне слово*. 1919. 23 верес.
12. Купрійчук В. Політика культурного розвитку в історії українського державотворення (1917 – 1920 рр.). URL: http://visnyk.academy.gov.ua/wp-content/uploads/2013/11/2011-4-4.pdf
13. Історія культури. URL: https://buklib.net/books/26656/
14. В комитетѣ по реставраціи Кіевскаго Собора св. Софіи. *Слово.* 1918. 16 лист.
15. Реставрація Софійскаго Собора. *Слово.* 1918. 30 лист.
16. ЦДАВО України. Ф. 1065. Оп. 1. Спр. 14. Арк. 17–20 зв.
17. ЦДАВО України. Ф. 1065. Оп. 1. Спр. 14. Арк. 63 – 65 зв.


***References***


1. Myshchak, I. M. (2013). Legal Regulation of the Cultural Heritage Protection and Ways of its Improvement in Ukraine. The Scientific Papers of the Legislation Institute of the Verkhovna Rada of Ukraine. 3, 31–37 [in Ukrainian].
2. Revolution in culture (Formation of the sate humanitarian policy during the Ukrainian Revolution of 1917–1921). In 2 vol. Comp. : O. S. Onishchenko, O. L. Kopylenko, Ye. R. Bersheda, I. M. Myshchak. Reprint ed. K. : Institute of Legislation of the Verkhovna Rada of Ukraine, 2012. Vol. 1. 440 p. [in Ukrainian].
3. Revolution in culture (Formation of the sate humanitarian policy during the Ukrainian Revolution of 1917–1921). In 2 vol. Comp. : O. S. Onishchenko, O. L. Kopylenko, Ye. R. Bersheda, I. M. Myshchak. (2012). Reprint ed. K. : Institute of Legislation of the Verkhovna Rada of Ukraine. Vol. 2. 368 p. [in Ukrainian].
4. Measures to protect the St. Andrew's Church. (1917). *South kopeck*. September 17 [in Ukrainian].
5. To the citizens of the Ukrainian People's Republic. *Worker's newspaper*. 1917. November 19 [in Ukrainian].
6. Cultural and national movement in Cherkassy region. *People's will*. 1918. September 30 [in Ukrainian].
7. Central state archive of the supreme power and administration bodies of Ukraine (CSASB of Ukraine). Fund 2592. Descript. 1. Case 65. Sh. 88–89 turn [in Ukrainian].
8. Ukrainian Central Rada: Documents and materials. In 2 vol. Vol. 2 : December 10, 1917 – April 29, 1918 / Comp.: V. F. Verstyuk (head), etc.; National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of History of Ukraine. Central state archive of the supreme power and administration bodies of Ukraine. K. : Science opinion, 1997. 424 p. [in Ukrainian].
9. From the cultural movement in Ukraine. *Free word*. 1918. September 21 [in Ukrainian].
10. The arrangement of Chernecha mountain. *Free word*. 1918. June 8 [in Ukrainian].
11. Protection of culture and art monuments. *Native word*. 1919. September 23 [in Ukrainian].
12. Kupriychuk V. Policy of cultural development in the Ukrainian state creation history (1917 – 1920). URL: http://visnyk.academy.gov.ua/wp-content/uploads/2013/11/2011-4-4.pdf [in Ukrainian].
13. History of culture. URL: https://buklib.net/books/26656/ [in Ukrainian].
14. In the committee for the restoration of the Kiev Cathedral of St. Sophia. *Word*. 1918. November 16 [in Ukrainian].
15. Restoration of the St. Sophia Cathedral. *Word*. 1918. November 30 [in Ukrainian].
16. CSASB of Ukraine. Fund 1065. Descript. 1. Case 14. Sh. 17–20 turn [in Ukrainian].
17. CSASB of Ukraine. Fund 1065. Descript. 1. Case 14. Sh. 63–65 turn [in Ukrainian].


*Стаття надійшла до редакції 23.08.2018 р.*

УДК 379.85: 261.6
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153018

**Panchenko Svitlana**
PhD in Cultural studies, associate professor
of the Art-management and event technologies chair,
the National Academy of Managerial Staff
of Culture and Arts
ORCID ID 0000-0001-8010-8318
dolga100@ukr.net

# ISSUE OF FREEDOM IN RELIGIOUS TOURISM AND PILGRIMAGE

**The Purpose of the Article** is to analyze the issue of freedom in pilgrimage and religious tourism. **The Methodology** of the research includes applying such methods as analysis, synthesis, comparison, aggregation, as well as the use of historical and cultural approaches. **The Scientific Novelty** lies in the expanding and generalizing the knowledge about freedom in religious tourism. **Conclusions.** As a result of the preceding study, we have found that freedom in religious tourism is revealed through a variety of human activity. Tourist cognitive activity, the need for human wandering is determined by historically developed and assimilated socio-cultural programs that orient the person to the knowledge and development of the surrounding world, the construction of new systems of relationships, receiving new emotional and aesthetic impressions and assimilation of interesting forms of social experience.

**Key words:** truth; freedom; tourist revolution; free time, choice; removal of social tension; cultural analysis; religious tourism; pilgrimage; confession; function; experience.

***Панченко Світлана Анатоліївна,*** *кандидат культурології, доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**Питання свободи в релігійному туризмі та паломництві**

**Мета дослідження** – вивчення питання свободи в паломництві і релігійному туризмі. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методів аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення, а також у використанні історичного та культурологічного підходів. **Наукова новизна** полягає у розширенні та узагальненні знань про свободу в релігійному туризмі, яка розкривається через різновид людської дії, активності. **Висновки.** В результаті дослідженні встановлено, що свобода в релігійному туризмі розкривається через різновид людської дії, активності. Туристська пізнавальна активність, потреба у мандрівництві людини визначається історично виробленими і засвоєними соціокультурними програмами, котрі орієнтують особистість на пізнання і освоєння навколишнього світу, побудові нових систем взаємовідносин, отриманні особистістю нових емоційних та естетичних вражень і засвоєння нею цікавих форм соціального досвіду.

**Ключові слова:** істина; свобода; туристська революція; вільний час; вибір; зняття соціальної напруги; культурний аналіз; релігійний туризм; паломництво; сповідь; функція; досвід.

***Панченко Светлана Анатольевна,*** *кандидат культурологии, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Вопрос свободы в религиозном туризме и паломничестве**

**Цель исследования** - изучение вопроса свободы в паломничестве и религиозном туризме. **Методология исследования** заключается в применении методов анализа, синтеза, сравнения, обобщения, а также в использовании исторического и культурологического подходов. **Научная новизна** заключается в расширении и обобщении знаний о свободе в религиозном туризме, которая раскрывается через разнообразие человеческого действия, активности. **Выводы.** В результате исследования установлено, что свобода в религиозном туризме раскрывается через разнообразие человеческого действия, активности. Туристская познавательная активность, потребность в странничестве человека определяется исторически выработанными и усвоенными социокультурными программами, которые ориентируют личность на познание и освоение окружающего мира, построении новых систем взаимоотношений, получении личностью новых эмоциональных и эстетических впечатлений и усвоение ею интересных форм социального опыта.

**Ключевые слова:** истина; свобода; туристская революция; свободное время; выбор; снятие социальной напряженности; культурный анализ; религиозный туризм; паломничество; исповедь; функция; опыт.

*The Relevance of the Topic.* Studying pilgrimage is not a problem of theologians and thinkers only; this phenomenon is also interesting for historians, psychologists, culturologists, philosophers, and writers, as pilgrimage helps a person to get to know his/her spiritual essence, to return to the origin of his/her nation, to touch the cultural and spiritual heritage, to reach harmony with the spiritual world.

The phenomenon of pilgrimage synthesizes the cultural processes that take place in society. Pilgrimage remains one of the cultural phenomena that is most actively developing. Compared to other types of travel, pilgrimages relate to different areas of the economic, social and cultural life of society, and these general restraints deserve the attention of thinkers, philosophers, and scientists.

Due to the pilgrimage, the exchange of cultures, borrowing traditions, ceremonies, cults are proceeding. Ukrainians are a rather benevolent nation, their tolerant nature, positive attitude towards other cultures, shrines, and monuments can be seen during the pilgrimage journey across Ukraine.

Demand for scientific reflection and mechanisms for combining deep historical traditions with the cultural trends of the present in modern pilgrimage.

© Panchenko S., 2018

Pilgrimage as a cultural phenomenon becomes the subject of scientific research only in the second half of the XX century. Before this period, most of the works are presented by empirical observations and testimonies of travel of pilgrims of the past and present or are devoted to descriptions of different shrines [11, p.8].

*The main part.* The transformation processes in the sphere of pilgrimage and religion tourism are one of the most researched issues in the world of science (M. Monten, V. Gorski, F. Hegel, Z. Bauman, S. Soliyanik, G. Skovoroda, M. Berdyaev, F. Franzhialli, Jean-Paul Sartre, K. Kryvega, etc.).

The category of «freedom» in the pilgrimage is a real manifestation of the natural realization of person's social essence using tourist events, the search and «development» of freedom through tourism and travel. After all, people can identify themselves only due to the ability to show their will, to make a choice of a form of life, world orientation, behavior, to demonstrate creativity, easiness, that is, free activity.

The possibility of free travel is a basic human need, beginning with physiological and ending with cognitive, cultural, spiritual self-realization.

As V. Gorski noted fairly, «not each travel can be called tourism, and every traveler - a tourist. But no doubt that any tourist activity is wandering and every tourist is «Homo viator» - a traveler».

He writes that "the attraction of a journey for meeting others, the desire to understand other people, to join them, to expand the world of one's being, are rooted in the history of Ukrainian culture, in the depths of human mentality» [2, p.28].

Thanks to the pilgrimage tourism, the freedom that it gives to a person, we can comprehend and perceive the world around us and the Universe as a whole, its laws, and the essence, life and culture of other nations, to test ourselves in unusual extreme situations, and also to learn deeply and understand the culture of our country, our cultural horizons of perception and understanding of the world. As M. Monten once wrote: «My need for freedom is so great that if I were forbidden to access some corner located somewhere in the Indian lands, I would feel somewhat humiliated» [3, p.193].

Such an event primarily explains the urgency of the problem of freedom and tourism as the «tourist revolution», which gave humankind such a concept as free time. Even Marx said that the measure of the wealth of society is not working, but free time, when a person can realize his/her need for self-affirmation, self-development, and self-actualization [4].

Religious pilgrimage is a component of tourism with an emphasis on the socio-cultural, moral and psychological nature, spiritual purification. It should be emphasized that the phenomenon of pilgrimage is common to all denominations, but each of them has firstly its specifics, and secondly, its list of holy places: the Kyiv Pechersk and Pochayiv Lavra, Mecca, Medina, Jerusalem, Uman, and others. This approach is organically interpreted in Ukrainian society. Such phenomena as «the truth», «freedom», «tourist revolution», «free time», «choice», «removal of social tension» acquire a particular theoretical weight in the specified context.

In the context of the problems of religious pilgrimage, the category «freedom» becomes of especial importance, since in the pilgrimage it is a real manifestation of the natural realization of person's social essence by means of «tourist events» and «development» of freedom during tourist routes or travels, as well as free tourist communications, which promote self-realization of a person.

As Francesco Franziali states, «the tourist revolution of the twentieth century is as creative and important as an industrial revolution that began two centuries earlier.» Indeed, religious tourism is not only one of the most important manifestations of the freedom of a modern person, but also, most importantly, the social space in which its self-realization, moral self-determination, regulation of human relations are carried out.

However, the interpretation of freedom during the pilgrimage is impossible without the definition of democracy in general. In today's philosophical consciousness, the problem of liberty acquires a variety of interpretations, not excluding the synthesis of several approaches to its explanation. This is due, among other things, to the inexhaustibility of man and society as carriers of freedom [5].

Choosing ways to meet diverse tourist needs brings a man all the full experience of life. An individual becomes free, first of all, when he/she has a world-view free from dogmas and prejudices and has the opportunity to move freely in the social space. A person becomes open to realize his/her tourist dream, and any longer does not look like the one thrown into this world without any direction and lost in everyday minor events. When traveling, a person lives concentrated on a single dominant interest and introduces this interest in all the diversity of his/her life events.

The primary role in the situation of choice belongs to the question of the value orientation of human choice. Analyzing the dynamics of tourist travel, we see that it changes in the direction of growth of communicative, spiritual, cultural needs, that is, the needs of self-development and self-realization of personality.

An integral part of the value orientations of an individual, as V. Pazenok notes, is «tourist freedom» and freedom of the individual in general. The principal objects of tourism are not routes, hotels, campsites, tourist agencies, but the person traveling, his/her world of interests, desires, aspirations, value orientations, first of all, such as freedom [6].

The phenomenon of freedom in tourism can be seen in different planes. «First, it is the freedom of physical displacement of large contingents of people in the geographical and socio-political space — secondly, the realization of opportunities for economic freedom, which, of course, are determined by the level of

wealth of tourists. Thirdly, ensuring an extensive range of places for travelers, where geographically they intend to relax and expand their impressions and knowledge of the world, countries that they want to visit, people with which to communicate, in which socio-cultural environment to dip.

And finally, this is the freedom for the social subject (individual, community) to identify the direction (social vector) of his/her own ideological, cultural and spiritual development, which can be stimulated by one or another type or route of a tourist trip» [7].

Traveling through different corners of the Earth, a person continually goes beyond the limits of familiar things, meets other people, other countries, and other cultures. Tourist activity appears as a «portrait» of an era, folk traditions, civilizational transformations and as a result of social differentiation, the formation of spiritual communities, etc. Tourist activity is a part of the objective process of creation of social intercourse as an actual need of people.

Tourism, as living undocumented knowledge, belongs to the system of communicative cycles: from the social space to the psychophysiological essence of an individual (the implementation of ideas, values, evaluations, attitudes, etc.) through behaviour and actions, and vice versa, from the subjective world of an individual to social space (creation of new patterns of behavior, life strategies, ideological orientations).

Freedom and pilgrimage constitutes a person as an individual, substantiates his/her solidarity with other people, that is, it determines the possibility of cooperation, the use of social experience of other communities in the realization of the person's life project [8, p.15].

Freedom in religious tourism is revealed through a variety of human activity. Tourist cognitive activity, the need for wandering is determined by historically developed and assimilated socio-cultural programs that orient a person to the exploration and mastering the surrounding world, the construction of new systems of relationships, receiving new emotional and aesthetic impressions and assimilation of interesting forms of social experience.

Pilgrimage is travel of believers to holy places (places of pilgrimage) in the hope of obtaining divine holiness. The most famous places of pilgrimage in the Christian culture are such places as Palestine, Athos, and others; in Ukraine - the Kiev-Pechersk Lavra, the Pochayiv Lavra and Svyato-girska Lavra.

Life is a test, probation, and the traveler himself, in the physical and spiritual dimensions, can be disclosed by the Supreme powers, the most secret, sacred peaks of human destiny on this earth.

Among the reasons for the pilgrimage there are the following: desire to heal from mental and physical ailments; need to pray for relatives; hope to find grace; a call to perform charitable work; expect to be forgiven for sins; an opportunity to express gratitude for the good sent from above; the duty to show allegiance to the faith; desire for asceticism in the name of religion; to find the meaning of life. Pilgrimage is the way to God, way to Absolute and the meetings with believers and their culture, visiting historical and architectural places. During a pilgrimage, we have to understand the meaning of a journey to God and Absolute working with our soul.

The everyday world of a modern man is quite sharp, pragmatic, unbalanced; the person is put in the framework of hard daily life, lives according to the standards of the present in a whirl of actual problems. In this sense, pilgrimage is salvation, salvation for the victory of the spiritual over the material.

Pilgrimage in the structure of religious tourism is considered both as a historical and cultural tradition and as an integral part of religious tourism. In this connection, we would like to emphasise the importance of pilgrimage to holy places and outline the original features of pilgrimage to the Kyiv-Pechersk Lavra.

In our research we also work out the etymology of the concept of «pilgrimage» and the history of the process of transformation of the custom to travel in places related to the cult of a specific deity into a conscious act of pilgrimage: early Christian travel was the basis of the very idea of religious pilgrimage, and absorbing the purposes of travel, the Christian pilgrimage became some kind of school, which gives a person a complete picture of life.

From the very beginning of the XXI century, the nature of pilgrimage began to change, because instead of «walking on pilgrimage» to holy places, as it was practiced in the past, in our time the saints are delivered by planes to Ukraine: relics of saints, spiritual relics, miraculous icons. Traveling to holy places is not only the Orthodox but also the Catholic tradition, which is mainly fed by the cult of the Virgin Mary and is consistently embodied in life by the Ukrainian Catholics.

At the present stage of development of cultural knowledge, it is necessary to define several types of pilgrimages, among which the following are highlighted: individual, family, group (according to the number of participants and family affiliation); by the duration (the Russian Orthodox canon of the pilgrimage appointed a trip within 10 calendar days); by seasonality (annual pilgrimages, and also confined to religious holidays); by sites of visitation, first of all, confessional places of worship (churches, monasteries, temples), as well as natural places of worship (caves, mountains, lakes); by the location of the object of the pilgrimage (internal - within the state borders) and foreign pilgrimage tours; on the basis of compulsory (voluntary and mandatory pilgrim tours), because a hajj in Islam is mandatory for each orthodox Muslim.

Thus, in the context of the problems of religious pilgrimage the practical aspect of realization of religious tourism is especially important, because, proving actuality and relevance of the research of religious tourism, it is necessary to present a model of transformation of theoretical material into the practical sphere.

Based on the general experience of memoirs and periodicals of the nineteenth century, it is relevant to recreate the logic of further pilgrimage, the implementation of pilgrimages that have undergone a severe deformation during the reign of an atheistic outlook in the conditions of Soviet reality. It is necessary to conduct a comparative analysis between the interpretation of religious tourism during the XIX century and in terms of independent statehood since the principles of continuity are the key to obtaining an objective notion about the dynamics of historical and cultural processes.

*Conclusions.* Religious pilgrimage, representing a long-standing cultural tradition, has been able to preserve its unchanging essence for centuries and to become an integral part of the modern world. External conditions of realization of travel by believers are changing, but the aim and content remain the same. Neither the decades of the Bolshevik period nor the political and social cataclysms of the present, have pushed away from the pilgrims and other people who seek to know and hear the right word about the life of the Pechersk Saints, about the tremendous spiritual power of the ancient spiritual shrines.

The pilgrimage form of tourism has enormous potential for promoting inter-confessional and intercultural communication as well as preserving the cultural diversity of the country. Globalization, economic liberalization, new ethnicity and religious politics, the development of science and culture, and the availability of artistic values have a positive influence on the formation of many religious objects in the modern world.

***Література***

1. Пазенок В. С. Феномен свободи у сучасних західних філософських концепціях. Свобода: сучасні виміри та альтернативи. Київ: Укр. Центр духовної культури, 2004. С. 11–56.
2. Горський В. С. Подорож як феномен культури. Всеукраїнський круглий стіл «Філософія туризму». – К. : КУТЕП, 2002. – с. 28.
3. Монтень М. Опыты: в 3-х кн.: пер с фр. Кн. 3. СПб.: Кристалл: Респекс, 1998. 704 с.
4. Абрамов В. В. Туризм – вседозволенность или достижение мировой культуры. Культура і освіта фахівців туристської сфери: сучасні тенденції та прогнози: матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф. Киев: КУТЕП, 2005. С. 434–438.
5. Гуманізм: сучасні інтерпретації та перспективи. Київ: Укр. Центр духовної культури, 2001. 380 с.
6. Пазенок В. С. Філософія туризму. Філософія туризму: навч. посіб. Київ: Кондор, 2004. С. 19.
7. Федорченко В. К. Свобода: практичні виміри соціального суб'єкта. Свобода: сучасні виміри та альтернативи. Київ: Укр. Центр духовної культури, 2004. С. 469–483.
8. Кривега К. В. Туризм як прояв свободи сучасної особи. Нова парадигма. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2005. Вип. 43. С. 13–24.
9. Житенёв С.Ю. Религиозное паломничество в христианстве, буддизме и мусульманстве: социокультурные, коммуникационные и цивилизационные аспекты. - Москва, 2012 – С. 130-131; С.102.
10. Khristov T. T. Religious tourism. Moscow: Academia, 2005. 288 p.
11. Крюкова Н. В. Паломництво до святих місць України (на матеріалах Кримського регіону): автореф. дис. … канд. філософ. наук: спец. 09.00.12 / Крюкова Наталія Василівна; Київ. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2008. с. 8.

***References***

1. Pazenok, V.S. (2004). The phenomenon of freedom in modern Western philosophical concepts. Freedom: Modern Dimensions and Alternatives. K.: Ukr. Tsentr duhovnoyi kulturi [in Ukrainian].
2. Gorskiy, V.S. (2002). Travel as a cultural phenomenon. All-Ukrainian Round Table "Philosophy of Tourism". K. : KUTEP [in Ukrainian].
3. Monten M. (1998). Experiments. SPb.: Kristall: Respeks [in Russian].
4. Abramov, V.V. (2005). Tourism - permissiveness or the achievement of world culture. Culture and education of tourism specialists: current trends and forecasts: materials III International. science-practice conf. K: KUTEP [in Ukrainian].
5. Humanism: the future and the future (2001). Kiev: Ukr. Center for Spiritual Culture [in Ukrainian].
6. Pazenok, V.S. (2004). Philosophy of tourism. Philosophy of Tourism. Kyiv: Condor [in Ukrainian].
7. Fedorchenko, V.K. (2004). Freedom: practical dimensions of a social subject. Freedom: Modern Dimensions and Alternatives. Kiev: Ukr. Center for Spiritual Culture [in Ukrainian].
8. Kryvega, K.V. (2005). Tourism as a manifestation of the freedom of a modern person. New paradigm. Kiev [in Ukrainian].
9. Zhitenev, S.Yu. (2012). Religious pilgrimage in Christianity, Buddhism and Islam: socio-cultural, communication and civilizational aspects. Moskva: Indrik [in Russian].
10. Christov, T.T. (2005). Religious tourism. M.: Izdatel'skij centr "Akademija" [in Russian].
11. Kryukova, N.V. (2008). Pilgrimage to holy places of Ukraine (on materials of the Crimean region). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 13.09.2018 р.*

УДК 392.72:316.7
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153019

**Поплавська Аліна В'ячеславівна**
кандидат культурології, доцент,
доцент кафедри готельно-ресторанного
і туристичного бізнесу Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-9414-558X
alinakv91@gmail.com

# ФЕНОМЕН ГОСТИННОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ЗАРУБІЖНОМУ КУЛЬТУРОЗНАВСТВІ

**Мета статті** – з'ясувати стан наукового осмислення феномена гостинності українському та зарубіжному культурознавстві. **Методологія** дослідження ґрунтується на аналітичному методі, застосування якого уможливило розкриття науково-теоретичних підходів, на яких ґрунтуються дослідження гостинності як соціокультурного феномена. **Наукова новизна**. На підставі аналізу культурознавчих праць українських та зарубіжних дослідників розкрито стан наукового осмислення феномена гостинності. **Висновки**. Зроблено висновок, що серед значної кількості праць, присвячених гостинності, лише кілька з них висвітлюють окремі її аспекти як явища соціальної культури; при цьому не розкрита природа гостинності як продукту соціокультурного розвитку. Наголошено на потребі з'ясування сутності науково-теоретичних та методологічних аспектів дослідження гостинності як соціокультурного феномена.

**Ключові слова**: культура; гостинність; культура гостинності; соціальна культура; соціокультурний феномен.

***Поплавская Алина Вячеславовна,*** *кандидат культурологии, доцент кафедры гостинично-ресторанного и туристического бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

**Феномен гостеприимства в украинском и зарубежном культуроведении**

**Цель статьи** – выяснить состояние научного осмысления феномена гостеприимства в украинском и зарубежном культуроведении. **Методология** исследования основана на аналитическом методе, применение которого позволило раскрыть научно-теоретические подходы, на которых основываются исследования гостеприимства как социокультурного феномена. **Научная новизна**. На основании анализа культуроведческих работ украинских и зарубежных исследователей раскрыто состояние научного осмысления феномена гостеприимства. **Выводы**. Сделан вывод, что среди значительного количества работ, посвященных гостеприимству, лишь несколько из них освещают отдельные ее аспекты как явления социальной культуры; при этом не раскрыта природа гостеприимства как продукта социокультурного развития. Отмечена необходимость выяснения сущности научно-теоретических и методологических аспектов исследования гостеприимства как социокультурного феномена.

**Ключевые слова**: культура; гостеприимство; культура гостеприимства; социальная культура; социокультурный феномен.

***Poplavska Alina****, Candidate of Culturology, Associate Professor at the Department of Hotel-Restaurant and Tourism Business, Kiev National University of Culture and Arts*

**The phenomenon of hospitality in Ukrainian and foreign culture**

**The purpose of the article** is to clarify the state of scientific understanding of the phenomenon of hospitality in Ukrainian and foreign culture studies. The research **methodology** is based on an analytical method, the application of which allowed to reveal the scientific and theoretical approaches on which the study of hospitality as a sociocultural phenomenon is based. **Scientific novelty**. Based on the analysis of the cultural studies of Ukrainian and foreign researchers, the state of the scientific understanding of the phenomenon of hospitality is revealed. **Conclusions.** It was concluded that among a significant number of works devoted to hospitality, only a few of them cover some of its aspects as phenomena of social culture; at the same time, the nature of hospitality as a product of socio-cultural development is not disclosed. The need to clarify the essence of the scientific-theoretical and methodological aspects of the study of hospitality as a socio-cultural phenomenon.

**Key words**: culture; hospitality; culture of hospitality; social culture; socio-cultural phenomenon.

Актуальність теми. Гостинність – це багатовікова традиція приймати гостей з повагою до них й з дотриманням певних церемоній. Цей соціокультурний феномен зберігає стійкість суспільства і його толерантність до найрізноманітніших людських спільнот. У сучасних умовах розвитку суспільства дослідження феномена гостинності набуває особливого значення, оскільки гостинність може бути розглянута як вияв гуманізму і, відповідно, здібності суспільства до мирного співіснування, доброзичливого спілкування, міжкультурної комунікації та взаєморозуміння і, насамкінець, як прояв найважливішого культуротворчого чинника цивілізації протягом всього її існування від витоків до майбутнього.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Останнім часом вчені виявляють досить сталий інтерес до такого явища суспільного життя, як гостинність. В результаті склався значний корпус літератури з цієї тематики: дисертації, монографії, статті, навчальні посібники та підручники. Їх автори розглядають феномен гостинності з різних точок зору, у різних контекстах. Зокрема, дослідженням питань історії, зокрема, становлення та розвитку гостинності в Україні займалися Г. Андрущенко, Л. Артюх,

© Поплавська А. В., 2018

М. Будько, Г. Вишневська, Г. Гарбар, В. Русавська й ін. У працях такі вчені, як Ю. Бергер, М. Будько, Ю. Ватоліна, Ж. Дерріда, С. Зенкін, Х. Хіршфельд й ін. здійснено аналіз філософсько-антропологічних аспектів гостинності. Розгляду економічних аспектів гостинності присвячені праці дослідників: О. Варипаєв та Л. Варипаєва, Ф. Котлер, І. Мініч, Ю. Опанащук, Д. Уокер, А. Федулін й ін. Специфіка гостинності у різних народів на певних етапах їхньої історичної еволюції висвітлена П. Алеппським, А. Гамзатовою, С. Гербершейном, М. Конаковим, Г. Котошихіним, В. Примою й ін. Однак, при всій науковій важливості результатів згаданих досліджень в українській культурології досі цілісно не з'ясовано стан наукового осмислення феномена гостинності.

Мета статті – з'ясувати стан наукового осмислення феномена гостинності українському та зарубіжному культурознавстві.

Виклад основного матеріалу дослідження. Серед значної кількості праць, присвячених різним аспектам феномена гостинності, виявлено лише кілька публікацій, в яких порушуються питання власне соціокультурної природи гостинності. Найважливіші з них – дослідження Г. Гарбар, Д. Громова, Т. Захарової, В. Русавської та деяких інших авторів.

У монографічній роботі Г. Гарбар «Розвиток соціокультурного інституту гостинності в українському туризмі 60-х – 80-х рр. XX століття (на матеріалі Миколаївської області)» [6] предметом аналізу обрано формування громадської галузі гостинності у дорадянський період, оновлення її засад у міжвоєнний період й розвиток у післявоєнні роки, коли відправлення туристичних послуг стає важливим фактором забезпечення процесу приймання гостей з інших місцевостей, здійснюваного професійними службовцями. Сучасна система туристичних послуг у загальному контексті їх надання кваліфікується автором як своєрідний соціокультурний інститут.

Російський дослідник, доктор історичних наук Д. Громов у статті «Гостинність як антропологічна категорія» [8] розглядає антропологічні особливості гостинності, до числа яких відносить зустріч гостя, місце його прийому, застілля, спілкування, дарування, проводи, покровительство гостю аж до його сакралізації, регламентації гостинності як соціальної дії. На його думку, антропологічний смисл гостинності як соціальної дії скерований на отримання людиною певної вигоди, про що свідчать соціально-економічні фактори: обмін безпекою, створення комунікативної мережі у вигляді знайомств, укладання договорів про дружбу, побратимство, вільну торгівлю, обмін благами, інформацією тощо. Дослідник доходить висновку, що гостинність у вигляді соціокультурної норми утвердилася внаслідок розвитку дружніх міжрегіональних зв'язків та конкуренції між соціальними групами у гостинних пропозиціях.

Дослідниця Т. Захарова розглядає гостинність у, так би мовити, філологічному «ключі». Її дисертація «Порівняльно-зіставне лінгвокультурологічне дослідження концепту "гостинність" на пареміологічному рівні російської та французької мов» присвячена з'ясуванню ролі мовних засобів у відображенні певного культурного змісту (у даному випадку концепту «гостинність») у мовних одиницях [10]. Термін «концепт гостинності» авторка трактує як акт сприйняття гостинності у єдності мовного висловлювання, зіставляючи основні ідеї концепту гостинності з асоційованими з ним іншими концептами («честь», «Бог», «дружба», «щедрість», «престиж», «суперництво» й ін.). Концепт «гостинність» у своїй бінарній опозиційності Своїх і Чужих свідчить, у той же час, про можливості тимчасової нейтралізації такої опозиції, формуючи проблему відносин Чужого, Іншого, головним предметом уваги у розумінні гостинності [10].

Зауваживши, що в латинській мові слово *hostis* первісно означало «ворог», Т. Захарова замислюється над причинами та процесом втрати цим словом первісного змісту й доходить висновку, що це відбулось завдяки виникненню соціального статусу гостя, який нівелює ставлення повсякденної ворожості до чужого дотриманням закону гостинності, що проявлявся у формі соціальних норм розподілу їжі: адже їжа була головним вітальним інтересом, і частування гостя стає механізмом його прилучення до основних життєвих цінностей людей, в яких він гостює. Це був певний первісний прагматичний досвід гостинності, який допоміг інтегрувати первісну людину у складну систему соціальних відносин, вважає авторка.

Філологічним підходом позначене й дослідження Г. Гарипової «Концепт "гостинність" у російській та англійській мовах» [7]. Природу гостинності дослідниця пов'язує з етнічною свідомістю людини, яка детермінована соціокультурними умовами. На думку авторки, концепт гостинності у зазначених мовах відбиває специфічні ритуали привітань, пригощання національними стравами у відповідності з національно- детермінованим та рефлексуючим етнічним характером соціокультурного буття народу.

У дисертації В. Русавської «Гостинність в українській побутовій культурі XIX ст.» гостинність характеризується як соціокультурне явище, яке еволюціонувало від побутових традицій гостинності до активного розвитку гостинних громадських закладів у другій половині XIX ст. Інтенсифікація індустріального виробництва, підкреслюється у дослідженні, сприяла зростанню мобільності населення, появі нових побутових практик в культурі різних верств населення, а, відтак, – і нових, притаманних цим верствам, форм гостинності. Поступове формування міської культури, міського способу життя мали своїм наслідком становлення у другій половині XIX ст. інфраструктури індустрії гостинності [15].

Соціокультурна природа гостинності розглядається у статті В. Прими «Еволюція гостинності у Давньому Римі: соціально-культурний аспект» [14], а також – опосередковано – у працях інших україн-

ських дослідників: Г. Андрущенко «Гостинність як одна з перших форм прояву людської довіри» [1], М. Будько «У пошуках методологічних універсалій гостинності: соціально-правовий аспект» [3], М. Скржинської «Давньогрецькі свята в Елладі і Північному Причорномор'ї» [16] та ін.

Аналізуючи еволюцію гостинності у контексті соціокультурних змін в Давньому Римі, В. Прима визначає її як антропологічну цінність, взагалі характерну для людства. Простежуючи розвиток гостинності від звичаїв і народних традицій до Римського права, авторка аналізує еволюцію реалізації гостинності у республіканський та імперський період античного Риму: підготовка базису для вдосконалення її форм для майбутнього розвитку сфери послуг як напряму економічної діяльності у період пізньої Республіки і формування розгалуженої інфраструктури гостинності в імперський період. Історичні трансформації, робить висновок авторка, базувалися на соціальних стандартах гостинності: загальнолюдських і культурно-специфічних. А норми гостинності були обумовлені спільністю соціальних функцій. Автор називає їх: «розширення соціальних зв'язків», «залагодження конфліктів», «асиміляція», «самореалізація», «престиж», які відображають потреби і мотиви людини при реалізації їх інститутом гостинності. На думку В. Прими, гостинність як органічна складова соціально-культурного буття античних римлян забезпечувала життєздатність давньоримської цивілізації, сприяючи взаєморозумінню різних народів давньоримської держави, єднанню і внутрішній гармонії останньої [14].

Г. Андрущенко також стверджує, що гостинність за своєю природою є специфічною моральною якістю людини, що притаманна усім народам, характеризуючись різними формами прояву. Вона виступала не лише засобом неформальних стосунків людей, а й гарантованою формою забезпечення людини притулком, теплом і турботою, виявом довіри, прихильності, співпереживання, милосердя, взаєморозуміння – саме це складає глибинну сутність природи людини і визначає характер не лише міжособових, а й у цілому усіх соціальних зв'язків, вважає Г. Андрущенко [1].

М. Будько розглядає гостинність як правовий інститут, формування якого в Європі почалося, на думку дослідниці, ще в античні часи, коли притулок для мандрівників не був обумовлений вигодою, його забезпечувала так звана проксенія – право взаємної громадської гостинності у чужому для окремого громадянина полісі. Процес історичного розвитку зумовив значні зміни і за формою, і за сутністю в античному інституті гостинності, але без втрати моральної основи [3]. Викладаючи свою концепцію, М. Будько досить широко послуговується термінами «соціум», «соціокультурний інститут», «соціальні трансформації», «цивілізація».

Інститут проксенії розглядається також у монографії «Давньогрецькі свята в Елладі і Північному Причорномор'ї» [16] М. Скржинської, яка вважає його важливим фактором у встановленні та зміцненні торговельно- економічних стосунків між регіонами античної ейкумени взагалі, Херсонесу та Ольвії з містами Дельфа та Олімпія, – зокрема. Свято, на думку дослідниці, у житті античних греків було важливою подією: як можливість відпочити й розважитися, вгамувати комунікаційний та інформаційний голод. Під час святкувань глашатай сповіщав про віншування співвітчизників та іноземних громадян за їх діяльність на благо міста. Це могло бути вінчання золотим вінком, спорудження стели з вирізаним на ній декретом про надання почесного титулу, створення статуї або портретного рельєфу, запрошення на громадське частування, видання іноземцям «піроксенів» у вигляді декрету (який оприлюднювався під час святкування) або накресленнях на стелах з переліком прав і пільг. Будучи однією з найважливіших почесних нагород чужоземцям за їх успіхи у торговій, фінансовій, дипломатичній та інших видах діяльності на користь державі (місту), «проксенії» передбачали користування у дружньому місті пільгами, які включали отримання права займати передні почесні місця на масових святкуваннях, звільнення від податків під час ввезення та вивезення товарів, навіть отримання громадянства. Соціальна роль інституту проксенії, підсумовує авторка, полягала у зміцненні старих й у створенні нових зв'язків взаємної гостинності. Доволі часто у монографії застосовувалися ключові терміни «гість», «гостинність», «соціальний статус».

Ряд дослідників феномену гостинності (Г. Гарипова, А. Гамзатова, М. Конакова й ін.), відзначаючи його інтернаціональний загальнолюдський характер, зосереджують увагу на особливості його національного вираження. В дисертаційній роботі М. Конакова «Гостинність та кунацтво в етносоціальній традиції балкарців та карачаївців» [11] досліджується інститут гостинності на різних етапах історії міжособової та міжнаціональної комунікації. З часів формування етносів та розвитку їх зовнішніх зв'язків інститут гостинності виявився найбільш оптимальним та уніфікованим механізмом міжетнічних стосунків, вважає дослідник. Генетичне коріння гостинних відносин карачаївців та балкарців чітко простежується автором дисертації на общинній стадії життєдіяльності людини, де звичай набував сили закону, виступаючи як основний та обов'язковий компонент у взаєминах людей. Однією з найвагоміших та найефективніших форм реалізації звичаю було кунацтво, міцно пов'язане з багатовіковими традиціями горян, яке визначається автором і як гостинність, і як суспільний інститут штучної спорідненості.

Інститут кунацтва у контексті гостинності досліджує А. Гамзатова у дисертації «Гостинність та кунацтво у горян центрального та західного Дагестану у XIX – початку XX століття» [5]. Кунацтво, за висловом авторки, є результатом культурно-історичного розвитку громадської гостинності. Гостинність і інститут кунацтва, що розвивається на її основі, А. Гамзатова вважає одним з найпоширеніших суспільних явищ у житті дагестанської общини й чи не найважливішим серед тих факторів, які у складних

кліматичних умовах краю, посилення розбоїв та грабежів, сприяли подорожньому у забезпеченні притулку, їжі і та особистої безпеки.

Ряд науковців зосереджують увагу на питаннях історичного розвитку інституту гостинності. Українська дослідниця Г. Вишневська у дисертаційній роботі «Еволюція сфери гостинності міста Києва другої половини XIX – початку XX ст. в контексті розвитку українського туризму» [4] у формі історичного екскурсу простежує зміни у досліджуваній галузі з XI ст. – часу створення готелів при монастирях закладів готельного типу – для надання відповідних послуг паломникам. У середині XIX ст. Лаврський монастир по суті перетворився на своєрідний комплекс гостинного прийому паломників у так званому Лаврському готелі. Створення міської мережі готельних закладів у період інтенсивного розвитку капіталістичних відносин, зазначається в дослідженні, зумовлювалося стереотипами цільового подорожування (паломництво, подорожі з комерційною метою, краєзнавчі екскурсії тощо). Друга половина XIX ст. позначилася появою закладів гостинності світського типу внаслідок зростання ділового та історико-культурного туризму. Потужним осередком тогочасного готельного бізнесу ставав Київ – торгово-промисловий центр Російської імперії й всесвітньо відоме осердя руського православ'я. У цей період у Києві спостерігається активна розбудова сфери гостинності, зокрема здійснюється будівництво соціальних закладів з тимчасового гостьового розміщення і харчування людей. Важливу роль у справі відігравала транспортна інфраструктура міста. Розбудова нових шляхів сполучення сприяла розвиткові соціальної сфери гостинності.

Ряд дослідників, як зарубіжних так і вітчизняних (Н. Бортник, М. Будько, Ж. Дерріда, О. Добридень, О. Кручек, С. Леонова та деякі інші), приділяють особливу увагу суто гуманітарним аспектам інституту гостинності, заторкуючи при цьому й кризові явища, спричинені загалом активізацією глобалізаційних процесів та викликаних безпосередньо геополітичними конфліктами. Проблеми і виклики, які переживає нині інститут гостинності в Європі, стали об'єктом дослідження французького філософа Ж. Деррида, який у статті «Von der Gastfreundschaft» («Про гостинність») [17] вважає, що глобалізація викликає націоналістичну й потенційно ксенофобську реакцію до «чужих». Показуючи взаємозв'язок між економічною лібералізацією і соціальними репресіями проти «чужого», він вважає, що глобалізація супроводжується обмеженням гостинності. У цій кризі гостинності проглядається ставлення країн до непроханих гостей. Причому Ж. Деррида розрізняє дві форми гостинності: безумовну гостинність, коли будь-хто може відвідати будь-яку країну, і політичну гостинність, коли кордони відкриті при певних умовах для деяких вигнанців. При цьому їх права повинні відповідати прийнятим законам гостинної країни, а також генеральним угодам, які захищають емігрантів і політично переслідуваних у період їхнього перебування в чужій країні, їх традиції, їхню мову, їх культуру і релігії. Ж. Деррида не виключає «абсолютної і беззаперечної гостинності» в країні перебування «чужого» на умовах гостя. Але для цього потрібно шукати можливості ліберального регулювання гостинності. Глобалізацію автор розцінює як закономірний і незворотний процес і з цих позицій розглядає питання приватних та суспільних форм приймання (зокрема, «державної гостинності»), природи і функцій державних кордонів, національної приналежності і можливості приналежності людини одночасно до декількох політичних спільнот.

Аналітик П. Завадська у статті «Ласкаво не просимо: біженці розсварили Європу» [9] констатує зростання негативного ставлення європейців не лише до біженців, а й до інших іммігрантів, в яких у контексті останніх подій на кордонах з країнами Євросоюзу небезпідставно вбачають майбутню загрозу всьому Європейському Союзу. Заклики до «відчинення дверей» знедоленим, допомоги зовнішній імміграції вже не є популярними у населення країн Євросоюзу: негативне ставлення до непроханих чужоземців, робить висновок П. Завадська, домінує над благородною місією опіки біженців.

Українська дослідниця, доктор юридичних наук Н. Бортник у статті «Вплив глобалізації на формування міграційних потоків» [2] порушує питання про регулювання процесів міграції, що набула глобального характеру, пов'язаного з внутрішньою та зовнішньою безпекою держав. Вона вважає, що, будучи засобом поширення зазначених загроз, незаконна імміграція (тобто навала нежданих й небажаних гостей) й сама є сучасною транснаціональною формою організованої злочинності, сфера якої містить торгівлю людьми, формування нелегального ринку праці і секс-послуг тощо. Це спонукає появу ситуації, коли гостинна зустріч нелегального іммігранта членами етнокультурного суспільства об'єктивно неможлива, більше того – представники такої спільноти вбачатимуть в іммігранті чужого, ворога. Подібні ставлення до іммігрантів в європейських країнах свідчать про необхідність прийняття законодавчих документів стосовно цивілізаційних стосунків громадян, які знаходяться у територіальному просторі їхньої спільної життєдіяльності.

У статті В. Пазенка «Філософія туризму в системі філософського знання» особливо підкреслюється суспільна сфера гостинності, розташована в туризмі, з її людиноприймальним, сервісним характером [13, 13]. Виявлені ознаки туризму достатньо характеризують його як складний соціальний феномен. На думку вченого, жодній сфері гуманітарної науки не вдалося вичерпно дослідити «туризм в якості предмету суто власних пошуків». Будучи складовою багатоаспектної життєдіяльності людини, практика туризму виявляє її суспільну, духовну та культурну сутність. Тому «філософія туризму, набуваючи дисциплінарної автономії у сфері соціальної філософії, виступає методологічним механізмом у збагаченні інших наук при дослідженні туризму, його гостинної функції [13, 13–14].

І. Мініч у статті «Основні підходи до оцінки соціально-економічної ефективності інновацій в сфері гостинності», розглядаючи сучасний стан у галузі гостинності України, обґрунтовує інноваційну спрямованість стратегії та тактики розвитку готельного бізнесу, організації та методики менеджерської діяльності готельною справою, формування та оптимізації нових форм інновацій та удосконалення вже застосованих у структурі гостинності як соціокультурної інституції. Більшість готельних об'єктів, вважає дослідник, за рівнем надання гостинних послуг не відповідає світовим стандартам, а сам перелік цих послуг у сервісі вітчизняних готелів є значно меншим, ніж у більшості європейських готелів: із загальної наявності готельних підприємств з гостинного сервісу лише у 52,6% функціонують такі його об'єкти, як ресторани, кафе і бари. Втім, інноваційні процеси стають невід'ємним атрибутом технологічного розвитку сучасної готельної гостинності. Адже пошук потенційних гостей, особливо у кризових умовах, є пов'язаним з процесами модернізації гостинних технологій в готельній справі. І для ефективного прилучення клієнтів-споживачів до готельної сфери гостинності має стати якісне надання їм конкурентоспроможних послуг, посилення вітчизняного ринку готельної гостинності як результат застосування інновацій у цій галузі [12, 250].

Висновки. Таким чином, серед значної кількості праць, присвячених гостинності, лише кілька з них висвітлюють окремі аспекти її як явища соціальної культури. В жодній праці цієї тематики годі шукати визначення, принаймні пояснення понять «соціальна культура», «соціокультурний процес», «соціокультурне явище», «соціокультурний простір», «гостинність як соціокультурний феномен». Не розкрита природа гостинності як продукт соціокультурного розвитку. У закономірній цілісності світових процесів не відстежено механізмів становлення й розвитку інституції гостинності від первісних стихійних проявів до сучасних цілеспрямовано організованих форм гостинності, залишилась при цьому поза увагою дослідників виробнича інфраструктура інституту гостинності, не виявлені соціокультурні підґрунтя сучасних кризових явищ у культурі гостинності. Зазначені упущення та недоліки спонукають посилення уваги до науково-теоретичних та методологічних аспектів дослідження гостинності як соціокультурного феномену.

***Література***

1. Андрущенко Г. І. Гостинність як одна з перших форм прояву людської довіри. URL : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Staptp/2011_52/files/ST52_02.pdf.

2. Бортник Н. П. Вплив глобалізації на формування міграційних потоків // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Юриспруденція. 2013. Вип. 6–1(1). С. 142–144.

3. Будько М. В поисках методологических универсалий гостеприимства : социально-правовой аспект // Nierówności Społeczne a Wzrost Gospodarczy. 2012. No. 25. p. 261–272.

4. Вишневська Г. Г. Еволюція сфери гостинності міста Києва другої половини XIX – початку XX століття в контексті розвитку українського туризму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. культурології : 26.00.06. Київ, 2008. 19 с.

5. Гамзатова А. Ш. Гостеприимство и куначество у горцев центрального и западного Дагестана в XIX – начале XX века) : дис. канд. истор. наук : 07.00.07. Махачкала, 2007. 192 с.

6. Гарбар Г. А. Розвиток соціокультурного інституту гостинності в українському туризмі 60-х – 80-х рр. XX століття (на матеріалі Миколаївської області). Миколаїв : Вид-во Південнослов'ян. ін-ту Київс. славіст. ун-ту, 2007. 265 с.

7. Гарипова Г. Р. Концепт «гостеприимство» в русаком и английском языках (на материале фразеологизмов) : автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. фил. наук : 10.02.20. Уфа, 2010. 23 с.

8. Громов Д. В. Гостеприимство как антропологическая категория // Грамматика гостеприимства / Отв. ред. М. Н. Губогло. Москва : ИЭА РАН, 2015. С. 11–35.

9. Завадська П. Ласкаво не просимо : біженці розсварили Європу // Free Voice Information Analysis Center, 2015. URL : http://iac.org.ua/laskavo-ne-prosimo-bizhentsi- rozsvarili-yevropu.

10. Захарова Т. В. Сравнительно-сопоставительное линво-культурологическое исследование концепта «гостеприимство» : дис. на соиск. ученой степени канд. фил. наук : 10.02.20. Челябинск, 2011. 169 с.

11. Конаков М. М. Гостеприимство и куначество в этносоциальной традиции балкарцев и карачаевцев : дис. на соиск. ученой степени канд. фил. наук : 07.00.07. Нальчик, 2005. 184 с.

12. Мініч І. М Основні підходи до оцінки соціально-економічної ефективності інновацій в сфері гостинності // Наукові записки Київського університету туризму, економіки і права. Серія : філософські науки. 2010. Вип. 8. С. 242–250.

13. Пазенок В. Філософія туризму в системі філософського знання // Наукові записки Київського університету туризму, економіки і права. Серія: філософські науки . Київ : КУТЕП, 2010. Вип. 8. С. 7–22.

14. Прима В. В. Еволюція гостинності в Давньому Римі : соціально- культурний аспект // Гілея: науковий вісник. 2015. Вип. 96. С. 192–198.

15. Русавська В. А. Гостинність в українській побутовій культурі XIX ст. : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. іст. наук : 17.00.01. Київ, 2007. 19 с.

16. Скржинская М. В. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. Санкт-Петербург : Алетейя, 2010. 464 с.

17. Derrida, J. Von der Gastfreundschaft. Wien : Passagen- Verlag, 2001. 156 p.

***References***

1. Andrushchenko, G. I. (2011). Hospitality as one of the first forms of manifestation of human trust. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Staptp/2011_52 /files /ST52_02.pdf [in Ukrainian].

2. Bortnik, N. P. (2013). The Impact of Globalization on the Formation of Migration Flows. Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Yurysprudentsiia. Issue 6-1 (1). pp. 142–144 [in Ukrainian].
3. Budko, M. (2012). In search of the methodological universals of hospitality: the socio-legal aspect. Nierówności Społeczne a Wzrost Gospodarczy. No. 25. pp. 261–272 [in Russian].
4. Vishnevsk, G. G. (2008). Evolution of Hospitality Areas of the City of Kyiv in the Second Half of the XIXth – Early XX Centuries in the Context of the Development of Ukrainian Tourism. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
5. Gamzatov, A. Sh. (2007). Hospitality and priesthood among the mountaineers of central and western Dagestan in the nineteenth and early twentieth centuries): Doctor's thesis. Makhachkala [in Russian].
6. Garbar, G. A. (2007). Development of the socio-cultural hospitality institute in Ukrainian tourism of the 1960's and 80's. (On the material of Nikolayev region). Mykolaiv [in Ukrainian].
7. Garipova, G. R. (2010). The concept of "hospitality" in Russian and English languages (on the material of idioms). Candidate's thesis. Ufa [in Russian].
8. Gromov, D. V. (2015). Hospitality as an anthropological category. Grammar of hospitality. Ed. ed. M.N. Guboglo. Moscow: IEA RAN. pp. 11–35 [in Russian].
9. Zavadskaya, P. (2015). Welcome, we do not ask: refugees scattered Europe. Free Voice Information Analysis Center. URL: http://iac.org.ua/laskavo-ne-prosimo-bizhentsi- rozsvarili-yevropu [in Ukrainian].
10. Zakharova, T. (2011). Comparative-comparative linguocultural study of the concept of "hospitality". Doctor's thesis. Chelyabinsk [in Russian].
11. Konakov, M. (2005). Hospitality and priesthood in the ethnosocial tradition of Balkarians and Karachais. Doctor's thesis. Nalchik [in Russian].
12. Minich, I. M. (2010). Basic approaches to the assessment of the socio-economic efficiency of innovations in the field of hospitality. Naukovi zapysky Kyivskoho universytetu turyzmu, ekonomiky i prava. Seriia : filosofski nauky. No.8. pp. 242–250 [in Ukrainian].
13. Pazenok, V. (2010). Philosophy of Tourism in the System of Philosophical Knowledge. Naukovi zapysky Kyivskoho universytetu turyzmu, ekonomiky i prava. Seriia: filosofski nauky. No. 8. pp. 7–22 [in Ukrainian].
14. Prima, V.V. (2015). Evolution of Hospitality in Ancient Rome: Socio-Cultural Aspect. Gilea. Issue 96. pp. 192–198 [in Ukrainian].
15. Rusavskaya, V. A. (2007). Hospitality in the Ukrainian home culture of the XIX century. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
16. Skrzhinskaya, M. V. (2010). Ancient Greek holidays in Hellas and the Northern Black Sea region. St. Petersburg: Aletheia [in Russian].
17. Derrida, J. (2001). Von der Gastfreundschaft. Wien : Passagen-Verlag.

*Стаття надійшла до редакції 27.10.2018 р.*

УДК 008 [316.7]
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153020

**Рева Тетяна Сергіївна**
кандидат політичних наук, доцент,
доцент кафедри гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-9569-584X
tutti@ukr.net

# СИМУЛЯТИВНИЙ ХАРАКТЕР СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ ДУМЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

**Метою роботи** є аналіз основних інтерпретацій симулятивного характеру соціокультурних трансформацій у культурологічній думці другої половини ХХ століття. **Методологія** дослідження полягає у застосування міждисциплінарного підходу, що дозволяє нам використовувати наукові надбання соцілогії культури, культурології, філософії та антропології. У дослідженні були застосовані такі методи як порівняльний для розкриття відмінностей між структуралістськими концепціями та метод аналізу який дозволяє простежити вплив різних рис симулятивного суспільства на культуру. **Наукова новизна** дослідження полягає у аналізі основних підходів до розуміння симулятивності та квазіреальності розвитку суспільства та його впливу на культури, тобто розвиток нових форм комунікації, економіки та суспільних відносин веде до створення нового сприйняття мистецтва та культури. **Висновки.** Таким чином, у другій половині ХХ століття у дослідженнях присвячених розвитку суспільства в умовах інформаційного середовища, розкриваються основні риси сучасних суспільств та їх вплив на культуру і мистецтво, які виступили способами рефлексії таких явищ як клонування, голограма, сентиментальність, корпорація, консьюмеризм. Аналіз праць Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза, Р. Вільямса, Г. Дебора та З.Баумана дозволяє нам розкрити симулятивний характер соціокультурного розвитку суспільства, що включає в себе процеси: поглинання громадського приватним, стирання межі між реальним та гіперреальним, стискання хронотопу культури та функціонування уявних образів у культурі суспільства і їх вплив на мистецтво.

**Ключові слова:** культура; симуляція; суспільство; модерніті; консьюмеризм.

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

© Рева Т. С., 2018

**Симулятивный характер социокультурных трансформаций в культурологической мысли второй половины XX века**

**Цель исследования** - проанализировать основные интерпретации симулятивного характера социокультурных трансформаций в культурологической мысли второй половины XX века. **Методология** исследования состоит в применении междисциплинарного подхода, что позволяет нам использовать научные достижения социологии культуры, культурологии, философии и антропологии. В исследовании были применены такие методы как сравнительный для раскрытия различий между структуралистский концепциями и метод анализа который позволяет проследить влияние различных черт симулятивного общества на культуру. **Научная новизна** исследования заключается в анализе основных подходов к пониманию симулятивности и квазиреальности развития общества и его влияния на культуры, то есть развитие новых форм коммуникации, экономики и общественных отношений ведет к созданию нового восприятия искусства и культуры. **Выводы.** Таким образом, во второй половине XX века в исследованиях посвященных развитию общества в условиях информационной среды, раскрываются основные черты современных обществ и их влияние на культуру и искусство, которые выступили способами рефлексии таких явлений как клонирование, голограмма, сентиментальность, корпорация, консьюмеризм. Анализ работ Ж. Бодрийяра, Ж. Делеза, Р. Вильямса, Г. Дебора и З.Бауман позволяет нам раскрыть симулятивный характер социокультурного развития общества, включает в себя процессы: поглощение общественного частным, стирание грани между реальным и гиперреальную, сжатия хронотопа культуры и функционирования мысленных образов в культуре общества и их влияние на искусство.

**Ключевые слова:** культура; симуляция; общество; модернити; консьюмеризм.

***Reva Tetiana,*** *PhD in Political studies, associate professor of the Department of Humanitarian Disciplines, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

**The Simulative Nature of the Sociocultural Transformations in the Culturological Thought of the Second Half of the XXth Century**

**The purpose of the article.** The purpose of the research is to analyse the main interpretations of the simulative nature of the sociocultural transformations in the culturological thought of the second half of the twentieth century. **Methodology** of Research. The methodology of the research is based on the interdisciplinary approach that allows us to use the scientific achievements of sociology of culture, culture, philosophy and anthropology. The research includes the following methods: comparative (to reveal the differences between structuralist conceptions) and the method of analysis, (to highlight the impact of various features of the simulation society on culture). **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the study is to analyse the basic approaches to understanding the simulation and the quasi-realities of the development of society and its impact on culture. **Conclusions.** Thus, there were many works, devoted to the development of society in the context of the information environment, in the second half of the twentieth century. They highlight the main features of modern societies and their influence on culture and art, which are the means of reflection of such phenomena as cloning, hologram, sentimentality, corporation, and consumerism. The analysis of the works of J. Baudrillard, J. Deleuze, R. Williams, G. Deborah and Z. Bauman allows us to reveal the simulative character of the socio-cultural development of society, which includes the processes: the absorption of public by the private, the erasing of the boundary between real and hyperreal and the functioning of images in the culture of the society and their influence on art.

**Key words:** culture; simulation; society; modernity; consumerism.

Актуальність теми дослідження. Розвиток інформаційних технологій та впровадження їх у буденне життя людей спричинило трансформацію ціннісних та культурних орієнтацій, а також принципів суспільного буття індивіда та людства загалом. У наслідок падіння «залізної завіси» колишні радянські республіки зустрілися з великим потоком інформації, що потребувала нової системи сприйняття. Саме це спричинило соціокультурну кризу у суспільстві, що полягає у перебудові суспільних відносин на засади маркетингового та консьюмеристського підходу. Країни Західної Європи та США пережили ці трансформації у 60-70 роках XX століття та рефлексували їх у формі наукових проблем – симулятивності та квазіреальності суспільства, що визначало розвиток культури, тому їх досвід може бути корисним для України. Саме це і обумовлює досліджувану проблему.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання культурних та ціннісних трансформацій порушували у своїх працях Г. Зімель, К. Мангайм, Т. Парсонс, Н. Еліас. Розвитку культурологічної думки другої половини XX століття присвячені наукові розвідки вітчизняних дослідників Ж. Денисюк[5], П. Герчанівської [6], В. Кебуладзе, О. Копієвської, Л. Левчук, О. Овчарук, О. Олійник [7] та інших . Однак не дивлячись на великий масив досліджень питання теорій симулятивності потребує глибшого аналізу.

Мета статті –проаналізувати основні інтерпретації симулятивного характеру соціокультурних трансформацій у культурологічній думці другої половини XX століття.

Виклад основного матеріалу. Симулятивність або квазіреальність суспільного буття та його вплив на розвиток культури та мистецьких течій порушувались у працях таких філософів, культурологів та соціологів XX століття як Ж. Бодрійяр [2], Ж. Дельоз [4], З. Баумана [1], Г. Дебора [3] та Р. Вільямса [8,9].

Відомий французький філософ Ж. Бодріяйр аналізує квазіприроду або симулятивність суспільтсва з точки зору впливу розвитку інформаційних технологій, а саме телебачення на сприйняття людиною свого існування. Для пояснення він впроваджує категорію симулякру. На його думку, симулякр – ніколи не є тим, що приховує істину, навпаки – це істина, яка приховує те, що її не існує. Він виокремлює три порядки симулякрів:

1. Природні або натуралістичні симулякри, що засновані на зображенні, імітації, оптимістично спрямовані на ідеальну інституцію природи за образом Божим. Їх проявами є уявлення або утопії;

2. Продуктивні симулякри, спрямовані на підвищення продуктивності, засновані на енергії, силі, яка матеріально втілюється у машинах, що забезпечують велике виробництво, прометеївське прагнення до глобалізації та безкінечної експансії, вивільнення енергії. Зразки цього порядку симулякрів зустрічаються у науковій фантастиці.

3. Симульовані симулякри, засновані на інформації, моделюванні, кібернетичних іграх, їх основними цілями є їх мета — повна операційність, гіппереальність та тотальний контроль [2].

На думку Ж. Бодрійяра, сучасне суспільство живе в середовищі в якому панують симулякри третього порядку. Філософ це пояснює такі соціокультурні умови за допомогою своєї інтерпретації двох антагоністичних процесів диссимуляція та симуляції. Диссимуляція ( або удавання) означає робити вигляд, що у вас немає того, що ви маєте. Симуляція – це робити вигляд, що ви маєте щось, чого насправді не маєте. В основі першого процесу лежить принцип присутності, адже удавання не руйнує реальність, натомість другий побудований на відсутності чогось і спрямований на стирання межі між істинним та хибним, між реальним та уявним. Цей процес приводить до зміни системи пізнання та освоєння світу, людина стає відчуженою від нього. Він ілюструє це на прикладі карт «спочатку з'являється карта, а вже потім дороги та ландшафт» [2].

Ж. Бодріяйяр стверджує, що у сучасному соціумі життєдіяльність людей перебуває під значним впливом різноманітних симулякрів, що призводить до формування ряду специфічних рис симулятивного суспільства, які впливають на рівень культури та її розвиток у соціумі: кінець панотизму, гіпермаркет, клонування, голограма, сентименталізм, голокост, історія як ретросценарій, гіперреальне та уявне.

Кінець паноптизму або перехід від реальності до гіперреальності. Ж. Бодрійяр зазначає, що у зв'язку з розвиток телебачення на перший план виходить фактор присутності у формі різноманітних реаліті-шоу, який руйнує казуальний принцип реальності. Людина, спостерігаючи за подіями у шоу, починає його сприймати як ніби вона там, що веде створення гіперреальності. Остання нав'язує зразки поведінки та виробляє власну квазікультуру. Наслідком чого, на думку філософа, є імплозія смислів, яка веде до симуляції. Частково Ж. Бодрійяр модифікує теорію спектаклів Гі Дебора, що проголошувала витіснення реальності шляхом візуалізації та консьюмеризму, тобто «людина припиняє жити, вона лише переживає реальність» [3, 87].

Гіпермаркет як втілення нової форми мислення людини та її життєдіяльності. Гіпермаркет — це вираз цілого способу життя, з якого зникло село та місто. Ж. Бодрійяр вважає, що у симулятивному суспільстві відсутні осередки комунікації, які були у містах та селах. У першому випадку – це ринок, а у другому – ярмарок. Місто поступається "агломерації" - повністю функціонально розмежованого міського зонування, яке наскрізь пронизане системою знаків — еквівалентом, мікромоделлю якого воно стосується на рівні споживання. Гіпермаркет централізує і перерозподіляє цілий район разом з його населенням. Ж. Бодрійяр порівнює універмаги та гіпермаркети. Перші функціонували, зважаючи на міське зонування, натомість другі завдяки механізму розташування, організації та продукцією перетворює місто в сателіт гіпермаркету, тобто вся інфраструктура вибудовується навколо нього, а не він адаптується до середовища. Таким чином, гіпермаркет, порівняно з ярмарками та ринками не є комунікативним та культурним простором, а лише системою, що регулює поведінку людей у необхідному їй напрямку [2].

Клонування інтерпретується Ж. Бодрійяром у контексті культурного розвитку суспільства та оцінки культурної спадщини. Аналізуючи клонування, теоретик звертає увагу, що це явище містить у собі процесу унікальності або вдосконалення, навпаки воно являє собою тотальне повторення. Не зважаючи на це, він приводить до нового бачення мистецтва, адже зі серійним виробництвом витвору мистецтва зростає естетична цінність першого виробу, тобто оригінал набуває особливого статусу.

Голограма розглядається філософом як фантазм або реальність, яку вхопили «в русі». Він вважає, що розвиток технологій збільшує ризик того, що живе мистецтво буде витіснятися відтвореними зразками минулого або сучасного, тобто буде створюватися ілюзія концерту або гри. В умовах сучасної комп'ютерною графіки ми можемо спостерігати використання голограм старих відомих образів на телебаченні, зокрема образи голлівудських зірок середини XX століття – Мерлін Монро, Грейс Келлі та Елвіс Преслі.

Сентименталізм – одна з головних ознак симулятивного суспільства. Ж. Бодрійяр звертає, що ця риса набула свого розвитку у контексті ставлення людини до тварин, однак у своєрідній спотвореній формі. Теоретик виділяє три основні етапи розвитку ставлення людини до тварин: 1) перший, який характеризувався культом тварин та повагою до них у формі тотемізму; 2) другий являє собою період виокремлення царства людини і тварин, коли вони перебувають на рівних; 3) третій – рабство, коли людина сприймає тварин як нижчих живих істот. Саме на третьому етапі з'являється сентиментальність, яка «лише форма звірства, расистського співчуття, нам потрібно принизити тварин, щоб викликати сентиментальність по відношенню до них». Вона втілена у культурі у формі різноманітних художніх образів та творчості. Прикладом сентиментальності, на думку філософа, є фільм «Кінг-Конг». Тварину виривають з природного середовища. Вона починає руйнувати штучну мертву індустріальну культуру. Людяність – на стороні Кінг-Конга, адже суспільство показане лише як те, що хоче розважи-

тися з ним, тобто «мертве у ціннісному аспекті». Не зважаючи на відчуття людяності, тварина позбавлена мовлення, яке є атрибутом інтелектуальної вищості [2].

Голокост як риса, що пов'язана з соціальною пам'яттю. Ж. Бодрійяр стверджує, що забуття про знищення є частиною знищення. Цей процес включає в себе деструкцію соціальної пам'яті шляхом заміщення її штучною, що дозволяє реконструювати необхідні емоційні реакції суспільства та витіснити реальні спогади. Культуролог цей процес називає «вловити штучне тепло від мертвої події» У цьому процесі головну роль відіграє телебачення, яке завдяки візуалізації, повторюваності, односторонності та онлайн опитувань створює симуляцію самостійності глядача та формує його бачення культури, що визначає майбутній розвиток мистецтва та культурних практик [2].

Аналогічну позицію щодо впливу телебачення на людину та її спосіб життя або культуру проголошує у своїх дослідженнях «Тривала революція», «Культура та суспільство» валлійський культуролог Реймонд Вільямс. Він інтерпретує культуру не як особливу діяльність людини або високе мистецтво, навпаки він розкриває гасло «культура має бути простою» і називає її способом організації життя особистості. В умовах розвитку телебачення культура людини і суспільства перебуває під тиском односторонніх інформаційних потоків, які визначають її поведінку та форми творчості, що ускладнює їх дослідження. Р. Вільямс стверджує, що культуру не можна пізнати, адже всі культурологічні та історичні дослідження – це лише прояви суб'єктивної вибірки найкращих зразків творчості людей певної епохи [9, 135].

Історія як ретросценарій – це процес перенесення образів, символів та міфів у кінематограф. Міф вигнаний з реального насиллям історії знаходить притулок у кіноекрані. До другої світової війни відбувався розвиток історії. Людство прагнуло до революцій та чекало на катастрофи, перевороти, війни. Після війни людина втратила надію у майбутнє, адже всі її страхи здійснилися, тому все що було створено після них відновлення революційних рухів, ідеологій, на думку Ж. Бодрійяра, це ера симуляції та фетишизації історії [2].

Також соцікультурні зміни відображені у дослідженнях французького філософа та антрополога Жиля Дельоза. У своїй праці «Суспільство контролю. PostScriptum», аналізує розвиток суспільства з точки зору «просторів ув'язнення» та виділяє етапи розвитку суспільства: 1) суспільство влади; 2) дисциплінарне суспільство; суспільство контролю. Останнє панує у сучасному соціумі та характеризується такими рисами як корпорація, метастабільність, кодифікація, серфінг та дивідиуми. Корпорація як суцільний процес конкуренції та знищення чіткої системи суб'єктів. Метастабільність як постійний безперервний процес вдосконалення. Найяскравіше ця риса проявляться у сфері освіти у формі вивчення мов, підвищення кваліфікації, тренінгів, семінарів та отримання другої освіти. У мистецтві метастабільність у формі пошуку нових форм творчості – перфоманси, інсталяції, флеш-моби тощо. На основі цього у людській життєдіяльності відбувається, на думку Ж. Дельоза, ковзання або серфінг по підсистемах суспільства – культурній, соціальній, політичній та економічній, яке стимулювало розвиток поверхневого мислення. Кодифікація стосувалася зміни сприйняття інформаційного простору через доступ або заборону до неї. Риса, що об'єднала попередні є формування дивідиумів, тобто особистостей, що розчинені в загальному культурно-інформаційному просторі [4].

Німецький соціолог, філософ Зигмунд Бауман у своїх дослідженнях аналізує сучасне суспільства через категорії модерніті та постмодерніті. Головним досягненням модерніті є проголошення свободи та рівності людей. Рівність він розуміє у двох аспектах: з одного боку люди як індивідуальності зі своїми моральними переконаннями, з другого боку — люди виступають об'єктам для досягнення цілей інших людей. Сучасна інтерпретація рівності з'явилася після 1789 року. З. Бауман виокремлює декілька видів модерніті:

- романтична модерніті (збереження та розвиток інтитутів влади)
- реалістична модерніті (крайній індивідуалізм, максимальна мінливість)

Нинішній етап суспільного розвитку — це не період постмодерніті, навпаки, це етап модерніті у всіх її сенсах,в той час як попередні періоди були лише підготовкою до нинішнього.

На думку З. Баумана, сучасне суспільство кардинально відрізняється від всіх попередніх форм людського існування як в соціальному так і культурному аспекті. Основна відмінність полягає у тому, що людство знаходиться на стадії коли відбувається руйнування традиційного буття — руйнування принципу який забезпечував збалансованість соціального порядку «співвідношення приватного та громадського». Сучасне суспільство відкидає необхідність діалогу між громадським та приватним. У результаті чого починається курс на "колонізацію громадського приватним". В цих умовах починається процес індивідуалізації суспільства. Це поняття З. Бауман тлумачить як заперечення форм соціальності, як щось, що водночас виступає причиною та наслідком фрагментації соціальної дійсності, і життя окремої людини; це умови коли масштабні соціальні завдання замінюються особистими бажаннями та інтересами. Таким чином, нову форму суспільства він називає індивідуалізоване суспільство. Німецький дослідник виокремлює три основні риси індивідуалізованого суспільства.

По-перше, це втрата людиною контролю над більшістю важливих соціальних процесів. Прикладом таких змін є заміна процесу «універсалізації» на «глобалізацію». У 80-х роках XX століття відбулися зміни у ментальності світової громади. Вони полягали у витісненні суб'єкта з діяльності, тобто людина почала втрачати контроль над процесами, що відбувалися навколо. Універсалізація пе-

редбачає суб'єкт та його спрямування на бажаний результат, тобто на майбутнє. Глобалізація, навпаки описує лише те, що з нами відбувається і являє собою процес незалежний від людини процес. Глобалізація, на думку соціолога, показує шляхи здобуття природності таким чином, яким зараз відбуваються події у світі: «сьогодні вони за своєю суттю свавільні та безконтрольні, несуть в собі квазістихійний, спонтанний, непередбачуваний характер» [1, 152].

По-друге, це невизначеність та прогресуюча беззахисність особистості перед неконтрольованими нею змінами. З. Бауман зазначає, що втрата контролю над життям веде до зростання почуття невизначеності людського буття. При цьому, З. Бауман наголошує, незворотні сили глобалізації нав'язують людині розуміння цієї невизначеності як головного блага. В сучасному суспільстві людина пізнає радощі свободи як ніколи раніше (культура, майно, кар'єра тощо), однак свободою володіє не лише людина, свободу здобувають світові процеси. Це означає, що вони стають некотрольованими для людини і в останньої з'являється почуття небезпеки або незахищеності. Людина опиняється у "суспільстві ризиків". Вона втрачає віру в стабільність, тому зорієнтоване лише на теперішнє. Саме в цьому, на думку З. Баумана, розкривається одна з головних ознак епохи постмодерніті – «зживання часу і переживання моменту як повноцінного часового відрізку зі своїми», що знаходить своє відображення у розвитку культури та мистецтва.

По-третє, це прагнення людини відмовитися від досягнення перспективних цілей для отримання негайного результату, що у подальшому приводить до деінтеграції як соціального так і приватного життя. На думку дослідника, якщо людина втрачає віру поступово рухатися до цілей, то вона втрачає віру в соціальну стабільність, включаючи особистісну сферу. «Наша культура єдина, яка не винагороджує довговічність, а здатна розділити життя на ряд епізодів, які переживаються з метою уникнути довгострокові наслідки, що потрібно буде засвоїти». Тобто у сучасному суспільстві починається масштабна переоцінка цінностей, яку можна продемонструвати на інституті шлюбу. Раніше шлюб вважався чимсь сакральним та результатом праці партнерів, зараз — це лише спосіб отримання насолоди. Партнер сприймається як об'єкт насолоди, коли він набридає починається пошук нових партнерів. Скрізь панує споживацький підхід. Родина сприймається не як союз, що дає нове життя та зберігає традиції, а лише як спосіб задоволення твоїх потреб [1, 155].

Наукова новизна статті полягає у аналізі основних підходів до розуміння симулятивності та квазіреальності розвитку суспільства та його впливу на культури. Розвиток нових форм комунікації, економіки та суспільних відносин веде до створення нового сприйняття мистецтва та культури

Висновки. Таким чином, у другій половині XX століття у дослідженнях присвячених розвитку суспільства в умовах інформаційного середовища, розкриваються основні риси таких суспільств та їх вплив на культуру і мистецтво, які виступили способами рефлексії таких явищ як клонування, голограма, сентиментальність, корпорація, консьюмеризм. Аналіз праць Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза, Р. Вільямса, Г. Дебора та З.Баумана дозволяє нам розкрити симулятивний характер соціокультурного розвитку суспільства, що включає в себе процеси: поглинання громадського приватним, стирання межі між реальним та гіперреальним, стискання хронотопу культури та функціонування уявних образів у культурі суспільства і їх вплив на мистецтво.

***Література***

1. Бауман З. Индивидуализированное общество. Москва: Логос, 2005. 390 с.
2. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. URL: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml (дата з екрану 25.11.2018).
3. Дебор Г. Общество спектакля. Москва: Логос (Радек), 2000. 184 с.
4. Дельоз Ж. Суспільсво контролю. PostScriptum // Незалежний культурологічний часопис «Ї». 2004. Вип. 34. URL: http://www.ji.lviv.ua/n34texts/deleuze.htm (дата звернення 25.11.2018).
5. Денисюк Ж.З. Постфольклор інтернет-комунікації в аксіологічному вимірі.: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 384 с.
6. Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах XX–XI ст. : монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 378 с
7. Олійник О.С. Вступ до соціології культури (за теорією Реймонда Вільямса). Культура України. 2013. Випуск 43. С. 32-42
8. Williams R. The Long Revolution.. Penguin: Harmondsworth. 1965. 234 p.
9. Williams R. Culture and Society.. New York: Columbia University Press. 1963. 234 p.

***References***

1. Bauman, Z. (2005). Individualized Society. Moscow: Logos [in Russian].
2. Baudrillard, J. Simulacra and simulation. Retrieved from: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml [ in Russian].
3. Debord, G. (2000). The Society of the Spectacle. Moscow: Logos (Radek) [in Russian].
4. Deleuze, G. (2004). Society of Control. PostScriptum. Nezalezhnyi kulturolohichnyi jurnal "Ї", 34. Retrieved from: http://www.ji.lviv.ua/n34texts/deleuze.htm [in Ukrainian].
5. Denisyuk, Zh. Z. (2017). Post-folklore of Internet Communication in the Axiological Dimension: monograph. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
6. Gerczanivska, P. E. (2017). Culture in the Paradigms of the XX-XI Centuries. : monograph. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

7. Oliynyk O. S. (2013). Introduction to Sociology of Culture (Based on the Theory of Raymond Williams). Culture of Ukraine. 2013. Issue 43. S. 32-42
8. Williams, R. (1965). The Long Revolution. Penguin: Harmondsworth [in English]
9. Williams, R. (1963). Society and Culture. New York: Columbia University Press [in English].

*Стаття надійшла до редакції 29.06.2018 р.*

УДК: 008.001+008(091)+069+069.4
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153021

**Руденко Сергій Борисович**
кандидат культурології,
докторант Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-2319-1845
rudenkosb@ukr.net

# МУЗЕЙ В НЕГАТИВНОМУ ДИСКУРСІ МОДЕРНІЗАЦІЇ

**Мета дослідження.** З'ясувати місце музею в негативному дискурсі модернізації. **Методологія.** Дедуктивна логіка при перевірці вихідних посилок, на основі яких зроблено висновок про те, що поняття модернізації позначає негативні суспільні явища. **Наукова новизна.** З'ясовано, що дискурс негативної модернізації містить у собі підміну понять: нотатом «модернізація» позначаються псевдомодернізаційні процеси. В рамках цього дискурсу музей сам постає як об'єкт і суб'єкт псевдомодернізації. **Висновки.** Поняття «модернізація» є багатозначним. З одного боку, модернізацією позначають утопічні соціальні проекти, котрі ставили собі за мету призвести до тотальної перебудови усього суспільства (найбільшим з-поміж них був радянський). На практиці, результати мали фрагментарний характер з неочікуваними негативними наслідками, зокрема, з тенденціями до деградації. Все це, насправді, є псевдомодернізацією. Поняття «модернізація» також позначає поступовий рух вперед, що базується на пробах і помилках, коли інновації проходять всебічну апробацію та перевірку, при цьому сильними є і традиціоналістські тенденції. В даному випадку маємо справу з еволюційним розвитком цивілізації – справжньою модернізацією, коли історико-культурні здобутки не відкидаються цілковито, а творчо переосмислюються та покращуються. Не треба поєднувати утопічну та поелементну інженерію (термінологія Поппера) в одному понятті. Відповідно до утопічної інженерії музеї треба перетворити у хаби, коворкінги тощо. Перетворивши їх таким чином, вони можуть бути засобом утопічного перетворення соціуму за певною модною моделлю. Якщо ж взяти за основу поелементну інженерію, музей може стати запобіжником від псевдомодернізації соціуму, та інструментом для еволюційного розвитку суспільства. Отже, перспективним напрямом подальших досліджень є з'ясування ролі музею в позитивному дискурсі модернізації.

**Ключові слова:** модернізація; демодернізація; музей; музеологія; Мистецький Арсенал; О. Червоник; О. Островська-Люта. соціокультурне призначення музею.

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

**Музей в негативном дискурсе модернизации**

**Цель исследования.** Выяснить место музея в негативном дискурсе модернизации. **Методология.** Дедуктивная логика при проверке исходных посылок, на основании которых сделано заключение о том, что понятие модернизации обозначает негативные общественные явления. **Научная новизна.** Выяснено, что дискурс негативной модернизации включает в себя подмену понятий: нотат «моденизация» обозначает псевдомодернизационные процессы. В рамках этого дискурса сам музей рассматривается как объект псевдомодернизации. **Выводы.** Понятие «модернизация» многозначительно. С одной стороны, оно обозначает утопические социальные проекты, цель которых – полная перестройка всего общества в целом (наибольшим среди них был советский). На практике поставленных целей добиться не удавалось – результаты были фрагментарными, с неожиданными негативными последствиями, в том числе, тенденциями к деградации. Такие процессы были псевдомодернизацией, потому что приводили к «обнулению» и необходимости начинать все с начала. Понятие «модернизация» также используется для обозначения постепенного движения вперед, которые базируется на методе проб и ошибок. В таком случае инновации проходят всестороннюю проверку и апробацию. При этом традиционалистские тенденции сохраняются. В этом случае понятие модернизации совпадает с эволюционным развитием цивилизации, при котором историко-культурное достояние не отбрасывается полностью, а творчески переосмысливается и развивается. Нельзя объединять в одном понятии поэлементную и утопическую инженерии (терминология Поппера). Если не различать этого, музеи, в свою очередь, могут стать объектами утопической перестройки – например, в хабы, коворкинги и т.д. Если же взять за основу поэлементную инженерию, музеи могут быть улучшены таким образом, чтобы стать предохранителем от псевдомодернизации и превратиться в инструмент эволюционного развития общества.

**Ключевые слова:** модернизация; демодернизация; музей; музеология; Мыстецкий Арсенал; О. Червоник; О. Островская-Лютая; социокультурное назначение музея.

***Rudenko Serhii,*** *Phd in Culturology (*Cultural Studies), *Doctor of science degree applicant, Kyiv National University of Culture and Arts*

**Museum in negative discourse of modernization**

© Руденко С. Б., 2018

**The purpose of the article.** To find out the role of the museum in the negative discourse of modernization. **Methodology.** Deductive logic when checking out the premises, which lay on the basis conclusion, that the concept of modernization denotes negative social phenomena. **Scientific novelty.** It has been found out that the discourse of negative modernization includes the substitution of concepts: the notion of modernization is marked by pseudo-modernization processes. Within this discourse, the museum itself appears as an object of pseudo-modernization. **Conclusions.** The concept of «modernization» is ambiguous. On the one hand, modernization refers to utopian social projects of rebuilding of the entire society (the largest among them was the Soviet one). Thus, in practice, we have seeing fragmentary reorganization with unexpected negative consequences, in particular, with trends towards degradation. All this, in fact, is pseudo-modernization. The concept of «modernization» also refers to a gradual move forward based on trials and errors when innovations undergo comprehensive testing and verification, while traditionalist tendencies are also strong. In this case, true modernization is the evolutionary development of civilization, when modern project don't build in empty place, but creatively re-think and improve the historical and cultural achievements. It is unacceptable to combine utopian and piecemeal engineering (Popper's terminology) in one concept. Transformation museums into a hub, coworking, etc. is example of utopian engineering. But if we lay on basis concept of modernization regarded to piecemeal engineering, we saving museums from destroying, and these institutions can be a good tools for positive modernization of society.

**Keywords:** modernization; demodernization; museum; museology; Mystetskyi Arsenal; O. Chervonik; O. Ostrovska-Luta; social and cultural function of the museum.

Актуальність теми дослідження. Детальний аналіз кунсткамерної, ринкової, медійної, політичної, науково-просвітницької та інженерної теорії музею показує, що кожна з них розглядає музей як допоміжну інституцію. Основне упущення музеологів полягало у тому, що ними так і не було накреслено фундаментальних соціальних проблем, вирішення яких може бути покладене на музей.

Аналіз досліджень і публікацій. К. Хадсон, висловлював сумнів щодо того, що музей може вирішити яку-небудь фундаментальну проблему, вважаючи, що цей інститут може бути, в кращому разі, майданчиком для обговорення [9]. Натомість українські дослідниці О. Червоник [10] та О. Островська-Люта [6], дискутуючи щодо місії Мистецького Арсеналу, розглядають музеї та заклади музейного типу як інструменти модернізації. Щоправда, науковиці по-різному трактують поняття модернізації. О. Червоник вбачає у цьому понятті негативний підтекст, проте не відкидає того, що музей може бути важливим дієвцем на шляху переходу суспільства від архаїчних до прогресивних форм життя. О. Островська-Люта наділяє поняття «модернізація» позитивним змістом, розглядаючи музей як каталізатор розвитку «відкритого суспільства» за К. Поппером. Отже, для того, щоб розібратися у ролі музею в модернізаційних процесах, необхідно детальніше розглянути саме поняття «модернізації», що є полісемантичним, та проаналізувати ширший контекст соціально-культурних трансформацій.

Метою дослідження є з'ясування ролі музею в негативному дискурсі модернізації.

Виклад основного матеріалу. Зауважимо, що дискусія українських дослідниць щодо модернізації музеїв мала своїм предметом не музей, а заклад музейного типу. Ключовим у даному випадку є те, що «Мистецький Арсенал» є державним підприємством, а, отже, він (на відміну від музею) має приносити прибуток. З іншого боку, нерентабельність державних підприємств, особливо, сфери культури, часто не призводить до їхньої ліквідації, як це було б у відкритих ринкових умовах. Державні підприємства виконують, з одного боку, соціальну функцію, оскільки вони амортизують негативні прояви капіталістичних відносин, зокрема, безробіття. По-друге, державні підприємства є важливим джерелом доходу привілейованих верств населення в умовах екстрактивної економіки (в розумінні Аджемоглу і Робінсона [2]). Від'ємна або нульова прибутковість Мистецького Арсеналу наближає його до класичного музею. Враховуючи свою слабкість з точки хору отримання прибутку, Мистецький Арсенал у своєму програмному документі висуває на перший план саме соціально-культурні мотиви своєї діяльності, а економічні у ньому взагалі відсутні [8]. Отже, практика Мистецького Арсеналу є досить далекою від ринкової теорії музею.

Іншою особливістю цього інституту є те, що він має випадково сформоване зібрання. Тому, частіше, Арсенал виступає як виставковий майданчик. Разом з тим, багато які музеї відзначаються випадковістю своїх зібрань. Крім того, новою стратегією інституції передбачається планове створення «культурного архіву», тобто комплектування фондів. Поява цього напряму музейної діяльності лише зараз обумовлена тим, що довгий час влада не могла з'ясувати для самої себе профіль Арсеналу. Існувала точка зору, що цей інститут має увібрати в себе усе найкраще із фондів українських музеїв, проте ця невігласька ідея була швидко відкинута. Далі Арсенал почав орієнтуватися на твори сучасного українського мистецтва, точніше сказати, XX – поч. XXI ст. Але, враховуючи, дорожнечу цих творів, із комплектуванням також виникали проблеми, яке можна було здійснювати лише завдяки даруванню. Зокрема, мова йде про колекцію І.С. Диченка.

Враховуючи це, Арсенал націлився на ті аспекти художньої культури, які ще не розцінені як культурні цінності, а, отже, не зазнали капіталізації. Відповідно до стратегії, Арсенал має на меті музеєфікувати «культурний ландшафт (арт-книги, сценографія, нематеріальна спадщина (записи), музичні інструменти) тощо тут і тепер» [8]. Тим самим, заклад взявся за складну проблему музеєфікації сучасності, іншими словами, того, що не було «відібране» часом. Зокрема, завдяки зусиллям Арсеналу було збережено і презентовано твори українського відеоарту, який перебував під загрозою забуття й фізичної втрати самих творів.

Треба також відзначити високий рівень музейницького мистецтва, про що свідчать, принаймні, дві виставки: «Тіні забутих предків» та «Музей новин». Симптоматично, що основними кураторами цих виставок були запрошені фахівці, які не представляли музейну сферу. Це є наслідком тривалого процесу відриву музейництва від музейної роботи, що, зрештою, вилилося у примітивне розуміння музейництва як в суспільстві, так і, як не парадоксально, серед музейників. Натомість представники інших сфер добре усвідомлюють складність та відповідальність музейно-кураторської роботи, що дозволяє їм створювати яскраві зразки музейницького мистецтва.

Таким чином, Мистецький Арсенал має специфічний статус державного підприємства, колекцію, яка знаходиться на початковій стадії формування, послуговується активним музейницьким аутсорсингом (зазначимо, що музейний відділ закладу має високий професійний рівень, який із часом зростає). Проте, незважаючи на все це, демонструє високі зразки музейної діяльності. Тому Мистецький Арсенал правомірно розглядати в контексті проблеми ролі музею в процесах модернізації суспільства.

У своєму дослідженні під назвою «Арсенальний модернізм» [10] О. Червоник обурюється щодо основної місії Арсеналу, що полягає у «модернізації українського суспільства та інтеграції України до світового контексту» [8]. Дослідниця, спираючись на працю Б. Латура із промовистою назвою «Нового часу не було», зазначає, що поняття модернізації відображає не процес реформування суспільства, а щось на зразок долучення «варварів» (до яких зараховується решта планети, що не належить до Західного світу) до позитивних набутків цивілізації. Але ця позитивність є оманливою, оскільки тягне за собою цілу низку проблем соціального та екологічного характеру. Крім того, поняття модернізації відображає зверхнє ставлення західної людини до «Іншого», що для «варварів», до яких належать і українці, є образливим.

Відчуття скривдженості, як таке, є лише емоцією, і не скасовує об'єктивного стану справ. Можна скільки завгодно ображатися, але якщо ти і, справді, є варваром, то це не допоможе – краще визнати правду. Щоб негативне ставлення до модернізації не виглядало суб'єктивним, О. Червоник ставить перед собою завдання довести, що штучне накидання «варварства» на пострадянську Україну має дискримінаційну природу і не відповідає дійсності.

В зв'язку з цим, О. Червоник ставить знак рівності між радянським та «західним» варіантом модернізму. Таким чином, Україна, синхронно з іншими цивілізованими країнами вже пройшла модернізацію. А оскільки модернізація є негативним поняттям, то і всі несприятливі наслідки радянської модернізації дослідниця зводить до хиб саме модернізаційного проекту, а не радянської системи. Те, що результати модернізації (наприклад, стосовно рівня життя) у США та Західній Європі є кращими за «соціалістичні», авторка ігнорує.

На підтвердження своєї точки зору О. Червоник обирає сферу мистецтва. Зокрема, авторка зазначає, що шаблонним є потрактування радянської художньої культури, виходячи із опозиції соціалістичний реалізм – нонконформізм. Червоник зазначає, що «художник-соцреаліст та художник-нонконформіст був тією ж самою людиною. Під таким кутом зору розповідь про «протистояння» постає насамперед психодрамою – розщепленням між зовнішніми діями та внутрішніми установками тієї самої людини» [10]. На думку дослідниці ті самі процеси можна було спостерігати у США.

Зауважимо, що навряд чи можна погодитися із О.Червоник щодо подібності радянської та американської соціальних систем. Різниця полягала у тому, що демонстрація відмінної від мейнстриму думки для США та інших Західних країн є традиційним. Саме це дало можливість подолати дискримінаційне законодавство, зокрема, по відношенню до чорношкірого населення у США, а зараз долати обмеження щодо проявів сексуальності. Отже, мова йде про тип «відкритого суспільства, що розвивається» за К. Поппером.

Радянське суспільство, згідно із поглядами Поппера, також можна зарахувати до відкритих. На думку вченого, до відкритих можна віднести усі суспільства, що подолали племінний стан і мають громадянську природу [7, 194-197]. Але особливість радянського суспільства полягала у тому, що воно мало реакційний, по відношенню до подальшого розвитку відкритого суспільства, характер. Основним засобом у консервуванні соціальних відносин є нетерпимість до критики та інакомислення, що супроводжується, у крайніх формах, знищенням інакомислячих. Отже, американський художник, що був немодним, звісно, міг почувати себе некомфортно, мати проблеми із реалізацією власних робіт, але він не підлягав репресіям за свої погляди.

Відкритий, проте реакційний характер радянського суспільства підтверджується тим, що воно, хоч і повільно, йшло шляхом до демократизації, що, зрештою, завершилося руйнуванням СРСР. Наприклад, Хрущовим були затверджені нові правила політичної «гри», коли представників номенклатури більше не знищували фізично, а просто усували із системи номенклатурного управління, залишаючи для елімінованого партійця та його дітей соціальні привілеї. Так, частина прихильників Сталіна, зокрема, Берія, були знищені фізично. Проте вже сам Хрущов був усунений безкровно. Процес десталінізації стосувався, насамперед, правлячого класу, а не підлеглих [3]. Проте і масові репресії в загальнодержавному масштабі після цього припинилися, хоча політично обумовлене знищення та переслідування по відношенню до інакомислячих у більш завуальованій формі та у менших масштабах збереглися.

Треба зауважити, що міф про модернізаційні устремління радянської соціальної системи, активно пропагувався нею самою. В той же час, радянська модернізація увесь час мала наздоганяючий характер. Достатньо пригадати порівняння із економікою Російської Імперії 1913 –1914 року, а потім тезу про те, щоб «наздогнати і перегнати Америку». Відтак, сама радянська влада в певній мірі визнавала недорозвиненість СРСР порівняно із «загниваючими капіталістичними країнами».

Модернізаційні заходи радянської держави мали фрагментарний характер. Вони стосувалися індустріалізації, інфраструктури, зокрема, будівництва житла для населення в умовах пришвидшення урбанізації, справді, революційне збільшення рівня освіченості, створення могутньої бюрократичної системи (корисність якої, насправді, є сумнівною, хоч і відноситься дослідниками модернізації як прогресивне явище), а також цілих мереж соціальних інститутів. Проте, більш важливим є те, що радянська влада законсервувала соціально-економічні відносини.

Радянська економіка являла собою гібрид розвиненого феодалізму та архаїчного типу східного виробництва [3], що було далеким навіть від «державного капіталізму». Радянська влада ставила собі за мету знищення будь-яких проявів капіталізму, реставруючи феодальні відносини, з якими, ніби боролася. Насправді, відбулася заміна однієї еліти на іншу, а заради утримання влади як всередині країни, так і з огляду на зовнішнє оточення, радянська влада просто вимушена була здійснити часткову модернізацію.

Індустріалізація, насамперед, дозволяла скоротити відставання у воєнних технологіях. Широка система освіти мала на меті, з одного боку, підготовку науково-технічних кадрів для індустріалізації та розвитку ВПК, а з іншого, пропаганду і виховання пропагандистських кадрів. Бюрократія була інструментом поглиблення тоталітарного панування. Розгалужена система правоохоронних та інших інститутів мала на меті контроль над радянськими громадянами. До позитивних, хоч і побічних наслідків радянської модернізації, була безоплатна система охорони здоров'я, освіта (абстрагуючись від пропаганди) та житло, яке, щоправда, не належало громадянам, а володіння додатковими житловими площами суворо регулювалося. До цього ще також треба додати поступове зменшення у СРСР соціальних ліфтів. Відмова від силової люстрації номенклатури, зрештою, призвели б до цілковитої закупорки правлячого класу. Таку тенденцію можна було спостерігати [3], проте, щоб остаточно її підтвердити, СРСР мав би проіснувати довше. Проте родинне успадкування влади можна спостерігати на прикладі Північної Кореї.

Відповідно до термінології Робінсона та Аджемоглу, СРСР належав до «екстрактивних» [2] соціально-економічних систем, на відміну від відкритих і конкурентних, які переважають у країнах Заходу, але існують і в інших соціально-культурних умовах, наприклад, Південна Корея або Японія. Смисл екстрактивної соціально-політичної системи полягає у тому, що політика і економіка переплітаються таким чином, що політична влада прагне до встановлення нечесної конкуренції. Ті, хто належать до владного пулу, отримують преференції перед іншими, таким чином, політична влада конвертується у політичну могутність і так по колу. Це зумовлює напруження в суспільстві: рядові члени не можуть реалізуватися у чесній конкурентній боротьбі, а частина правлячого класу, усунена від влади (тому що еліти у екстрактивному суспільстві постійно прагнуть обмежити коло привілейованих), прагне реваншу. Все це може виливатися у криваві громадянські протистояння, що мають тенденцію до збільшення жорстокості з кожним новим переворотом. Аджемоглу і Робінсон не пропонують рецептів модернізації екстрактивної системи у відкриту конкурентну, натомість відзначають часті історичні випадки регресу. Зрештою, мова йде не про побудову ідеального суспільства раз і назавжди, а постійну боротьбу із реакцією з метою збереження умов для прогресу.

О. Червоник підкреслює, що «колоніалізм, внутрішній чи зовнішній – це реверсний бік модернізму. Засоби поневолення іншого – від збройного конфлікту до штучно створеного голоду чи Аушвіцу – інтегральна частина модернізму, що парадоксальним чином існує поряд із вакцинацією, опануванням космосу, здобуттям загального виборчого права чи досягненням базового рівня грамотності населення» [10]. Цей пасаж підтверджує, що дослідниця вважає, що модернізація полягає не в переході від реакційної форми відкритого суспільства (СРСР, нацистська Німеччина тощо) до плюралістичного відкритого суспільства (Велика Британія, США та ін.), а у поневоленні і гомогенізації під прикриттям аверсу модернізму – високих технологій тощо. Цим обумовлене несхвальне ставлення О. Червоник до культурних інституцій, створюваних мільярдером Дж. Соросом, котрі декларують розбудову «відкритого суспільства» за Поппером, а, насправді, на думку дослідниці, є форпостами західного колоніалізму, якого Україна не потребує.

О. Червоник віднаходить вплив соросівської ідеології у стратегії Мистецького Арсеналу. Дослідниця вважає, що опосередкованими підтвердженнями цього є те, що розробкою керівних документів займалися активні учасники соросівських інститутів в Україні. З наукової точки зору, варто залишити за рамками дослідження політичну оцінку «справжніх» мотивів мільярдера та діяльності створеним ним інститутів, зокрема, їхньої відповідності поглядам К. Поппера. Набагато важливішим є те, що О. Червоник ігнорує концепцію Поппера на теоретичному рівні, не розрізняючи процесів модернізації та демодернізації (у трактуванні австрійсько-британського науковця).

На перший погляд здається, що такий відступ від музейної проблематики не є виправданим і обумовлений надмірним відображенням ходу думки О. Червоник. Проте, до заслуг дослідниці варто

віднести якраз те, що вона наважилася ввести музейну проблематику до ширшого кола гуманітарних проблем. Допоки музеєзнавство буде притримуватися ізоляціонізму й ігноруватиме гуманітаристику, цій науковій дисципліні не вдасться просунутися на шляху до з'ясування соціально-культурного призначення музею.

О. Червоник, виходячи із окресленого нею ставлення до модернізму (?) та модернізації, зазначає, що на практиці, Мистецький Арсенал не дотримується заявленої ним стратегії [10]. Щоб позначити прогресивну сторону роботи Арсеналу Червоник послуговується розмитим поняттям Латура «парламент речей» [4]. Під цим поняттям дослідниця розуміє «форму нової демократії, яка нарешті надає права усім репресованим та експлуатованим» [10]. А культурні інститути (музеї, бібліотеки, театри, центри дозвілля), на думку Червоник, «стають місцями, де виявляється і актуалізується цей «парламент речей» [10]. Отже, фактично, дослідниця актуалізує концепцію музею як форуму Д. Камерона [1] та К. Хадсона [9]. Проте Червоник іде далі, вважаючи що ці культурні інститути мають продуктивну тенденцію до злиття, в результаті чого утворюються «хаби». Дослідниця вважає, що «онтологія хабу … – не дискретність, а гібридність, не ієрархічність, а ризоматичне перетікання інформації та способів дії» [10]. Тут можна спостерігати співзвучність із поглядами Т. Шоли, котрий вбачав майбутнє музею у його розчиненні як інституції [11]. Таким чином, виходить, що інституційна окремішність музею є чимось архаїчним і непотрібним у майбутньому. Гібридність, запропонована Червоник, співзвучна з теорією соціального призначення музею, сформульованою Р.В. Маньковською [5].

Як бачимо, О. Червоник, сміливо поставивши проблему ролі музею в суспільних перетвореннях, зокрема, модернізації, втім, не змогла запропонувати нової теорії соціально-культурного призначення музею. Більше того, відповідно до постульованої авторкою гібридизації культурних інститутів, проблема інституційної ідентичності музею та його найбільш ефективного суспільного використання знімається сама собою, оскільки цій інституції у її класичному вигляді залишилося існувати недовго.

Хоча музеологічна складова дослідження О. Червоник і не може бути використана для з'ясування ролі музею в трансформаційних процесах у суспільстві, міркування дослідниці про модернізацію мають важливе значення для подальшої розробки цієї проблеми.

Наукова новизна. З'ясовано, що дискурс негативної модернізації містить у собі підміну понять: нотатом «модернізація» позначаються псевдомодернізаційні процеси. В рамках цього дискурсу музей сам постає як об'єкт і суб'єкт псевдомодернізації.

Висновки. Поняття «модернізація» є багатозначним. З одного боку, модернізацією позначають утопічні соціальні проекти, котрі ставили собі за мету призвести до тотальної перебудови усього суспільства (найбільшим з-поміж них був радянський). На практиці, результати мали фрагментарний характер з неочікуваними негативними наслідками, зокрема, з тенденціями до деградації. Все це, насправді, є псевдомодернізацією. Поняття «модернізація» також позначає поступовий рух вперед, що базується на пробах і помилках, коли інновації проходять всебічну апробацію та перевірку, при цьому сильними є і традиціоналістські тенденції. В даному випадку маємо справу з еволюційним розвитком цивілізації – справжньою модернізацією, коли історико-культурні здобутки не відкидаються цілковито, а творчо переосмислюються та покращуються. Не треба поєднувати утопічну та поелементну інженерію (термінологія Поппера) в одному понятті. Відповідно до утопічної інженерії музеї треба перетворити у хаби, коворкінги тощо. Перетворивши їх таким чином, вони можуть бути засобом утопічного перетворення соціуму за певною модною моделлю. Якщо ж взяти за основу поелементну інженерію, музей може стати запобіжником від псевдомодернізації соціуму, та інструментом для еволюційного розвитку суспільства. Отже, перспективним напрямом подальших досліджень є з'ясування ролі музею в позитивному дискурсі модернізації.

***Література***

1. Cameron D.F. The Museum, a Temple of the Forum. Curator. 1971. Issue 1. P. 11–24.
2. Аджемоглу Д., Робинсон Д.А. Почему одни страны богатые, а другие бедные [Електронний ресурс] М., 2016. Файл (.fb2).
3. Восленский М.С. Номенклатура. Господствующий класс Советского Союза. Лондон., 1990. 671 с.
4. Латур Б. Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии. Спб., 2006. 238 с.
5. Маньковська Р.В. Музеї України у суспільно-історичних викликах XX – поч. XXI ст. Львів, 2016. 408 с.
6. Островська-Люта О.Б. Суспільна спроможність: випадок Арсеналу // Korydor. URL: http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/suspilna-spromozhnist-mystetskyi-arsenal.html (дата звернення: 01.08.2018).
7. Поппер К. Відкрите суспільство і його вороги. К., 1994. Т.1. 444 с.
8. Стратегія Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький Арсенал» // Artarsenal.in.ua. URL: https://artarsenal.in.ua/uk/strategiya-rozvitku-kopleksu/ (дата звернення: 01.08.2018).
9. Хадсон К. Влиятельные музеи. Новосибирск, 2001. 192 с.
10. Червоник О. Арсенальний модернізм. // Korydor. URL: http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/arsenalnyi-modernizm.html (дата звернення: 01.08.2018).
11. Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. Тула, 2013. 360 с.

***References***

1. Cameron, D.F. (1971). The Museum, a Temple of the Forum. Curator. 1, 11-24 [in English].

2. Ajemoglu, D., & Robinson, J. A. (2016). Why some countries are rich, and others are poor. The Origin of Power, Prosperity and Poverty. Retrieved from offline resource (.fb2) [in Russian].
3. Voslensky, M.S. (1990). Nomenklatura. The Ruling Class in the Soviet Union. London [in Russian].
4. Latour, B. (2006). There was no new time. Essay on symmetric anthropology. St. Petersburg [in Russian].
5. Manjkovsjka, R.V. (2016). Museums of Ukraine in the socio-historical challenges in XX – beginning XXI century. Lviv [in Ukrainian].
6. Ostrovska-Luta, O.B. Public Ability: Case of Arsenal. Retrieved from: http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/suspilna-spromozhnist-mystetskyi-arsenal.html (application date: 01/08/2018) [in Ukrainian].
7. Popper, K. (1994). The Open Society and Its Enemies. Kyiv [in Ukrainian].
8. Strategy of the National Cultural-Artistic and Museums Complex "Mystetskyi Arsenal". Retrieved from: https://artarsenal.in.ua/en/strategiya-rozvitku-kopleksu/ (Applying Date: 08/01/2018) [in Ukrainian].
9. Hudson, K. (2001). Museums of Influence. Novosibirsk [in Russian].
10. Chervonik, O. Arsenal Modernism. Retrieved from: http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/arsenalnyi-modernizm.html (application date: 01/08/2018) [in Ukrainian].
11. Shola, T. (2013). Eternity does not live here anymore. A glossary of museum sins. Tula [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 06.10.2018 р.*

УДК 792.028
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153023

**Хлистун Олена Сергіївна**
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри шоу-бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-1764-6559
with_joy@ukr.net

# ВІРА В ПЕРЕВТІЛЕННЯ У СВІТОВІЙ МІФОЛОГІЇ

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане з питанням віри в перевтілення в міфології. Його основне спрямування – аналіз витоків міфічних уявлень як складової загальної віри людини. До аналізу залучені думки і бачення цієї проблематики відомими дослідниками, філософами, наявні писемні джерела та міфічні перекази. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історично-порівняльного, компаративного та логістичного методів. Їх застосування сприяє діахронно аналізувати явища первісної культури та міфічних вірувань. В окремих випадках застосовуються елементи структурного аналізу для виявлення сутності віри в перевтілення. **Наукова новизна** роботи полягає в розкритті загальної сутності віри в перевтілення в міфології та її місця в житті сучасної людини як духовного опертя; особливостей витоків міфічних мотивів; шляхів ствердження та поширення їх в культурі народів від давнини і до сьогодні; особливостей зв'язку вірувань в перевтілення з явищами природи та подіями в житті людей. **Висновки** полягають в тому, що розкриття загальної сутності віри в перевтілення в міфології створює можливість дати наукову оцінку значення її в сучасному житті народу, кожної окремої людини та розвитку культури загалом.

**Ключові слова**: віра; перевтілення; міфічні вірування.

***Хлистун Елена Сергеевна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

**Вера в перевоплощение в мировой мифологии**

**Цель работы**. Исследование связано с вопросом веры в перевоплощение в мифологии. Его основное направление – анализ истоков мифических представлений как составляющей общей веры человека. К анализу привлечены мысли и видение этой проблематики известными исследователями, философами, имеющиеся письменные источники и мифические предания. **Методология исследования** заключается в применении историко-сравнительного, сравнительного и логистического методов. Их применение способствует диахронно анализировать явления первобытной культуры и мифических верований. В отдельных случаях применяются элементы структурного анализа для выявления сущности веры в перевоплощение. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии общей сущности веры в перевоплощение в мифологии и ее места в жизни современного человека как духовного опоры; особенностей истоков мифических мотивов; путей утверждения и распространения их в культуре народов от древности и до сих пор; особенностей связи верований в перевоплощение с явлениями природы и событиями в жизни людей. **Выводы** заключаются в том, что раскрытие общей сущности веры в перевоплощение в мифологии создает возможность дать научную оценку значения ее в современной жизни народа, каждого отдельного человека и развития культуры в целом.

**Ключевые слова**: вера; перевоплощения; мифических верования.

***Khlystun Olena***, Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Show Business of Kyiv National University of Culture and Arts

**Faith in reincarnation in world mythology**

© Хлистун О. С., 2018

**The purpose of the research** is related to the question of faith in reincarnation in mythology. Its main focus is the analysis of the origins of mythical representations as a component of the common belief of man. The analysis involves the thought and vision of this problem by well-known researchers, philosophers, available written sources and mythical retellings. **The methodology** of the research is to apply historical-comparative, comparative and logistic methods. Their application helps to diachronically analyze the phenomena of primitive culture and mythical beliefs. In some cases, elements of structural analysis are used to identify the essence of belief in reincarnation. **The scientific novelty** of the work is to reveal the general essence of faith in the reincarnation in mythology and its place in the life of a modern man as a spiritual support; features of the origins of mythical motives; ways of affirming and disseminating them in the culture of peoples from antiquity to the present; features of communication of beliefs in reincarnation with the phenomena of nature and events in people's lives. **The conclusion** is that the disclosure of the general essence of faith in the reincarnation in mythology makes it possible to give a scientific assessment of its significance in the modern life of the people, of each individual, and of the development of culture in general.

**Key words**: faith; reincarnation; mythical beliefs.

Актуальність роботи. Система перевтілень в міфології є первісним витоком до зрозуміння природи перевтілення явищ і речей, а також духовного перевтілення людини. Однак більшість досліджень у цій царині характеризується описом та констатацією фактів, і часто супроводжуються тенденційною оцінкою релігійного чи світського характеру без належного наукового аналізу. Інколи – як певні забобони. Однак, коли ми повертаємося до первісних уявлень. пращурів, порівнюємо суть давніх міфологічних окреслень з сучасним буттям людини. виникає чимало запитань, які потребують первісного осягнення давніх уявлень. Однак уже в новій інформаційній та науковій інтерпретації. Звідси і постає актуальність даного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тлумачення міфу як символу отримало розвиток у символічній і психоаналітичній школах, які вивчають міфологію (В. Вундт, З. Фрейд, К. Юнг). Найбільш обґрунтовано до вивчення міфу підійшли З. Кассірер у своїй теорії «культурних форм» і К. Леві-Стросс, який вивчав структурний аналіз міфу. Зокрема, Е. Кассірер виявив і проаналізував основні константи міфічного мислення і раціонально досліджував міф як форму творчого впорядкування і пізнання реальності.

Міфологію як цілісний феномен досліджували М. І. Дьяконов, Е. М. Мелетинський, С. О. Токарев, М. І. Шахнович та ін. Поряд із цим, істотний внесок у дослідження релігійного аспекту слов'янської міфології зробили представники «міфологічної школи» – О. М. Афанасьєв, Ф. І. Буслаєв, О. М. Веселовський, О. А. Потебня. Ці вчені розширили і поглибили спектр досліджуваних проблем слов'янської міфології, а їхня творчість стала підґрунтям теоретичного осмислення слов'янського міфологічного матеріалу.

Незважаючи на доволі істотні теоретичні напрацювання, мотиви перевтілення у світовій міфології досліджені недостатньо, що зумовлює здійснення аналізу витоків міфічних уявлень як складової загальної віри людини. Відтак метою статті є – з'ясування витоків міфічних уявлень як складової загальної віри людини на підставі аналізу широкої джерельної бази: відповідних досліджень відомих дослідників, філософів, наявних писемних джерел та міфічних переказів.

Виклад основного матеріалу. Мотив перевтілення у давньому міфічному світогляді людини та міфологічних сюжетах належить до одного з найпоширеніших. І сягає часів її первісного буття. Це виходить із усвідомлення цільності буття, безсмертя живої душі та анімістичної природи його. «Віра в безсмертя у людини, на думку М. Костомарова тісно поєднана із здатністю до роздумів. Ця віра була надзвичайно важливим задатком морального розвитку, вихідним пунктом розумового руху або того, що ми називаємо прогресом. Вона сприяла людині дійти до зрозуміння й усвідомлення неявного і абстрактного» [5, 259]. Згідно усвідомлення цільності, безсмертя та анімістичної природи існуючого світу, жива душа проходить цілий комплекс інкарнацій, починаючи від рослини, птаха, звіра і завершуючи людиною. «Сама ідея повторних народжень в колесі життя і смерті передбачала в Індії можливість перевтілень і в тварин» [10, 446]. Перевтілення в тварин, птахів, комах в міфологічних сюжетах різних народів світу часто пов'язане з вірою в спорідненість того чи іншого роду, племені з певним різновидом тваринного або рослинного світу – віра в тотемізм. Це явище найбільш поширене в племен Австралії. Тут існує численна кількість міфічних переказів про мандрівки предків-тотемів, які після цього йдуть в інший (підземний) світ, залишаючи після себе якісь сліди у вигляді каменя, скелі, ущелини, водойми або ж перевтілюються в подібні предмети і явища, які потім тут шануються як священні. Поширеними є міфічні перекази про людину-ворона. Так, в одному з них розповідається, що «в місцевості Івопатака колись жило багато нгапа – людино-воронів, які харчувались їстівним корінням манна латьїа. Одного разу західний вітер доніс до них багато орлиного пуху і вони були дуже здивовані, оскільки зазвичай вживали для оздоблення тіла не білий, а червоний пташиний пух. Вождь сказав своїм співродичам: "Залишайтеся тут, а я піду подивлюся звідки цей пташини пух". Він перевтілився на ворона й полетів на захід, досягши місцевості Арильярилья. Звідси він пішов далі пішки (очевидно, перевтілився в людину) і зустрів двох молодих жінок, які копали коріння манна латьїа. Так як вони дали йому дуже мало коріння, він пішов далі в місцевість Мулати. Там було багато чоловіків-латьїа, які запросили його залишитися з ними. Чоловік інкайя (звірина-бандикут) дав йому велике корито коренів. Наступного дня люди мулати пішли за новим запасом, закопавши коріння, що залишилося в землю; а

чоловік-врон, залишившись один, викопав їх, зв'язав у пучки і, закріпивши на своєму тілі, полетів у образі ворона назад до Івопатака; там він закопав свою здобич поблизу стійла, щоб інші не знайшли. Невзадовзі після цього мешканці Мулати вирушили в похід, щоб помститися за крадіжку. Туземці Івопатака, коли побачили, що наближається загін месників, сказали їм: "Ось чоловік, який украв у вас всі латьїа; вбийте його своїми палицями". Чоловік-ворон кинувся тікати, але люди-латьїа, кинули в нього палиці і він упав. Тоді всі люди-ворони і люди латьїа увійшли до кам'яної печери і перевтілились там разом із зібраним корінням-латьїа в чуринги» [9, 522]. В інших міфічних переказах австралійців розповідається про. наприклад про морського орла і його людську дружину, про перевтілення людини в свиню, про сина змії, з голови якого виросла перша кокосова пальма тощо.

Явище віри в тотемних предків характерне й для міфологічних сюжетів інших континентів у тому числі і Європи. Так, в грецькій міфології йдеться про походження племені мирмидонян від мурашки. А засновником Афін вважався змієногий Кекропе [9, 523]. Добре відомі й міфологічні сюжети, що пов'язані демонічними лісовими істотами кентаврами, що являли собою напівлюдину й напівконя. З кентаврами вступав у боротьбу Геракл [7, 115]. У вигляді коня часто зображувався Посейдон, а Деметра жінкою з головою кобили. Рим також за міфічним переказом засновували Ромул і Ром, яких вигодувала вовчиця. У єгиптян у кожному окремому регіоні (номі) шанувалась своя священна тварина, яка поєднувалась з місцевим божеством. У цю тварину божество втілювалось. Китайська династія Інь вважала своє походження від ластівки. А в даоських міфічних переказах ідеться про те, що мати імператора Яо зачала його від червоного дракона. Сама смерть усвідомлювалась як перевтілення. В тварину або людину [9, 77]. У цьому зв'язку показовим є обряд ініціації – посвячення юнака в зрілість, перехід людини в іншу соціальну категорію, прийом до членів громади. Найбільш характерним є посвячення в зрілість. Згідно давнього міфічного усвідомлення воно бачиться як перевтілення юнака – смерть і народження в новій суті. Посвячення належить до одного з інститутів родового устрою. Обряд цей здійснювався за умови настання статевої зрілості юнака. Після проведення обряду юнак уже входив до родово-племінної спільноти як повноправний член її і отримував право на одруження. У різних племен форми обряду мали свою своєрідність, але по суті міфічних бачень виявляли однакове розуміння характеру перевтілення й нового народження юнака. Вважалось, що юнак під час проведення обряду юнак помирав, перевтілювався й знову воскресав уже в новій якості в новому образі. Смерть юнака відтворювалась засобом умовного з'їдання юнака потворною твариною хижою твариною. Вона умовно проковтувала юнака. А після того, як він пробував якийсь час в шлунку потвори, тварина вибльовувала його уже перевтіленим. Для здійснення обряду вибудовувались халабуди, що мали подобу тварини. А вхід (двері) мали подобу пащі звіра. Обряд зазвичай здійснювався в суворій таємниці. І проводився в місті незаймано (первісної) природи, в гущавині лісу або кущів. Тут же проводилось і обрізання частини тіла юнака. А також певні тортури над юнаком. Іншою формою посвячення в зрілість було символічне спалення, варення, рубання юнака на шматки. А потім так само символічно воскрешали його. Воскреслий юнак отримував нове ім'я, на його шкіру наносились ознаки того, що він пройшов обряд. Перед тим юнак мав пройти сувору школу фізичних випробувань, навчитись добре володіти тілом, танцювати, співати, плавати, володіти засобами мисливства тощо. Після того, як над юнаком було здійснено обряд, для нього відкривали певні тайни родового, духовного й релігійного характеру. Проведення обряду в лоні первісної природи і, зокрема, гущавині лісу чи кущів, дослідники пояснюють обставинами міфічного сприйняття лісу як кордону між двома світами: світом мертвих і живих. У грецьких міфічних переказах вхід до Аїду уявлявся дорогою через незайманий ліс. В міфах Мікронезії та уявленнях інших народів за лісом знаходиться країна сонця [10, 56–58]. Нагадаємо і українську загадку про сонце: за лісом-пралісом золота діжа сходить. Релікти обряду посвячення в зрілість збереглися в Європі й Україні до початку XX ст. у вигляді прийняття юнака до молодіжної громади певної території. По завершенню такого обряду юнака переодягали в нову сорочу як знак перевтілення й нового народження.

Згідно з міфічними уявленнями предків, по смерті людина може втілюватися в своїх нащадків частково або повністю, відходити й приходити кількаразово: вдосконалюючись і вивищуючись або ж руйнуючись і спускаючись до безодні хаосу. Це відбуватися як в межах одного народу, так і роду. Вперше думка про перевтілення живої душі згадується в найдавнішому священному писанні – індійських Ведах. Тож дослідники здебільше наголошують на індійських та інших зарубіжних джерелах. В давньому індійському світогляді цей процес пов'язується з поняттям «карма» (дія), що спричинює колообіг народження і смерті. Проте в українців він яскраво простежується у розмаїтих зразках фольклору та звичайних переказах. А першою писемна згадка про перевтілення в українців пов'язана з відомим твором XII ст. «Слово о полку Ігоревім» та князем Всеславом, який нібито перевтілювався у вовка і в, так званий віщий час ночі, крику третіх півнів, долав великі відстані по землі. «Всеслав-князь, – зазначає автор твору, – людєм судя[в] [я]ше, князєм гради рядя[в] [я]ше. А сам – в ніч вовком рискa[в] [я]ше. Із Києва дориск[ув]а[в] [я]ше до кур – Тьмутороканя; великому Хорсови вовком путь п'ериск[ув]а[в] [я]ше. Тому в Полотські позвони[ї] [я]ша заутренюю рано у святия Софеї в колоколи. А он в Києві звін слиша[в], а ще й віща душа в друзі[м] тілі [15, 37].

За українським народним усвідомленням найчастіше жива душа перевтілюється від померлого діда (баби) чи прадіда (прабаби) до внуків і правнуків. Може також переходити від померлого у ранньо-

ому віці братика чи сестрички. «Скажімо, рідні видатного російського письменника Федора Достоєвського вважали, що його душа повторно вселилася в онука Андрійка, який народився рівно через 27 років після смерті письменника 28 січня (9 лютого) 1908 року [16, 546–547). За народним усвідомленням, жива душа може втілитися також в кількох нащадках наступних поколінь як духовний вияв. Таки вважаються душі геройські полеглих одноплемінників, невинно вбитих та замучених. «Людина як сутність духовна, щоб жити й мати певне спрямування течії життя, потребує в собі духовного опертя. Таким опертям для людини є берег віри її, що розпросторюється в народі в систему вірувань і повір'їв» [16, 22].

Питанню віри в перевтілення присвячено багато досліджень як зарубіжних, так і українських авторів. Однак вони, здебільше стосується сюжетів, що пов'язані з представниками середнього світу – людей незвичайного типу та представниками нижнього світу – демонів. Сюжети ці, здебільше, є надбанням фольклору. Що стосується перевтілень представників верхнього світу – богів і божеств, то вони якось залишилися поза увагою дослідників. Можливо це пов'язано з тим, що перевтілення представників середнього та нижнього світів бачиться як щось надприродне, надзвичайне і таке, що спрямоване на злий намір. В народі воно усвідомлювалось як щось негативне, за винятком тих випадків, коли герой, побувавши в середовищі злих сил і, навчившись мистецтву перевтілення, бореться з тими силами або визволяється від них.

Коли ж аналізувати випадки перевтілення представниками верхнього світу, то тут виникають зовсім інші наміри. Часто пов'язані з потребою здійснити щось грандіозне і позитивне. Наприклад, створити світ. Так згідно карело-фінського епосу «Калевала», для створення світу бог всевишній Унко, перевтілився в селезня. У такій іпостасі його прийняла мати вод і діва неба Ілматар-Каве в образі качки. Після цього качка знесла яйце. А з яйця постав світ. «Із яйця, із нижньої частини вийшла матиземля-сира, із яйця із верхньої частини постав високий звід небесний...» [11, 322]. Єгипетський творець світу бог Ра з'являється із квітки лотоса, а пізніше перевтілюється сокола. Його уявляли і зображували людиною з головою сокола [9, 358–359]. А мексиканський бог дощу Тлалок, перед тим, як мав знищити існуючий світ, перетворив праведних людей у птахів. «Адже мексиканські індіанці вірили, що світ був чотири рази створений і чотири рази знищений. Один раз – сонцем, другий вітром, третій водою, що завжди грала в житті цієї країни важливу роль. А владарем вод був Тлалок, який в третій раз знищив світ, викликав на землі гігантську повінь, затопив міста і піраміди індіанців, а тих людей, яким було суджено пережити катастрофу, перевтілив у птахів» [12, 106]. Перевтілення міфічного персонажа в птаха характерний мотив у сюжетах про створення світу та людини. Так, китайський бог Шан-ді перевтілився в ластівку і в такий спосіб зачав сина, який став родоначальником племені іньців [9, 347]. Згідно з польським міфічними переказами верховний Бог перевтілюється в зозулю. Тому кування зозулі пророкує долю людини. І після вперше почутого навесні голосу зозулі вважалось за необхідне принести якусь жертву [17, 19]. Подібні уявлення зберігаються і в українців. Системою перевтілень можна вважати і мотив створення основних стихій світу із частин міфічного персонажа: Першолюдини або Першобога. Так, в давньоіндійській міфології соціальні касти суспільства та космічні стихії створюється із частин тіла Першолюдини Пуруші. Для цього його було принесено в жертву шляхом розчленування тіла. Після цього із його рота постають брахмани й жерці, з рук – кшатрії (воїни), з стегон та стоп ніг вайш'ї та шудрі (землероби), дихання – вітер, з очей – сонце, з голови – небо, з вух – сторони світу [9, 351]. Подібно ж і з китайського Пань-гу, який впродовж тривалого часу (кілька тисячоліть) тримав розділені між собою землю і небо, по смерті постали основні стихії світу. «Видох, що вирвався із його вуст, зробився вітром і хмарами, голос – громом, ліве око – ліве око – сонцем, праве – місяцем, тулуб з руками й ногами – чотирма сторонами світу та п'ятьма знаменитими горами, кров – річками, жили – дорогами, саме тіло – ґрунтом, волосся на голові і вуса – зірками на небосхилі, шкіра і волосся на тілі – травами, квітами і деревами, зуби, кістки, кістяний мозок тощо – блискучими металами, міцними каменями, виблискуючими перлами та яшмою, і навіть піт, що виступив на його тілі, здавалось би зовсім непотрібний, перетворився на краплини дощу і роси» [18, 34–35]. Часто перевтілення міфічного персонажу пов'язується з інтимними інтригами чи взаєминами. Так, грецька богиня Дафна, яку переслідував закоханий у неї бог Аполлон, а вона не сприймала його і шукала порятунку засобом молитов до інших богів Олімпу, була перевтілена в лавровий кущ [7, 77]. В Україні цей міф має назву «Зоря, ключі. роса і мед». У ньому йдеться про те, що Зоря на світанку відкриває для Сонця небесні ворота. І ранкове сонце виходить на небо. Ранкове сонце уособлював язичницький Дажбог, який ототожнюється з грецьким Аполлоном. Сонце женеться за дівчиною Зорею (Даною, Ладою). Але дівчина останньої миті перевтілюється в росу і падає на землю [4, 64]. Таким чином, перевтілення усвідомлюється не лише як локальне, а й як природне явище змін в природі буття. Чи не найбільший масив перевтілень міфічних персонажів пов'язується з боротьбою з супротивником. Їх основний мотив – перемога добра над злом. Перемога добра над злом надзвичайно характерний мотив для міфів, що описують подвиги індійського бога Вішну. В індуїзмі – втілення бога Вішну у вигляді героїв Крішни, Рами, вепра, карлика та ін., що здійснюють подвиги на землі мають назву аватара. «Мотив перемоги над зло і прийняття для цієї мети певного образу складає основний зміст про аватари Вішну. У всіх своїх проявах Вішну уособлює енергію, що упорядковує космос. В різноманітних міфологічних і релігійно-філософських системах ця енергія, що найменовується як Вішну, постає в безлічі образів: від неозна-

ченого абсолюта до особистісного Бога, в якому людина може відчувати сильну емоційну прихильність» [8, 239]. Для здійснення своїх намірів головні міфічні персонажі верхнього світу перевтілюються в найрізноманітніші образи, часто змінюючи при цьому основне ім'я на якесь інше. Індійський Вішну, за міфічними переказами мав до 1000 образів та імен. «Вішну має багато різноманітних імен, що пов'язані або з його властивостями й атрибутами, або з міфічними подвигами його самого та його аватар. В «Магабхараті» [6] є розділ під назвою «Гімн тисячу імен Вішну» [8, 239] 1008 епітетами названий Шіва в індійських пуранах [6]. Головні боги Київського пантеону князя Володимира також для здійснення певних функцій мали образне перевтілення й змінювали відповідно до цього своє ім'я. Так, Волос, що опікувався мирними зносинами та торгівлею, коли виступав опікуном митців і волхвів, змінював своє ім'я на Велес. У «Слові о полку Ігоревім» автор твору називає віщого Бояна внуком Велесовим [15]. Дажбог, якого ототожнюють з Аполлоном (Геліосом), вважався богом ранкового сонця, одночасно, коли уособлював весняне сонце, виступав під іменем Ярило і ототожнювався з Перуном. Стрибог, окрім основного імені як бога вітрів, мав також імена Похвіст, Позвізд, Посвист, Лад і виступав уже з іншими функціями [14, 25, 66, 143]. Надзвичайно велику кількість епітетів, як єдине жіноче божество в Київському пантеоні, мала Мокоша. «Володіючи незчисленною множиною форм образного втілення, Мокоша наділяється величезною кількістю паралельних найменувань та епітетів. В роботі вона – Прия, коханні Дана-Леля, родинних стосунках Лада, поховальних обрядах – Карна, на родина – Рожениця чи Повитуха, в повір'ях – Мара, обрядових забавах – Маланка, Марена, Маринонька тощо» [13, 100].

Мотив перевтілення присутній і в переказах, що пов'язані з християнством. Зокрема в Євангелії, де йдеться про духовне й фізичне перевтілення Ісуса Христа при його сходженні на гору Фавор. «А через шість день забирає Ісус Петра, і Якова, і Івана, брата його, та й веде їх осібно на гору високу. Він перед ними переобразився: обличчя Його, як те сонце, засяло, а одежа Його стала біла, як світло. І ось з'явились до них Мойсей та Ілля, і розмовляли із Ним. І озвався Петро тай сказав до Ісуса: «Господи, добре бути нам тут! Коли хочеш поставлю отут три шатра: Для Тебе одне, і одне для Мойсея, і одне для Іллі». Як він ще говорив, ось хмара ясна заслонила їх, і ось голос із хмари почувсь, що казав: «Це Син Мій Улюблений, що Його Я вподобав. Його слухайтеся!» А почувши, попадали учні долілиць, і полякалися сильно. А Ісус підійшов, доторкнувся до них і промовив: «Уставайте й не бійтеся!» Звівши ж очі свої, нікого вони не побачили, окрім Самого Ісуса» [1, р. 17, 1–8, с. 1209].

В міфологічних сюжетах різних народів світу існує цілий ряд спільних представників тварин, птахів, комах, рослин у які часто перевтілюються боги, богині. герої тощо. Вони мали окреме традиційне пошанування в різних культах, видовищах та обрядах народів. а також у повсякденному побуті людей. У єгиптян особливе пошанування мав чорний бик з особливими білими плямами, який був однойменним до бога плодючості Апіса. За міфічними переказами саме в такого бика втілювався бог Апіс. Центром пошанування культу Апіса вважався Мемфіс. Тут на честь його проводились щорічні видовища. Єгиптяни вірили, що обрядовий біг Апіса сприяє заплідненню як рослинного так і тваринного світу та доброму врожаю. За віруваннями предків, у тому числі й українців, доброму врожаю сприяють мертві, вони вважаються подателями дощу і тепла. За міфічними переказами єгиптян в Апіса втілювався також бог мертвих Озіріс [8, 92) В Україні ще до середини XX століття також традиційно під час тижня масниць та в період святкування дня Юрія (Георгія) пошановувся бик. У ці дні його бика (бугая) водили вулицями. А його доторк до когось вважався священним і таким, що сприяє добробуту. За віруванням предків-українців у бика-тура втілювався бог Перун та весняний бог Ярило. В дохристиянський період в Києві бик-тур мав особливе пошанування. В Іпатіївському літописі згадується Турова божниця, яку на думку дослідників було встановлено на місці капища Тура. З прийняттям християнства бика-тура стали вшановувати також на день пророка Іллі. Для цього громадою вигодовували бика і потім забивали його. [2, 63, 72]. Зображення бика як символу плодючості, в якого перевтілювалось багато головних міфічних персонажів різ них родів і племен, простежується в Україні ще від часів неоліту [3].

Живого бика Апіса єгиптяни Мемфісу тримали в окремому приміщенні неподалік від храму Птаха, душею якого вважали Апіса. Корову, яка народжувала цього бика також тримали в особливому приміщенні. Корова має обрядове пошанування майже у всіх європейських народівВ Україні корова має також особливе пошанування. Традиційно на неї не можна грубо лаятися, їй постеляється на постіль обов'язково солома. А народжене нею телятко ще донедавна в родині усвідомлювалось як свято, його заносили до хати і клали на соломі. Існує й міфічне уявлення про небесну корову як уособлення плодючої сили сонця. Згідно хетсько-хуритського міфу бог сонця закохується в корову. Після цього він перевтілюється в юнака і починає вести з нею любовні інтриги. Після зустрічі з ним, корова вагітніє і народжує сина людину [9, 6]. У грецькій міфології дружина Зевса Гера перевтілює свою суперниць Іо на корову [7, 59].

Подібно образу бика в різноманітних зображеннях від найдавніших часів простежується образ жаби як символу родючості. Водночас у різних народів світу в міфології та фольклорі поширені сюжети про перевтілення в образ жаби. В українців перевтілення в жабу більше поширене у фольклорі.

У багатьох міфологічних сюжетах народів світу поширеним є перевтілення людей або демонів у вепрів (кабанів або свиней). Вепр усвідомлювався як руйнівна сила, як символ військової могутності.

У німців існує переказ про походження племені від двох братів, одного з яких звали вепр. Мотив перевтілення старця-бога у вепра зустрічається в гомерівському епосі. Одним із занять богів японської міфології є полювання на вепрів. В індоіранській міфології герой знищує демона саме в образі вепра. Вепр найчастіше усвідомлюється як втілення демонічної сили. У міфології балтійських слов'ян вепр бачиться як знак біди або катастрофи. Він з'являється, блискаючи білими кликами із вод моря, кожного разу, коли священному місту Ретра загрожує небезпека. А згідно кельтських міфічних переказів, у вепра був перевтілений богами валлійський цар за вчинені гріхи. Мотив перетворення людей у свиней за гріхи присутній також у грецькій хетській та інших міфологія. Вепр як втілення демонічних сил присутній і міфічних переказах племен Південної Америки. Таке перевтілення загрожувало чоловікам, які не приносили жінкам здобичі у вигляді риби. А в одному з переказів ідеться про те, що ціле поселення було перевтілено у свиней за образу вихованця бога Тупана [8, 232–233]. Про перевтілення від свиней ідеться і в євангельських переказ про діяння Ісуса Христа. «І, як прибув Він на той бік, до землі Гадаринської, перестріли Його два біснуваті, що вийшли з могильних печер, дуже люті, так що ніхто не міг переходити тією дорогою. І ось вони стали кричати, говорячи: «Що Тобі, Сину Божий, до нас? Прийшов Ти сюди передчасно нас мучити?» А подаль від них пасся гурт великих свиней. І просилися демони, кажучи: «Коли виженеш на, то пошли нас у той гурт свиней». А Він відповів їм: «Ідіть». І вийшли вони, і пішли в гурт свиней. І ось кинувся з кручі до моря весь гурт, – і потопився в воді. Пастухи ж повтікали; а коли прибули вони в місто, то про все розповіли, і про біснуватих» [1, р. 8, 28–33, с. 1195].

Висновок. Віра в перевтілення є дуже поширеним явищем в міфологічних сюжетах і характерне для всіх континентів і народів. Викликається воно багатьма обставинами: потреба звершити щось грандіозне, і явища перевтілення в першопредків; спосіб перемоги над супротивником; любовні інтриги; помста та інші обставині життя й діяльності міфічних персонажів. Смерть також міфічно усвідомлюється як одна із форм перевтілення живої душі. Умовним перевтіленням бачився обряд посвячення в зрілість. Перевтілення може уявлялось повним або частковим. З перевтіленням міфічного персонажа часто пов'язується і зміна його імені. Мотив перевтілення характерний і для християнства.

***Література***

1. Біблія або книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту : із мови давньоєврейської й грецької на українську наново перекладена. Ювілейне видання з нагоди тисячоліття християнства. [Б. м.] : Евангельсько-Лютеранська місія – Думки про Віру, 1988 (Німеччина). 1528 с.
2. Боровський Я. Є. Світогляд давніх киян. Київ : Наук. думка, 1992. 176 с.
3. Даниленко В. Н. Космогония первобытного общества. Фастів : Славутич, 1997. 196 с.
4. Знойко О. П. Міфи Київської землі та події стародавні. Київ : Молодь, 1989. 304 с.
5. Костомаров М. І. Славянська міфологія : вибрані праці з фольклористики й літературознавства. Київ : Либідь, 1994. 384 с.
6. Махабхарата : в 49 томах / пер. Б. Л. Смирнова. Ашхабад, 1950-1976.
7. Мифологический словарь / Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР. Ленинградское отделение. Ленинград, 1961. 292 с.
8. Мифы народов мира : энциклопедия в 2-х томах. Москва : Сов. Энциклопедия. Т. 1, 1991. 671 с.
9. Мифы народов мира : энциклопедия в 2-х томах. Москва : Сов. Энциклопедия. Т. 2, 1992. 719 с.
10. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград, 1987. 368 с.
11. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. Москва : Наука, 1988. 784 с.
12. Стингл М. Тайны индейских пирамид / пер. с чешс. О. М. Малевича. Москва : Изд-во «Прогресс», 1982. 248 с.
13. Ткач М., Данилевська Н. Клечальний міст: джерела української міфології. Київ : Снива, 1995. 200 с.
14. Ткач М. М. Слово о полку Ігоревім: графічна реконструкція, переклад, словник-довідник / вступ. слово М. А. Шудря. Київ : Перун, 2008. 224 с.
15. Ткач М. М. Українська звичаєва культура : монографія. Київ : Вид-во «Ліра-К», 2018. 592 с.
16. Фаминцын А.С. Божества древних славян. Санкт-Петербург, 1995. 365 с.
17. Юань Кэ. Мифы древнего Китая : пер. с кит. / предисл. Б. Л. Рифтина ; худож. Л. П. Сычев. Москва : Наука, 1987. 528 с.

***References***

1. The Bible or the books of the Holy Scriptures of the Old and New Testament: translated from the language of Hebrew and Greek into Ukrainian. (1988). Jubilee Edition on the occasion of the Millennium of Christianity. [No city]: Evangelical Lutheran Mission – Thoughts on the Faith (Germany). 1528 pp. [in Ukrainian].
2. Borovsky, Ya.E. (1992). Worldview of ancient Kiev. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
3. Danilenko, V.N. (1997). Cosmogony of the primitive society. Fast: Slavutich [in Russian].
4. Znojko, O.P. (1989). The myths of Kyiv land and the events of ancient times. Kyiv: Molod [in Ukrainian].
5. Kostomarov, M.I. (1994). Slavic mythology: Selected works on folklore and literary criticism. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
6. Mahabharata: in 49 volumes (1950-1976). (B.L. Smirnov, Trans). Ashgabat [in Russian].
7. Mythological Dictionary / State educational and pedagogical publishing house of the Ministry of Education of the RSFSR. Leningrad branch. Leningrad, 1961. [in Russian].
8. Myths of the peoples of the world: encyclopedia in 2 vol. (1991). Moscow: Soviet Encyclopedia. Vol. 1 [in Russian].

9. Myths of the peoples of the world: encyclopedia in 2 vol. (1992). Moscow: Soviet Encyclopedia. Vol. 2 [in Russian].
10. Propp, V.Ya. (1987). Historical roots of a fairy tale. Leningrad [in Russian].
11. Rybakov, B.A. (1988). Paganism of Ancient Russia. Moscow: Nauka [in Russian].
12. Stingl, M. (1982). Secrets of the Indian pyramids / translation from Czech O. M. Malevich. Moscow: Progress, [in Russian].
13. Tkach, M., Danilevskaya, N. (1995). Selection Bridge: Sources of Ukrainian Mythology. Kyiv: Snyva, [in Ukrainian].
14. Tkach, M.M. (2008). The word about Igor's regiment: graphic reconstruction, translation, dictionary-reference / introduction. word by M. Shudrya. Kyiv: Perun, [in Ukrainian].
15. Tkach, M.M. (2018). Ukrainian common culture: monograph. Kyiv: "Lira-K" [in Ukrainian].
16. Famintsin, A.C. (1995). Deities of ancient Slavs. St. Petersburg [in Russian].
17. Yuan Kei (1987). Myths of ancient China: translation from Chinese / predisl. B. L. Riftin; artist L.P. Sychev. Moscow: Nauka [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 21.08.2018 р.*

УДК 351.85/32.019.5
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153025

**Шевченко Марина Іванівна**
кандидат культурології, доцент,
доцент кафедри міжнародних відносин
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-0960-513X
ua.kiev.marina@gmail.com

# РОЛЬ ГРОМАДСЬКИХ МЕДІА В ПЕРЕФОРМАТУВАННІ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД

**Мета дослідження** – аналіз ролі та функцій громадських медіа у вирішенні завдань переформатування культурної політики в Україні на сучасному етапі. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні методу системно-структурного аналізу, компаративного методу, що дозволяє виявити взаємозв'язок між процесами модернізації сучасної медіа-політики та культурної політики на основі співставлення вітчизняного і зарубіжного досвіду. **Наукова новизна** полягає в аналізі нових форм соціальних комунікативних практик і стратегій культурної політики із використанням сучасних інформаційних технологій і, передусім, громадських медіа, а також в окресленні шляхів модернізації державної медіа-політики**. Висновки.** В інформаційну епоху виникає необхідність ширшого розуміння поняття «культурна політика», адже інформаційний простір стає простором розвитку культури та формування громадської думки. Тому важливою умовою суспільного прогресу стає інтеграція культурної та інформаційної політики держави. Дієвим чинником цього процесу мають стати громадські медіа – суспільне теле- і радіомовлення, інтернет-комунікації, які потребують державної та суспільної підтримки, економічних і політичних гарантій їх незалежності, закріплених на законодавчому рівні. Незалежні громадські медіа – важливий елемент функціонування громадянського суспільства та дієвий чинник демократизації й децентралізації культурної політики.

**Ключові слова:** громадські медіа; культура; культурна політика; інформаційна політика; суспільне мовлення; демократизація.

***Шевченко Марина Ивановна,*** *кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры международных отношений Киевского национального университета культуры и искусств*

**Роль общественных медиа в переформатировании культурной политики: украинский опыт**

**Цель статьи** – анализ роли и функций общественных медиа в решении задач переформатирования культурной политики в Украине на современном этапе. **Методология** исследования основана на применении метода системно-структурного анализа, сравнительного метода, позволяющих выявить взаимосвязь между процессами модернизации современной медиа-политики и культурной политики на основе сопоставления отечественного и зарубежного опыта**. Научная новизна** заключается в анализе новых форм социальных коммуникативных практик и стратегий культурной политики с использованием современных информационных технологий и, прежде всего, общественных медиа, а также определение путей модернизации государственной медиа-политики. **Выводы.** В информационную эпоху возникает необходимость более широкого понимания понятия «культурная политика», ведь информационное пространство становится пространством развития культуры и формирования общественного мнения. Поэтому важным условием общественного прогресса становится интеграция культурной и информационной политики государства. Действенным фактором этого процесса должны стать общественные медиа – общественное теле- и радиовещание, интернет-коммуникации, которым необходимы государственная и общественная поддержка, экономические и политические гарантии их независимости, закрепленные на законодательном уровне. Независимые общественные медиа – важный элемент функционирования гражданского общества и действенный фактор демократизации и **децентрализации** культурной политики.

Ключевые слова: общественные медиа; культура; культурная политика; информационная политика; общественное вещание; демократизация.

© Шевченко М. І., 2018

***Shevchenko Maryna,*** *Doctor of Philosophy in culture studies, Associate Professor Department of International Relations of the Kyiv National University of Culture and Arts*

**The role of public media in reforming of cultural policy: Ukrainian experience**

**The purpose of the article** is to analyze the role and functions of public media in solving the tasks of reforming of cultural policy in Ukraine at the present stage. **The** research **methodology** is based on the application of the system-structural analysis method, a comparative method that allows to identify the relationship between processes of modernization of modern media policy and cultural policy based on a comparison of domestic and foreign experience. **The scientific novelty** consists in analyzing new forms of social communication practices and cultural policy strategies using modern information technologies and, above all, public media, as well as identifying ways to modernize the state media policy. **Conclusions.** There is a need for a broader understanding of the concept of "cultural policy" in the information age, since information space becomes a space for cultural development and the formation of public opinion. Therefore, the integration of cultural and information policy of the state becomes an important condition for social progress. An effective factor in this process should be public media – public television and radio broadcasting, Internet communications that require state and public support, economic and political guarantees of their independence being enshrined at the legislative level. Independent public media is an important element of the functioning of civil society and an effective factor of the democratization and decentralization of cultural policy.

**Key words**: public media; culture; cultural policy; information policy; public broadcasting; democratization.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі одним із важливих завдань реалізації стратегії реформ у нашій державі є переформатування культурної політики на основах демократизації та децентралізації. Передусім йдеться про потребу збалансування взаємин між державними інституціями у сфері культури, які до сьогодні не зазнали радикального оновлення, і власне динамічною соціальною реальністю, яка прискорено змінюється під впливом сучасних медіа-технологій. В умовах інформаційного суспільства необхідним чинником такого переформатування є медіа-ресурс, зокрема, розвиток громадських медіа. Нажаль, в сучасній Україні цей процес гальмується цілою низкою факторів, що обумовлює актуальність наукового пошуку шляхів оптимізації використання потенціалу громадських медіа у вирішенні пріоритетних завдань культурної політики.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Медіа та інформація концептуалізуються як важливий політичний ресурс в теоретичних доробках Н. Вінера, М. Кастельса, Н. Лумана, М. Маклюена, Е. Тоффлера, К. Шенона.

Аналізу сутнісних ознак та особливостей громадських медіа присвячені дослідження С. Гнатюк, О. Головчук, С. Здіорука, Д. Мак-Квейла, Н. Лиховід, К. Лукаренка, М. Муляра, Ю. Палагнюк, О. Приходька, І. Кирич, А. Садовської, К. Якубовича та ін. Проблеми комунікації між державними інституціями і громадськістю, дискурси соціальних медіа в контексті сучасних політичних процесів висвітлюються в наукових публікаціях О. Довганя, *В. Нестеровича,* Ю. Половинчака.

Огляд наукових публікацій виявив значний інтерес дослідників до проблематики розвитку громадських і соціальних медіа та їх впливу на соціально-політичні процеси. Водночас, мусимо констатувати відсутність досліджень ролі громадських медіа у вирішенні актуальних завдань сучасної культурної політики в Україні.

Метою статті є аналіз ролі та функцій громадських медіа у вирішенні завдань переформатування культурної політики в Україні на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. Сучасний досвід розвитку демократичних держав засвідчує, що громадські медіа (*Public service media*) є одним із важливих інститутів громадянського суспільства. Їх інформаційний контент охоплює всі основні сфери суспільного життя – політику, економіку, культуру. Проте в науковій літературі до сьогодні не існує ні їх чіткої класифікації, ні дефініції. Можливо тому, що, з одного боку, це – явище, котре не може бути піддане вичерпному визначенню, бо перебуває у стані динамічних трансформацій завдяки прискореному прогресу медіа-технологій, а з іншого – сама ситуація з невизначеним змістом і неврегульованим правовим статусом ЗМІ має свої політичні і соціально-ментальні причини, особливо це стосується українських реалій, пов'язаних із незрілістю демократичних інституцій, посттоталітарним менталітетом, низькою правовою культурою, нерозвиненою громадянською свідомістю.

Поруч із поняттям «громадські медіа» набули поширення терміни «громадське мовлення», «суспільне мовлення» (*телерадіомовлення*). Активно ведуться дискусії стосовно змісту цих понять [7, 8]. Дослідники, звертаючись до громадських (суспільних) мас-медіа, називають їх по-різному. Наприклад, Ноам Хомський пропонує ідею «альтернативних медіа», тобто таких ЗМІ, що не поділяють позицій держави чи великих корпорацій, по суті, відносячи сюди нові медіа, тобто інтернет-медіа у всій їхній різноманітності. Аналізуючи модель американської медіа-індустрії, він виділив п'ять своєрідних «фільтрів», критеріїв альтернативності ЗМІ: форма власності, джерела фінансування, джерела інформації, особлива форма лобізму, ідеологія. Тобто про стерильну й абсолютну незалежність та об'єктивність власне, не йдеться, бо, на його думку, за будь-якою формою медіа, так чи інакше стоять певні інтереси фінансового чи ідеологічного характеру [14].

Значна частина українських дослідників надає перевагу терміну «громадське мовлення». Зокрема, К. Лукаренко зазначає, що хоча громадське мовлення є елементом суспільства, однак націлене воно на громаду та існує на основі своєрідного контракту з громадою: «Якщо ми стоїмо на засадах обмеженого втручання держави в особисте життя громадян, то нам варто говорити про громадське, а

не суспільне мовлення» [9]. На безпосередній зв'язок розвитку громадських медіа і процесів демократизації вказують Н. Лиховід [7, 11], В. Іванов [10], І. Кирич [7, 102].

Акцентуючи відмінність між громадськими і комерційними медіа, польський дослідник К. Якубовіч вважає, що комерційний мовник здебільшого трактує слухача як споживача, а громадський мовник – як громадянина, тому завданням громадського мовника є служіння громадянину та громадянському суспільству [17, 26]. До визначальних характеристик громадського мовлення дослідник відносить сприяння розвитку демократії та громадянського суспільства, суспільний контроль, програмну незалежність медіа, презентацію інтересів різноманітних суспільних верств та об'єктивне відображення взаємодії громадськості і влади [17, 25].

На наш погляд, головними ознаками громадських (суспільних) медіа є незалежність від комерційних інтересів і політичної кон'юнктури; залучення широкої громадськості до висвітлення й обговорення суспільно важливих питань (не тільки вплив на суспільну думку, але й її відображення, вираження); незалежні джерела фінансування – громадськість, суспільство. Слід звернути увагу, що питання комерційності, власності і фінансування громадських медіа є досить дискусійним і проблемним не лише в Україні, а й у західному світі. У західній Європі, де ментально сформувалися досить сильні демократичні і ліберальні традиції, державна політика надає ЗМІ економічну підтримку і правовий захист, гарантуючи незалежність. На жаль, така модель ЗМІ не характерна для переважної більшості пострадянських країн, у яких державні ЗМІ контролюються олігархічною правлячою коаліцією чи партією при владі, хоча фінансуються із державного бюджету, котрий наповнюється платниками податків, по суті, суспільством.

Така ситуація нівелює відмінність між термінами «суспільне» і «державне», «провладне». Як зазначила директор Волинської обласної державної телерадіокомпанії Ольга Куліш, – «у нас в Україні поняття «держава» часто плутають із поняттями «влада», «уряд», а тому державні телерадіокомпанії сприймаються як провладні. Певною мірою так і є. На цьому етапі розвитку нашої країни влада має велику спокусу і великі можливості впливати на програмну політику державних ТРК: шляхом зміни керівника на такого як треба, або ж обмеженням фінансування» [1].

Якщо в країнах Західної Європи вже нагромаджено багаторічний досвід успішної роботи громадських медіа (наприклад, у Великобританії цей процес розпочався ще у 1922 році із створенням корпорації BBC), то в Україні перша спроба створення громадських медіа датується 1997 р., коли Верховною Радою був прийнятий Закон «Про систему Суспільного телебачення і радіомовлення України» [3]. Але ця спроба виявилася невдалою, оскільки Національна рада з питань телебачення і радіомовлення не виділила громадським медіа ліцензії на мовлення. Новий Закон «Про Суспільне телебачення і радіомовлення України» був ухвалений під тиском громадськості у квітні 2014 р. [4]. із внесеними поправками він чинний до сьогодні. Але реальна робота суспільного мовлення розпочалася лише в січні 2017 р. після реєстрації Національної суспільної телерадіокомпанії України (НСТУ). НСТУ було створено на базі Національної телекомпанії України, Національної радіокомпанії України, Державної телерадіокомпанії «Культура», низки обласних та регіональних державних телерадіокомпаній, а також акціонерного товариства «Укртелефільм», що були реорганізовані шляхом приєднання до Національної телекомпанії України [5]. НСТУ є об'єктом загальнодержавного значення, повністю перебуває у державній власності і, відповідно, фінансується державою.

Значна частина основних завдань НСТУ, передбачених законом, корелюється із завданнями сучасної культурної політики української держави – «сприяння консолідації українського суспільства; розвиток і зміцнення статусу української мови та культури, сприяння розвитку мов і культур національних меншин; сприяння якнайповнішому задоволенню інформаційних, культурних та освітніх потреб населення України, у тому числі шляхом створення та поширення економічних, історично-документальних, культурно-мистецьких, навчально-пізнавальних, розважальних, спортивних програм, програм для дітей та молоді, людей з обмеженими фізичними можливостями, національних меншин, інших соціальних груп» [4].

Проте слід констатувати, що проблеми культурної тематики і культурної політики займають у медіа-просторі незначне і досить специфічне місце. Тут слід розмежувати власне культурну політику медіа-ресурсів загалом, їх співвіднесеність із загальнодержавними, регіональними, місцевими і світовими тенденціями, їхній культурний контент (теми і якість програм, рівень і масштаб висвітлюваних проблем, кваліфікацію журналістів, експертів, власне вплив на суспільну реальність і т. п.). Як правило, самі журналісти і менеджери констатують, що матеріали на тему культури ніколи не матимуть стільки переглядів, як статті про політику чи надзвичайні події. У вітчизняній журналістиці культурна тематика традиційно відсунута на узбіччя – остання шпальта в газеті, останній сюжет у новинах, як лише пролог до «серйозної журналістики».

«UA: Культура» у структурі НСТУ – поки що єдиний загальнонаціональний культурно-просвітній телевізійний канал суспільного мовлення України. В його ефірі – новини культури, документальні фільми, трансляції концертів класичної музики й театральних вистав, а також програми, присвячені різним напрямам культурного і суспільного життя – музиці, живопису, театру, літератури, кіно [16]. Ще донедавна на цьому каналі переважав доволі несучасний традиційний контент (як за змістом, так і за формою подачі). У 2018 році, хоч і поволі, можна спостерігати намагання його переформату-

вання та модернізації, які суттєво ускладнюються проблемами із хронічним недофінансуванням каналу з боку держави [13]. Головне завдання, на наш погляд, – наситити ефір різноманітними змістовними, цікавими і сучасними програмами, де найшли б для себе відповідний контент представники різних вікових категорій та соціальних верств і політичних орієнтацій. Поруч із естетичним та патріотичним вихованням перед журналістами каналу мають стояти й інші важливі завдання – формування високого загальнокультурного рівня громадян, толерантності, громадянської активності, екологічного мислення, політичної культури на основі кращих європейських демократичних традицій.

На більш сучасному рівні презентується рубрика «Громадське Культура» на каналі «Громадське. ЮА», який позиціонує себе як некомерційні незалежні медіа, що створені самими журналістами й існують за рахунок громадської підтримки [15].

Йдеться, власне про сучасну «культурну журналістику», висвітлення різноманітних проблем у сфері культури (передусім культурна політика у широкому сенсі, мистецька сфера, кадрова політика в культурному просторі, музейні та галерейні проекти, креативні індустрії тощо). Така журналістська робота передбачає аналітичний підхід, об'єктивну позицію, фахову експертну оцінку, ексклюзивні інтерв'ю, поєднання загальнодержавної і локальної тематики. Інтернет-простір пропонує для такого роду інформації значно ширші можливості у багатьох сенсах: доступу, аудиторії, поширення, реакції. Це можуть бути блоги, авторські сайти, електронні видання, он-лайн-формати експозицій, лекцій, творчих зустрічей, майстер-класів, тренінгів, вебінарів, круглих столів тощо.

Зрештою, слід розмежовувати культурну тематику у мас-медіа, з одного боку, а з іншого – стратегічну спрямованість інформаційної політики на формування реципієнта (глядача, слухача, читача) з громадянською самосвідомістю, зі здатністю критично осмислювати інформацію, з адекватними естетичними інтересами та етичними запитами. У цьому контексті важливого значення набувають рівень і якість інформаційного контенту та загальна стратегія менеджменту медіа-каналів. Постає проблема якісної кваліфікації тих експертних текстів, котрі претендують на обґрунтування актуальних напрямів культурної політики і культурної економіки. Трансформуються стандарти журналістики, і великою мірою це стосується безпосередньо культурної політики. Один із відомих журналістів та медіа-експертів Юрій Рибачук відверто заявив, що мало знаходиться кваліфікованих людей для коментування питань культурної політики чи культурної економіки: «У будь-якому матеріалі на культурну тему має бути висвітлена певна проблема, надані поради чи рекомендації зацікавленим людям» [2]. Тобто медіа-роль відомої людини не може зводитися лише до констатації чи прямого коментування певного факту, а передбачати його глибокий фаховий аналіз і пропозиції щодо конкретних дієвих стратегій змін.

У контексті сучасних завдань переформатування культурної політики на демократичних засадах важливими функціями ЗМІ стають не лише інформування через фіксацію фактів, а й артикуляція прогресивної світоглядної громадянської позиції, пошуки відповідей на «незручні», але суспільно значимі питання, висвітлення соціально-культурних перспектив, залучення до активної громадської і культурної діяльності. Саме таку роль здатні виконувати громадські медіа, якщо вони є незалежними, критичними і суспільно визнаними.

На сучасному етапі в Україні реалізуються конкретні заходи по децентралізації культурної політики [6]. На нашу думку, назріла необхідність і децентралізації громадського мовлення. Цьому сприяла би державна підтримка медіа-ресурсів громадських об'єднань (ГО), які займаються культурно-просвітницькою діяльністю, на зразок ГО «Культпросвіт» (м. Одеса), інтернет-порталу «Культурометр», створеного для медіа-підтримки культурних проектів ГО «Харківська платформа розвитку культури і туризму» [11]. Значний потенціал щодо активізації та поширення громадських ініціатив в сфері культури мають соціальні медіа. Визначення їх ролі та конкретних функцій в реалізації культурної політики вважаємо перспективним напрямом подальших досліджень.

*Висновки.* В інформаційну епоху соціокультурний розвиток характеризується динамічним становленням медіакультури – нового типу культури інформаційного суспільства, в якому медіа виступають універсальним посередником між суспільством та державою, громадськими ініціативами і владою. У цьому контексті виникає необхідність ширшого розуміння поняття «культурна політика», адже інформаційний простір стає простором розвитку культури та формування громадської думки. Тому важливою умовою суспільного прогресу стає інтеграція культурної та інформаційної політики держави. Дієвим чинником цього процесу мають стати громадські медіа – суспільне теле- і радіомовлення, інтернет-комунікації (соціальні мережі, сайти громадських організацій, блоги громадських лідерів тощо), які потребують державної та суспільної підтримки, економічних і політичних гарантій їх незалежності, закріплених на законодавчому рівні. Незалежні громадські медіа – важливий елемент функціонування громадянського суспільства та дієвий чинник демократизації й децентралізації культурної політики.

***Література***

1. Голуб М. Яким має бути суспільне мовлення? URL: https://hromadske.volyn.ua/yakym-maje-buty-suspilne-movlennya/

2. Дорош М. Культурна журналістика: як вбудуватися у формат. URL: https://ms.detector.media/print/1411980811/kulturna_zhurnalistika_yak_vbuduvatisya_u_format/

3. Закон «Про систему Суспільного телебачення і радіомовлення України» від 18 липня1997 р. № 485/97-ВР. ( Втрата чинності від 15.05.2014, підстава - 1227-VII). База даних «Законодавство України» / ВР України. URL: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/485/97-%D0%B2%D1%80 (дата звернення 12 жовтня 2018).

4. Закон «Про Суспільне телебачення і радіомовлення України», 2014. URL: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1227-18 (дата звернення 12.10.2018)

5. Зареєсторовано юридичну особу ПАТ НСТУ. URL: http://www.1tv.com.ua/news/channel/86474 (дата звернення 12 жовтня 2018)

6. Керівники обласних управлінь культури обговорили питання ефективного впровадження реформи децентралізації. URL: http://195.78.68.75/mcu/control/uk/publish/article?art_id=245339638 (дата звернення 12 жовтня 2018)

7. Кирич І. Суспільне чи громадське? Мовлення чи телерадіомовлення? Уніфікація термінів. URL: http://old.journ.lnu.edu.ua/vypusk7/n12/tv12-31.pdf

8. Лиховід Н. А. Досвід країн-членів Євросоюзу щодо громадського мовлення. URL: www.kbuapa.kharkov.ua/e-book/db/2009-1/doc/5/08.pdf

9. Лукеренко К. Про терміни. URL: http://www.telekritika.ua/media-suspilstvo/suspilne-movlennya/2005-01-28/5551

10. Іванов В. Суспільне мовлення: різдвяна казка чи близька реальність? URL: http://www.telekritika.ua/suspilne-movlennya/2005-01-10/5536

11. О «Культурометре». URL: http://culturemeter.od.ua/about-us/

12. Про систему Суспільного телебачення і радіомовлення України. Закон від 18 липня1997 р. № 485/97-ВР. ( Втрата чинності від 15.05.2014, підстава - 1227-VII). База даних «Законодавство України» / ВР України. URL: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/485/97-%D0%B2%D1%80 (дата звернення 12.10.2018).

13. Фінансова криза Суспільного. URL: https://stv.detector.media/finansuvannya/finansy/finansova_kriza_suspilnogo_vidmova_vid_dzhinsi_i_vidsutnist_finansuvannya_vid_uryadu/

14. Хомский Н. Системы власти. URL: http://loveread.ec/read_book.php?id=43884&p=1

15. Що таке Громадське? URL: https://hromadske.ua/about#how_work].

16. UA: Культура // URL: https://culture.suspilne.media/ (дата звернення 12.10.2018)

17. Jakubowicz K. Media publiczne: Początek końca czy nowy początek / K. Jakubowicz. Warszawa : Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.

***References***

1. Golub, M. (2016). What should be public broadcasting? Retrieved from https://hromadske.volyn.ua/yakym-maje-buty-suspilne-movlennya/

2. Dorosh, M. (2017). Cultural journalism: how to integrate into the format. Retrieved from https://ms.detector.media/print/1411980811/kulturna_zhurnalistika _ yak_vbuduvatisya_u_format/

3. Law of Ukraine On the System of Public Television and Radio Broadcasting of Ukraine from July 18, 1997, No. 485/97-VR. (Loss effective as of May 15, 2014, basis - 1227-VII). Database "Legislation of Ukraine"/Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/485/97-%D0%B2%D1%80 (Applying October 12, 2018).

4. Law of Ukraine On Public Television and Radio Broadcasting of Ukraine, 2014. Retrieved from http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1227-18 (application date October 12, 2018)

5. A legal entity of the NSTU PJSC is registered. (2017). Retrieved from http://www.1tv.com.ua/news/channel/86474

6. Heads of regional cultural departments discussed the issues of effective implementation of the decentralization reform. (2018). Retrieved from http://195.78.68.75/mcu/control/uk/publish/article?art_id=245339638 (Appointment Date October 12, 2018)

7. Kirich, I. (2014). Civil or public? Unification of terms. Retrieved from http://old.journ.lnu.edu.ua/vypusk7/n12/tv12-31.pdf

8. Likhovid N.A. (2009). Experience of the European Union member states in the field of public service broadcasting. Retrieved from www.kbuapa.kharkov.ua/e-book/db/2009-1/doc/5/08.pdf

9. Lukerenko, K. (2005). On the terms. Retrieved from http://www.telekritika.ua/media-suspilstvo/suspilne-movlennya/2005-01-28/5551

10. Ivanov V. (2005). Public Speaking: A Christmas Tale or Is Reality Close? Retrieved from http://www.telekritika.ua/suspilne-movlennya/2005-01-10/5536

11. About "Cultrometer". (2018). Retrieved from http://culturemeter.od.ua/about-us/

12. About the System of Public Television and Radio Broadcasting of Ukraine. Law of July 18, 1997 No. 485/97-BP. (Loss effective on May 15, 2014, basis - 1227-VII). Database "Legislation of Ukraine" / Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/485/97-%D0%B2%D1%80 (Applying October 12, 2018).

13. The financial crisis of the Public. (2018). Retrieved from https://stv.detector.media/finansuvannya/financial/finansova_kriza_suspilnogo_vidmova_vid_dzhinsi_i_vidsutnist_finansuvannya_vid_uryadu/

14. Khomsky, N. (1996). The systems of power. Retrieved from http://loveread.ec/read_book.php?id=43884&p=1

15. What is Public? (2018). Retrieved from https://hromadske.ua/about#how_work [in Ukrainian].

16. UA: Culture (2018). Retrieved from https://culture.suspilne.media/

17. Jakubowicz, K. (2007). Media publiczne: Początek końca czy nowy początek / K. Jakubowicz. Warszawa : Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 07.11.2018 р.*

UDC: 304.4 : 338.48 : 004.77
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153028

**Adamovska Marianna**
Head of the Subject-Cycle Commission
of «Tourist Service»
Municipal Higher Education Institution of the
Kyiv Regional Council «Academy of Arts»
ORCID 0000-0002-7295-0182
marianka_s@ukr.net

# THE ID SYSTEMS IN THE GLOBAL TOURIST SPACE: PROBLEMS AND PERSPECTIVES

**The purpose of the research.** The purposes of the article are to find out the role of the modern information and communication technologies and systems in the global tourist space, to understand the specific features of the functioning of technologies and systems of tourist ID cards in the global tourism sector and to study the problems of their adaptation and the prospects of their implementation in Ukraine. **Methodology.** The methodology of the research is based on the culturological reflection. The author uses the historical, systemic, structural-functional methods and the method of the event-analysis. **Scientific** n**ovelty**. The scientific novelty of the research is to substantiate the need to introduce the tourism ID systems as a kind of information and communication technologies in the national tourist area. Basing on the analysis, the author identifies the problems and perspectives of their using in Ukraine. **Conclusions.** We have fulfilled the following tasks to reach the purposes of the research: 1) explored the specifics of the Internet systems as a kind of information and communication system of technologies; 2) determined the necessity of using ID cards in the tourism sphere to ensure and implement the comprehensive highly-qualified tourist services as well as an effective strategy for the development of domestic tourism at the national and international levels.

**Key words:** information and communication technologies; ID technologies and systems; tourist ID cards; tourist space; strategy of tourist development.

***Адамовська Маріанна Станіславівна,*** *голова предметно-циклової комісії «Туристичне обслуговування» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв»*

**ID системи у глобальному туристичному просторі: проблеми і перспективи**

**Мета статті -** з'ясування ролі сучасних інформаційно-комунікаційних технологій і систем у глобальному туристичному просторі, осмислення специфіки функціонування технологій і систем туристичних ID карток у глобальній туристичній сфері, виявлення проблемних моментів їх адаптації та перспективи впровадження в Україні. **Методологія** дослідження ґрунтується на культурологічній рефлексії із застосуванням історичного, системного, структурно-функціонального методів та івент-аналізу. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні необхідності впровадження туристичних ID систем, як різновиду інформаційно-комунікаційних технологій у вітчизняному туристичному просторі, а також у виявленні на основі здійсненого аналізу проблемних питань та подальших перспектив щодо їх використання в Україні. **Висновки.** Відповідно до поставленої мети було вирішено такі завдання: 1) розкрито специфіку ID систем, як різновиду інформаційно-комунікаційних системі технологій; 2) обґрунтовано необхідність використання ID карт у туристичній сфері задля забезпечення та реалізації не лише комплексного висококваліфікованого обслуговування туристів, а й ефективної стратегії розвитку вітчизняного туризму на національному і міжнародному рівнях.

**Ключові слова:** інформаційно-комунікаційні технології; ID технології і системи; туристичні ID картки; туристичний простір; стратегія туристичного розвитку.

***Адамовская Марианна Станиславовна****, председатель предметно-цикловой комиссии «Туристическое обслуживание» Коммунального учреждения высшего образования Киевского областного совета «Академия искусств»*

**ID системы в глобальном туристическом пространстве: проблемы и перспективы**

**Цель статьи** - выяснение роли современных информационно-коммуникационных технологий и систем в глобальном туристическом пространстве, осмысление специфики функционирования технологий и систем туристических ID карт в глобальной туристической сфере, выявление проблемных моментов их адаптации и перспективы внедрения в Украине. **Методология** исследования основана на культурологической рефлексии с применением исторического, системного, структурно-функционального методов и ивент-анализа. **Научная новизна** заключается в обосновании необходимости внедрения туристических ИД систем, как разновидности информационно-коммуникационных технологий в отечественном туристическом пространстве, а также в выявлении на основе проведенного анализа проблемных вопросов и дальнейших перспектив по их использованию в Украине. **Выводы.** Согласно поставленной цели были решены следующие задачи: 1) раскрыта специфика ИД систем, как разновидности информационно-коммуникационных системе технологий; 2) обоснована необходимость использования ИД карт в туристической сфере для обеспечения и реализации не только комплексного высококвалифицированного обслуживания туристов, но и эффективной стратегии развития отечественного туризма на национальном и международном уровнях.

**Ключевые слова:** информационно-коммуникационные технологии; ID технологии и системы; туристические ID карты; туристическое пространство; стратегия туристического развития.

Actuality of Research. The intense and radical global transformations, caused by the speed of the introduction of innovative information and communication technologies in all spheres of public activity, show that humanity is on the verge of the Fourth Industrial Revolution. According to K. Schwab, the founder and

© Adamovska M., 2018

the president of the World Economic Forum in Davos, it does not have any analogues in the history of mankind by its scale, volume and complexity.

The modern information and communication technologies provide the mobility that gives many new opportunities in the field of tourism. Moreover, it becomes a unique tool for the formation and dissemination of the innovations in the world. J. Urry, the British sociologist, thinks that the tourism looks like such global phenomena as the Internet and the world financial system. Their development is impossible without innovative technologies that reproduce and transform the global nature at the same time. The scientist argues that the transformation of the tourism into the global phenomenon has put it in the center of the world as the «fluidity of the present» [1], and actualizes its research. Due to the digitalization and virtualization, the tourism gets the features of the integrative and multifunctional global sphere and turns into the one of the most profitable sectors of the global virtual economy. All of them need the analysis of the tourist practices, in their interaction with the latest information and communication technologies because they represent as the kind of «global hybrid» [6].

Analysis of Research and Publications. The essence of information and communication technologies, the directions of their application and their impact in the life of people are considered by many philosophers, sociologists, economists, culturologists, etc. (E. Toffler, M. Castells, S. Huntington, A. Neklessa, G. Balandier, J. Habermas, J. Urry, etc.). There are many works on this topic among the foreign and domestic scholars (Z. Bauman, P. Berger, E. Cohen, O. Lisikova, A. Fen`ko, V. Torkatiuk, etc.). They are devoted to the understanding of the tourism in the context of constructing a global tourism space. The various aspects of the information technologies in the tourism area are studied by S.Arimov, V. Baluta, P. Burtsev, A. Halinovsky, O. Hubanov, V. Gulyaev, A. Demash, M. Efremova, I. Zorin, I. Kalashnikov, V. Kvartal`nov, D. Kupinsky, Yu. Mironov, L. Bozhko, M. Morozov, N. Morozova, O. Dmytruk, T. Novgorodtsev, N. Plotnikova, M. Okorokov, M. Robson, F. Ullakh and others.

However, the works, devoted to the issues of the introduction of the tourism ID systems and technologies in the tourism area as the variety of information and communication technologies, are not highlighted in the national scientific discourse.

The purposes of the article are to find out the role of the modern information and communication technologies and systems in the global tourist space, to understand the specific features of the functioning of technologies and systems of tourist ID cards in the global tourism sector and to study the problems of their adaptation and the prospects of their implementation in Ukraine.

Main Part. M. Castells, the Spanish sociologist and the theorists of the information society, at the end of the twentieth century, developed the concept of a new social reality at the end of the XX century. It is the space of the specific «culture, which is virtual. So, it is built up mainly on virtual communication processes». The scientist proves that the «virtuality is our reality», because it is the «fundamental reality, the physical basis. Thanks to it, we plan our lives, join the labour processes, connect with other people, seek for the right information and form our own worldview. We are engaged in political activity and make our dreams» [3].

The intensive development of the information and communication technologies leads to the high level of people's migration in the world, increases the frequency of real and virtual communication contacts. These processes constantly change cultural virtual and real dimensions, combine them and lead to the deterritorialization of the space, where we can see the rapid circulation of various symbolic cultural forms. Thus, it leads to the transformation of the human experience and the emergence of new impulses that change the styles and the principles of people's being, the understanding of such basic categories as time and space. M. Auger, E. Rellf, the anthropologists, argue about the «death of place» in its traditional sense as the specific coordinates of space or points of the start, which are characterized by the historical identity as well as their own content and the appearance of «non-places» in the «fluid modernity» [5].

The contemporary system of relations of the subjects of the global tourist market and the specifics of the creation and provision of the tourist services determine the continuous introduction of innovative information and communication technologies and systems at the different levels of the tourist space (from the development of specialized software for individual tourist enterprises to the global computer networks). The technological innovations open new prospects for the development of the tourism industry. Thus, during the last three years, the rate of the international tourism development, particularly in the Asian-Pacific and the Middle East, has increased significantly. Despite the political, military and economic difficulties and armed confrontation in the East of Ukraine, the national tourism is characterized by a slight increase in the growth of the rate of entry tourism and on a trip [4].

According to the State Statistics Service of Ukraine «About Tourist Activity in Ukraine in 2017», there is the regional-unbalanced increase of the tourist flows in our country. It is one of the main problems of the domestic tourism industry. It deals with the lack of the information and communication support for the regional tourism potential at the local and state levels, which does not allow to organize the efficient management of tourism flows and to get profits from the tourism activities. Due to the lack of regional tourism homogeneity and imbalance of tourist flows Kyiv, Lviv, Dnipro, Ivano-Frankivsk, Odessa region remain the leaders of domestic tourism in 2017 [2].

In the development of the Ukrainian tourism, this regional disproportion is connected with the low level of the implementation of the innovative information and communication technologies and systems. In

addition, it needs the balanced system of its realization in the domestic tourist area in accordance with the standards of the tourist-developed countries. In this context, we analyzed the following problems: the adaptation of the newest technologies and systems to the tourist area; the development of the national advertising strategy for the promotion of the domestic tourism product in the interregional, national and international markets; the improvement of the mechanism of the information and communication exchange among the subjects of the national and foreign tourist environment.

Thus, the introduction of the newest information and communication technologies and systems will ensure the quality and speed of the tourist service and give an opportunity to meet individual consumer's needs and get the effective feedback. Moreover, it will allow us to increase the competitiveness of the domestic tourist product and the tourist attractiveness of Ukraine and to form the international image of the country in the world by the popularization of the domestic tourism products.

In this perspective, the introduction and adaptation of the newest systems and technologies of the modern comprehensive tourist services in the domestic tourist area (tourist ID systems) become the key issues. First of all, these processes require the understanding of the essence of the tourist ID technologies and systems, and the cultural reflection on the history of their emergence and mass implementation in the world.

The idea of the identification and the special tourist services appeared at the International Student Tourism Conference in the early 1960's in the context of the introduction of the special concessional and integrated tourist services for students. The first step of its implementation was the introduction of the International Student Identity Card («ISIC»). Today, the «ISIC» card is supported by the UNESCO and recognized in 135 countries.

The main purpose of the project was to develop the algorithm for providing students with comprehensive preferential discounts on special offers in the field of tourism. There were the transport services (air, car, rail and water transport), catering and accommodation, visiting cultural, artistic and entertainment establishments, acquaintance with historical- cultural heritage among them.

In 1984, the first tourist system of the integrated tourist services was developed and implemented in Oslo. Therefore, the tourist cards «Oslo Pass» allowed everyone to get significant benefits in their tourist trips. It included the ability to form their own tourist program and choose the agenda of the services. It contributed to the rapid promotion, distribution and modification of the integrated tourist services in different countries.

The idea of the tourist card became a prototype for the emergence of the new electronic forms of the identification and special tourist services. The tourist ID card systems identify the personal data of tourists, give the new opportunities for the efficient functioning of the tourism industry by the streamlining the tourist service, and allow to form the database of the electronic statistics. Moreover, they propose the tourists the standard paid tourist services and the following additional free services: using of public transport within the certain tourist destinations, visiting the national cultural-historical and artistic institutions, parking at public places, etc. Finally, they offer the discounts or bonuses for car rentals, excursions, meals in cafes or restaurants (up to 20 - 50%), entertainments (Tusenfryd moon park, skating rinks and ski slopes, etc.) and special offers in some shops.

The modern travel identity cards, for example «OsloPass» can be bought in many countries around the world – in travel agencies, airports, hotels, city information tourist centers, sometimes in tourist locations, or in the Internet at the global discounting platforms such as Welovecitycards (http: //welovecitycards.com/) or Globalcitycards. (https://www.globalcitycards.com/).

There are many types of electronic travel cards for different age categories: for children (from 4 to 15 years old), adults and the elderly (from 67 years old). The family card is for a family of two adults and two children. A student ticket allows us to get 20% discount on card purchase. The tourist ID cards for 24 to 72 hours' period are the most popular. The map is accompanied by a booklet, which contains all the information about the tourist places of the region, the services of the card, and a mobile application with additional information (audio guides, reservation service and ordering services, etc.).

We can meet the analogue of the «OsloPass» travel card in the biggest cities of the world. They are called «City Pass», «LondonPass», «Pariscitycard», «BarcelonaCityPass», etc. There are «guest tourist cards», a «tourist card», a «tourist ID card», the «only tourist card», a «tourist passport», etc.

Each tourist country (city or tourist destination (cluster)) initiates the development of its own card with the appropriate form of the integrated tourist service and a totality of the travel services, taking into account local unique tourist particularities. Sometimes, we can have several offers of the similar tourist cards in one city. It ensures the formation of a sustainable image of the certain tourist destination and promotes the development of the regional tourism.

It is also important that modern tourist cards are usually nominal. Therefore, the ID system allows us to record statistical information about the tourist and his/her tourist activity, to form and distribute tourist flows, which contributes to the development and implementation of the regionally balanced policy of the tourism development. Germany, Austria, Switzerland, as well as other countries with large tourist flows have such type of the ID system. Recently, the «Czechtourism» Agency has reported about an algorithm to introduce the single national tourist card of the Czech Republic in the media. It is positioned as a «smart card».

Based on the experience of other well-developed countries, «the Czechtourism» creates the mechanism, which combines the three dozen urban and regional tourist types of ID cards, which annual sales reach the hundreds of the thousands and show their great popularity among tourists. They suppose that this national ID network will operate throughout the Czech Republic and will become a tourist reliable guide to the regions of the country as well as optimize the system of maintenance of the numerous tourist flows. At the same time, the users can choose between a plastic card and a mobile application that will generate quick response codes (QR) as e-tickets and discount flyers in the tourism industry.

In the first year of implementation, the national tourist ID card will be issued free of charge, and from the second year it will be payable. However, its purchase will allow tourists to save a lot of money visiting «unknown» tourist destinations with a great tourist potential. In its developers' opinion, this approach will promote the new destinations as well as reduce the tourist flows to such traditional tourist destinations as Prague, Czech Krumlov, Kutna Hora [7].

In Ukraine, the authorities are still making the attempts to introduce the tourist ID cards in Kyiv («KyivPass») and Odessa («ODESSACARD»). Formally, the complex tourist service with the use of the ID system was first launched in the capital on the initiative of the Kyiv city administration, the Kyiv Tourist Information Centre and the Kyiv Tourist Alliance. It was widely announced in August 2017 in all leading mass-media in Ukraine as the achievement in the increasing of the tourist flows. However, the introduction of the ID system in the tourist area of the capital is accompanied by the following considerable technical and organizational difficulties: the lack of a well-thought-out algorithm for the practical implementation of this system; the lack of the interest of the state institutions in its effective functioning; the informational and technical «illiteracy» and «atavisms of the Soviet service» of the service field staff. This situation requires the urgent solution at the state level. Moreover, the incapable algorithm of the implementation of the tourist ID system does not ensure the implementation of tourism policy as a «soft power», aimed at the forming a positive image of our state.

Conclusions. Thus, the innovative information and communication technologies and systems are the key factors of the successful development of the global tourism industry and its actors.

The ID systems give tourists the unique opportunities to vary the services and form the individual routes within the tourist destinations with a specific list of locations in the suitable order and time.

In our opinion, the introduction of the ID technologies in the national tourist area will overcome the regional disproportion of the domestic tourism, ensure its functioning and indicate the prospects for further development. These measures will increase the competitiveness of national tourism in the circumstances of the regionally balanced and systematic introduction of the newest information and communication technologies in accordance with the standards of the tourist-developed countries of the world. So, it requires the creation of a highly qualified team of specialists in tourism and IT systems and technologies; the development of special software on the basis to broadcast the unique authentic tourist offers in the global tourist area, aimed at meeting the diverse demands and tastes of the consumers from different regions of the world. This policy of «soft power» will positively affect the dynamics of tourist flows both at the national and international levels. Finally, it will lead to the transformation of the tourism industry from the service to the organized tourists into a diversified area of the activity, aimed at the interests of millions of tourists.

***Література***

1. Бауман З. Плинні часи: життя в добу непевності / пер. з англ. А. Марчинського. Київ: Критика, 2013. 176 с.
2. Державна служба URL: http://www.ukrstat.gov.ua/druk/publicat/kat_u/2018/zb/05/zb_td_2017.pdf.
3. Кастельс М. Галактика Интернет. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. 327 с.
4. Міністерство економічного розвитку і торгівлі України. // Інформація щодо відвідування України іноземними туристами та виїзду громадян України за кордон за І півріччя 2016 – 2017 років URL: https://bit.ly/2wWhgfJ.
5. Оже М. Не – места. Введение в антропологию гипермодерна / Пер. С фр. А.Ю. Коннова. М.: Новое литературное образование, 2017. 136 с.
6. Урри Дж. Мобильности. Москва : Праксис, 2012. 576 с.
7. Чешское радио. // Туристическая карта – Лайфхак для гостей Чехии URL: http://www.radio.cz/ru/rubrika/radiogazeta/turisticheskaya-karta-lajfxak-dlya-gostej-chexii.

***References***

1. Bauman, Z. (2013). Liquid Surveillance: A Conversation. (A. Marchynskoho, Trans). Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
2. The State Statistics Service of Ukraine. // Tourist activity in Ukraine in 2017 (01.06.18). Retrieved from http://www.ukrstat.gov.ua/druk/publicat/kat_u/2018/zb/05/zb_td_2017.pdf.
3. Castells M. (2004). Galaxy Internet. Yekaterinburg: U-Faktoriya [in Russian].
4. Ministry of Economic Development and Trade of Ukraine. // Information on visiting Ukraine by foreign tourists and departure of Ukrainian citizens abroad for the first half of 2016-2017 (13.09.18). Retrieved from https://bit.ly/2wWhgfJ.
5. Auger M. Not-places. Introduction to anthropology hypermodern (A. Connova, Trans). - Moscow: New literary review [in Russian].
6. Urry J. (2012). Mobility. Moscow: Praxis [in Russian].

7. Czech Radio. // Tourist map - Layfhak for the guests of the Czech Republic (31.08.17). Retrieved from http://www.radio.cz/ru/rubrika/radiogazeta/turisticheskaya-karta-lajfxak-dlya-gostej-chexii.

*Стаття надійшла до редакції 29.10.2018 р.*

# Мистецтвознавство

УДК 008: 130.2
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153049

**Afonina Olena**
Doctor of Art Studies,
Associate Professor of
National Academy of Culture and Arts Management
ORCID 0000-0003-1627-6362
aolena7@gmail.com

## MUSIC OF MODERN BALLETS

**The purpose of the research** is to identify various vectors in the use of music in modern ballets based on the analysis of works. **Methodology.** Typology method; comparative historical analysis; hermeneutic analysis in the interpretation of music of famous ballets; method of generalization for the conceptualization and expansion of new meanings of music, not created specifically for the ballet performance. **The scientific novelty** of the work lies in the identification of the dominant vectors in modern ballet music in performances of recent decades. **Conclusions.** Based on the analysis of some modern ballets, it can be concluded that in recent decades author's music for ballets has appeared. However, its percentage is very small. Often, production choreographers use famous classical music to interpret the libretto. Among the ballet performances of recent years, symphonic and chamber instrumental music is used in ballet performances.

**Key words:** classical ballet; modern ballet; author's ballet music; interpretation of the libretto.

***Афоніна Олена Сталівна,*** *доктор мистецтвознавства, доцент, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**Музика в сучасних балетах**

**Мета –** виявити різні вектори у використанні музики в сучасних балетах. **Методологія** роботи. Метод типологізації; порівняльно-історичний аналіз; герменевтичний аналіз при трактуванні музики відомих балетів; метод узагальнення для концептуалізації і розширення нових змістів музики створеної не для балетів. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні домінуючих векторів у сучасній балетній музиці в виставах останніх десятиліть. **Висновки.** На основі аналізу деяких сучасних балетів можна зробити висновок, що за останні десятиліття з'являється авторська музика для балетів. Однак її відсоток дуже малий. Часто хореографи-постановники використовують відому класичну музику, інтерпретуючи лібрето. Серед балетних вистав останніх років в постановці балетів використовується симфонічна і камерно-інструментальна музика.

**Ключові слова:** класичний балет; сучасний балет; авторська балетна музика; інтерпретація лібрето.

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

**Музыка в современных балетах**

**Цель** – на основе анализа произведений выявить различные векторы в использовании музыки в современных балетах. **Методология** работы. Метод типологизации; сравнительно-исторический анализ; герменевтический анализ при трактовке музыки известных балетов; метод обобщения для концептуализации и расширение новых смыслов музыки, не созданной специально для балетного спектакля. **Научная новизна** работы заключается в выявлении доминирующих векторов в современной балетной музыке в спектаклях последних десятилетий. **Выводы.** На основе анализа некоторых современных балетов можно сделать заключение, что за последние десятилетия появляется авторская музыка для балетов. Однако ее процент очень небольшой. Часто хореографы-постановщики используют известную классическую музыку, интерпретируя либретто. Среди балетных спектаклей последних лет в постановке балетов используется симфоническая и камерно-инструментальная музыка.

**Ключевые слова:** классический балет; современный балет; авторская балетная музыка; интерпретация либретто.

Relevance of the research topic. For centuries, ballet music has changed its purpose, but to a greater or lesser extent transferring the content of the work in musical-choreographic images. In the XVI century. in Italy, «ballet» was called a dance episode in the opera, which conveyed a certain mood in the general action of the opera. Gradually, with the receipt of the ballet of independent life, the composers G. F Handel, J. B. Lully, G. Purcell, J. F Ramo began to write music for the dance performance. For centuries, there have been reforms of the ballet theater, but the main achievements are connected with the dancer, choreographer and theorist of the dance Noverr. In his theoretical work «Notes on Dance and Ballet» the ballet reformer comprehended the previous experience of modern dance and developed a clause about the main changes in the ballet performance aimed at independence of the story line, enrichment with new elements of choreography and outlined the role of pantomime. This led to the introduction of a new ballet term «effective ballet». J. Nover invited composers to create ballet music, among which was Gluck. That is, the ballet reformer un-

© Afonina O., 2018

derstood the importance of music for the embodiment of his ideas. The ballet music of P. Tchaikovsky with deep figurative content, principles of symphonic development and conflict dramatic art laid the foundations for the performances of the twentieth century. Therefore, the relevance of the problem of this article is to trace the main trends in the use of ballet music in contemporary Ukrainian choreographic performances.

The analyses of recent researches and publications. The Ukrainian ballet theater is dedicated to the monographs of Ukrainian musicologist Maria Zagaykevich: «Forest song. Ballet M. Skorulsky» (1963); «Ukrainian ballet music» (1969); «Ballet Drama» (1978). The main problems studied by M. Zagaykevich concern the drama of ballet, the analysis of the principles of the construction of the figurative system of the ballet performance, the interaction of its main components – music, libretto, choreography and scenography.

The theories and histories of contemporary choreography are studied in the works of such scientists and practitioners as A. Plakhotnyuk, M. Pogrebnyak, Yu. Stanishevsky, A. Chepalov, D. Sharikov, A. Shabalina and S. Shalapa.

The monographic study of Alexander Chepalov reveals the problems of the choreographic theater of Western Europe with the outstanding personalities of choreographers and their performances and characterizes the dance premieres of Maurice Bejart, Roland Petit and Pina Bausch.

Ballet music of recent decades exists in the hypostases specially written for performances and music that was not specially created for them. Among the Ukrainian composers, the author of many ballets is Yury Shevchenko. The music of his ballets «Buratino» and «Barmaley and Aibolit» is filled with bright humor. The musical themes of the heroes have subtle characteristics. Yury Shevchenko – a composer by nature is a melodist. But for the image of a wooden boy, Buratino, the composer chose a very non-flexible melody, emphasizing the material from which the character of the tale is made. According to the musical and rhythmic design of Yury Shevchenko, the image of Barmaley has a strong Cossack nature.

A new ballet by Yury Shevchenko «For Two Hares» with the choreographer-director Victor Litvinov according to the story of the play by M. Staritsky is a tragicomedy that was played in Kiev in the Goncharу-Kozhemyaki district. This district stretched from the St. Andrew's Church to Podol, that is, Kiev is also the character of the new ballet. The whole score of the ballet is permeated with intonations that appear in the canter, then in the polka, then in the waltz and even in the funeral march. An interesting find of the music of the ballet was the song «In the sky the canary is flying». It was written for the film «For Two Hares» by the Kiev composer Vadim Homolyak on the words of Yevgeny Kravchenko. Yury Shevchenko felt that the image of Golokhvastov and the plot of the play in general is simply forever connected with this song. Therefore, this song was the main musical theme of the new ballet.

Yury Shevchenko's melodic variety of music «For Two Hares» is understandable. Such intonations were imbued with Kiev atmosphere of the times of Staritsky's play. Morning on Kontraktova begins with a quadrille. Pronya learns to dance tango in a private salon. The waltz rhythm accompanies the sad Galya on Khreshchatyk. In addition, the music of the ballet has many motifs, close to folk songs. The play of M. Staritsky received a bright, grotesque musical embodiment in the ballet of Y. Shevchenko. Its basis is collage, although the author himself points to musical independence.

Modern Ukrainian composer and pianist Andrey Bondarenko wrote a number of ballets for children and young people such as «Maugliana», «Mukha-Tsokotukha», «Snow Queen», «Alice in Wonderland».

The ballet «Mukha-Tsokotukha» was created on the basis of the fairy tale of Korney Chukovsky. Music of A. Bondarenko combines all the best – the traditions and young musical professionalism of the XXI century. The composer aspires to bring the little performers of fairy-tale characters closer to modern musical art with means of musical expression. The ballet begins with a small overture, in which a tense atmosphere of expectation is transmitted. A short musical motif remotely resembling a buzz goes through all the instruments of the chamber ensemble (oboe, violin, cello). The development of the musical fabric is based on the repetition of the motif, which falls into the general sound of the chamber ensemble and on the background of jazz accompaniment of the piano leads to the theme of the Fly, with the characteristics of which the stage action begins.

The musical theme of the Fly is based on intonations close to folk. The active repeating motive conveys the elated mood of the heroine, who found the coin. The classical (Haydn, Mozart) ending with repeated repetition of the tonic confirms the positive situation. The next ballet number takes place in the bazaar, where only spiders are located first. Then they are joined by butterflies, grasshoppers and bees. A wonderful find of the author for spiders and all present at the bazaar is a jazz rhythm with short melodic rolls of wind and string instruments, creating an atmosphere of expectation of a miracle. When buying a samovar, the theme of Flies returns, which is the refrain of all musical ballet fabric. A. Bondarenko, as once S. Prokofiev in the symphonic fairy tale "Petya and the Wolf", arranges for all the meeting with the instruments of the orchestra. Each new character on the stage receives a vivid musical characteristic. In music, there are many allusions and reminiscences, which corresponds to the modern musical language, absorbing a variety of melodic and rhythmic turns from the history of music.

In the music of the ballet «Mukha-Tsokotukha» by A. Bondarenko there were many folk motifs and intonations of classical works with jazz rhythms. In the ballet music of Mauglian based on Kipling's fairy tale «Mowgli» from the appearance of Tiger, the composer uses the sound of modern popular music. In general, music is divided into several intonational blocks, emphasizing the images of good and evil.

In addition to specially written music for ballet performances, choreographers often use music of different styles and genres, which was typical for the twentieth century as a whole. Although in the history of the ballet, there was something, when the entire performance was going on without music. In 1914, when asked by S. Diaghilev to stage a ballet on the themes of the «Gospel», the choreographer L. Myasin began to dance without music. All movements in six ballet scenes were performed without music. Choral music only sounded after the curtain fell on the stage [1, p. 149]. Later, the choreographer L. Myasin staged his famous ballet symphonies on the philosophical themes of being («The Sign» on the music of P. Tchaikovsky's Fifth Symphony, «Horeartium» on the music of Johannes Brahms's Fourth Symphony, Hector Berlioz's «Fantastic Symphony») [1, p. 149].

For example, French dancer and choreographer Roland Petit to the music of A. Vivaldi's concerts «The Seasons» made a choreographic composition (1984), in which the records of the ensemble I. Muzychi were used. The name «Seasons» is a cultural and historical tradition, coming from concerts of A. Vivaldi, Haydn's oratorio by the libretto of Baron Godfried van Sweeten on the basis of the poem by James Thomson (1801), the piano cycle by P. Tchaikovsky, less well-known opuses entitled «The Seasons» – the ballet of Marius Petipa on the music of A. Glazunov (1900) of the ballet of Mers Cunningham to the music of John Cage (1947).

This is also characteristic of the choreographic compositions of Ukrainian masters. The example is the ballet installation of Alexander Kozarenko «Don Juan from Kolomyia» (1994) based on the works of the Austrian writer L. von Sacher-Masoch «Venus in Furs». In the music of the ballet in Art Nouveau style, the composer introduced Hutsul motifs. The romantic cyclization of the three miniatures are previously written by the composer – «Oro» for the ensemble of drums (1994), «Inventions for four melodic instruments» (1989) and «Concerto Rutheno» for piano chamber music (1991). These works are one with a common intonation sphere, but for a different composition of instruments, which organically emphasizes each image of the ballet. For the work of Alexander Kozarenko, this ballet is not the only one. On his music «Sinfonia Extravaganza» and «Oresteia» ballets were also staged. «Sinfonia Estravaganza» (2013) (choreographers Vladimir Panteleimonov and Alexander Plahotniuc) continues the traditions of western European ballet of the early 20th century. It was these ballets that were based on music with the continuous development and refraction in the musical fabric of different musical styles of that time. In this ballet, reflections of precisely those traditions were found. Impossibility of the play, music for stringed instruments, the name of the ballet – «Sinfonia» allow the viewer and music listener to draw parallels with Balanchine's ballets, especially the ballet «Jewels».

Balanchine in three parts of the ballet used the music of various composers. The first part of «Emerald» is written on the music of Gabriel Faure («Pelleas and Mélisande», «Shylock»). In the second part of the «Ruby» choreographer used music by Igor Stravinsky (Capriccio for piano and orchestra). The third part of Balanchine's ballet «Diamonds» is based on symphonic music by Pyotr Tchaikovsky (Third Symphony).

The second part of A. Kozarenko's work, according to the composer himself, allusively leads the listener to jazz-blues intonations. In addition, A. Kozarenko's music is permeated with allusions to the ballets of I. Stravinsky and masterpieces-miniatures by M. Ravel, Prokofiev, Khachaturyan. Such a musical decision was prompted to the composer by the time, when the activation of the process of synthesis of arts (music, dance, theater, literature, cinema, video, carnival action) led to the emergence of a choreographic fantasy.

No less interesting is the musical decision in A. Kozarenko's play called Oresteia, where the codes of the ancient tragedy were used. The work of Kozarenko is written for artists, brass and percussion instruments. Modern reading of Aeschylus' texts about the death of Agamemnon from the hands of his wife and the revenge of his son Orest (translated by O. Sodomora, RM Rilke, O. Zabuzhko). Fragmentary music appears only in the sixth minute of the action. True, there is a text that is read by a reader. And then, on the tenth minute, a conductor appears on the stage and the brass winds are join by the percussion instruments. This occurs at the climax of the murder of Agamemnon by his wife.

Radu Poklitaru likes to use symphonic or chamber music in her ballets. For example, in the ballet "Hamlet" the choreographer refers to the music of two symphonies (No. 5 and No. 15) of Dmitry Shostakovich. Shostakovich has music specially created for the film «Hamlet». R. Poklitaru turned to Shostakovich's fifth symphony, because it caused him to associate with the ups and downs of such a Hamlet, which he had defined for himself in a ballet performance. His Hamlet is subject to frequent reincarnations, endowed with subtle lyricism with hints of humor and irony. These characteristics of Poklitaru coincide with the music of Shostakovich.

The images of Shostakovich's fifteenth symphony characterize the experiences of Hamlet, his close people and the meaning of life.

In the ballet triptych «Crossroads» R. Poklitaru uses the music of violin concertos (Second, Sixth and Seventh) by the famous Ukrainian composer Miroslav Skoryk. The ballet itself tells the story of human destinies like mythological plots.

The main idea of the ballet work is defined through the images of female goddesses from ancient Greek mythology, who spin the threads of life. In ancient Greek mythology, this is the goddess of fate Moira («Moira» in Greek means «share», «part», with the meaning of «fate» that every person receives at birth). First, in the representation of the ancient Greeks, Destiny was embodied in some inanimate object – fetishes, which was the carrier of vital forces, later – it was a magical force in a deity.

One-act ballet «Long Christmas Dinner» by Radu Poklitaru, based on the play by the classic of American literature Thornton Wilder, unfolds to the music of Antonio Vivaldi «The Seasons». The action of the play-parable of the Bayard family to this music is perceived as something eternal and unchanging. The alternation of seasons as well as the alternation of generations of the Bayard family with love, birth, holidays, death. Ballet Poklitaru looks more like a performance with songs and dances to the music of eternal Vivaldi.

Ballet R. Poklitaru Pictures at an Exhibition (2002) was set to music of the famous cycle of M. Mussorgsky. Interesting idea Poklitaru about the plot of the ballet. Once Mussorgsky built his cycle on the transition from one picture of his friend Hartman to another. So, now Poklitaru heard in the music of Mussorgsky a fashion show in a modern art gallery. Next to the postmodern sculpture exhibition, a mystical ballet defile takes place under the direction of the treacherous Couturier. Each episode as if doubles into two pictures: the source itself and its modern reflection. Those present at the fashion show react differently to the action. Each character has its own plastic and musical arrangements.

In the well-known musical works of M. Mussorgsky, the choreographer places new plastic accents. The music of the long-standardized images of the cycle («The Walk», «The Dwarf», «The Ballet of the Unnoved Nestlings», «The Tuileries Garden». «Quarrel of children after the game», etc.) is harmoniously reflected in the movements of the dancers. Mussorgsky was inherent in operatic thinking, which penetrated into the «picture from the exhibition». Modern musicologists believe that the «pictures» are perceived as a musical «one-man show». The main musical principles in the ballet «Pictures from the Exhibition» are figurative contrasts that activate the passage of the show models through the picture gallery.

Classical libretto of ballets often finds new solutions in the performances of famous choreographers. Changes occur not only in the plots, but also in the music. For example, the favorite «Nutcracker» by P. Tchaikovsky in modern productions by M. Bejart or R. Poklitaru gets an unusual embodiment. In the ballet «The Nutcracker» (1999) M. Bejart in a new way reveals both music and plot sense. The main thing in ballet becomes the attitude of the choreographer to his childhood and the Mother. The main character of the ballet was the boy Bim, in contrast to the girl Clara in the ballet of P. Tchaikovsky. But Bim is a character from M. Béjart's previous ballet Paris Wedding (1978). For Christmas Bim has a mysterious object wrapped in white silk. When the boy wakes up, he sees that the gift has taken gigantic proportions, and this is a statue with a white marble female torso.

Bejart reads in a new way the image of Drosselmeyer, which appears in his ballet in the image of Faust, then Marius Petipa. These two personalities made an impression on him since childhood. The choreographer recalls how he first saw Faust at the age of ten and constantly played it along with his sister: she portrayed Faust, he – Mephistopheles [2]. From the screen of the scene, family photographs of Bejart look at the viewer, and he himself slowly tells exciting stories from his childhood, amusingly gesturing and fancifully weaving his fingers. In addition to Bejart himself, his grandmother appears on the screen, who, in particular, recalls that Maurice loved to dress in stage costumes and organize theater performances at home as a child.

In the Christmas ballet extravaganza there is also a large number of characters with real prototypes. Among them there are even two angels dressed in absurd costumes with golden lightning, whose heads are decorated with radiant crowns with feathers and makeup patterns on their bearded faces. It was in this extravagant form that some two brothers in America once performed, where M. Bejart personally met them [2].

In the second ballet act, a big gala performance is arranged by Beam with friends as a Christmas present for the mother. Four dances are very bright in ballet: Spanish, Chinese, Arabic and «Soviet» (instead of Russian). The performers are dressed in clothes that match the children's impression of M. Bejart. For example, if the Spanish dance used traditional clothes of matadors and even the head of a bull, then in Chinese - the artists are dressed in blue Maodz-Dyunivsk uniforms and ride bicycles. In the Arab dance in front of us there is a circus act with a magician, a suitcase and an actress. Soviet dance begins with the appearance on the scene of a red flag with a sickle and hammer, exclamations of the artist and reading the French text, symbolizing the Soviet era, which combines violence and grotesque. And at the snow ball, instead of snowflakes, schoolchildren dance in black cloaks and berets, which the choreographer wore during his childhood.

The most striking character of this performance is the god-fairy acordeonist. Indeed, the choreographer's godmother played the accordion, and together with his father and uncle they composed the musical trio. The men performed guitar and piano parts, respectively. A similar trio appears in one of the paintings of the ballet performance. For her role, M. Bejart invited a charming lady with a lush mop of bright red hair, which glorified France, phenomenally playing the accordion (Yvette Orner) [2]. The accordionist appears in the performance, traveling on a sleigh like a snow queen (reminiscence), each time in a new outfit, skillfully created especially for her by the famous Parisian couturier Jean-Paul Gautier. One of her magnificent dresses repeats the flag of France, since, according to national symbols, it consists of triplex blue, white and red.

Hybridization also touched ballet music. In addition to Tchaikovsky, whose music M. Bezhar retained without cuts, two interchangeable melodies appeared. The first melody is typically Parisian; it appears in the dance number of a street couple. It is performed by a trio with an accordion. Another tune (J. S. Bach) sounds in a room with M. Petipa.

In general, the choreographer's fascinating dialogue with the classically romantic ballet (music, Hoffmann's characters), his childhood (mother's image, godmother, personal impressions of Petipa, Faust) uses allusions to famous fairy tale heroes conquered by the great master's fantasy.

Ernest Theodore Amadeus Hoffmann's fairy tale «The Nutcracker and the Mouse King» is embodied in a different way by the choreographer R. Poclitaru (2007). The connotations of the work of Hoffmann inherited the symbols of the Christmas holiday, and Tchaikovsky's ballet music does not change. It just doesn't get the usual visual solution, when they perform «Waltz of Flowers» in luxurious costumes.

In the ballet «Cinderella» by J. C. Mayo the transformations touched all the components of the production. The character of the evil Stepmother has disappeared from the libretto. She turned into a seductive woman with two pretty daughters. Cinderella is as if left an orphan with his father, who was completely dissolved in his new love. But the Fairy appears and the fairy tale begins. In her image of Fairy, Cinderella recognizes her deceased mother, like Tiltil and Mitil from Bluebird. Ballet Fairy is engaged in Cinderella. The choreographer has lost his father. Now fantastic characters (Cinderella, Fairy-Mother) combine the world of the living and the souls of the dead. It seems there is no longer Cinderella, and the Fairy Mother is the main character, who tells Cinderella about her happy future. Mayo refuses even crystal shoes, changing them to gold sparkles, on which the Prince will find his bride. A golden rain covered the lovers' fairy in the final. And at the ball, instead of the romantic Waltz of Cinderella and the Prince, a merry campaign with bare torsos danced a cancan.

In general, Prokofiev's music remained in the ballet. Mayo removed the spatial musical moments, concentrated on the text and supplemented the score with fragments from the music for the film «Lieutenant Kizhe».

Conclusions. Based on the analysis of some modern ballets, it can be concluded that in recent decades author's music for ballets has appeared. However, its percentage is very small. Often, production choreographers use famous classical music to interpret the libretto. Among the ballet performances of recent years, symphonic and chamber instrumental music is used in ballet performances.

Ballet music can combine several composers and several works. It depends only on the choreographer, who conceives the performance. It can include both works as a whole, tech and fragments. The topic of the article is inexhaustible, because ballet music today is of great interest among the public, performers and choreographers.

***Література***

1. Погребняк М. Неокласицизм у хореографічних театрах Л. М'ясіна, Б. Ніжинської, Ф. Лопухова як сходинка до неокласичного стилю у театрі Дж. Баланчина // Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2 С. 147 – 155.

2. Щелкунчик: фильм балет. URL: http://xn--e1aaowadjh.org/forum/ viewtopic.php?t=186592 (дата обращения: 17.06.17).

***References***

1. Pogrebnyak M. (2015). Neoclasicism at the choreographic theaters of L. M'yasina, B. Nizhinskyi, F. Lopukhov and Yak Shodinka to neoclassical style in the theater of J. Balanchine // News of Lviv University. Seria myst. 2015. Vip. 16. Part 2. Pp.147- 155 [in Ukrainian].

2. The Nutcracker: film ballet. URL: http://xn--e1aaowadjh.org/forum/ viewtopic.php? T = 186592 (access date: 17.06.17) [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 18.09.2018 р.*

УДК 17.021.4-021.333:17.022.1
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153051

**Андрущенко Тетяна Вікторівна**
доктор політичних наук, професор,
Національна музична академія України
ім. П.І. Чайковського
ORCID 0000-0001-6701-8035
tanya_atv@ukr.net
**Андрущенко Тетяна Іванівна**
доктор філософських наук, професор,
Національна музична академія України
ім. П.І. Чайковського
ORCID 0000-0002-0381-171X
**Денисенко Валерій Миколайович**
доктор політичних наук, професор,
Львівський національний університет
ім. Івана Франка
ORCID 0000-0003-0235-9167

# МІСЦЕ ТВОРЧОСТІ У ДОБУ ВІДРОДЖЕННЯ ЯК УМОВИ ЗРОСТАННЯ ЛЮДСЬКОЇ ДОСКОНАЛОСТІ У ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНОМУ ТА ПРАКТИЧНОМУ ВИМІРАХ

**Метою** дослідження є аналіз особливої артикуляції творчості у добу Відродження як однієї з домінуючих умов формування людської досконалості нового типу у ідейно-естетичному та практичному вимірах. Саме така виокремлено рефлексивна форма ствердження людської сутності в добу Відродження пов'язана зі зміною корінних принципів: системи мислення, поведінки, вірувань, освоєння дійсності, а головне системи культурно-мистецької інтерпретації реальності, що пов'язане з формуванням нового змісту та технології творчості. **Методологія** дослідження ґрунтується на структурно-функціональному, системному, історичному, реконструктивно-моделюючому методах для визначення місця творчості у добу Відродження як умови зростання людської досконалості у ідейно-естетичному та практичному вимірах. **Наукова новизна** полягає у визначенні моделі творчого відтворення дійсності у її традиційно нормативних рамках, що трансформується у парадигму творення як самого світу, так і того, що стає головним самої людини – її свободу, можливість самореалізації у різних сферах буття, в тому числі і в системі соціальних, політичних відносин, нових формах економічного прогресування, системі культурного, духовного життя, де моделюючою основою стає не абсолют космосу, бога, ідеї, а сама людина, зміст, форми, шляхи її самоствердження. **Висновки.** Можемо стверджувати, що специфічно змодельована креативність була дійсною системо-утворюючою всієї якісно нової культури Відродження, в тому числі і особливих концепцій філософії людського життя. Специфічні, внутрішні умови соціуму, які були створені європейським і, зокрема, італійським Ренесансом викликали нові форми і принципи світовідношення і життєтворчості людини постсередньовічного часу.

**Ключові слова:** Відродження; творчість; людська досконалість; мистецтво; гуманізм; цінності знання.

***Андрущенко Татьяна Викторовна,*** *доктор политических наук, профессор, Национальная музыкальная академия имени П.И. Чайковского;* ***Андрущенко Татьяна Ивановна,*** *доктор философских наук, профессор, Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского;* ***Денисенко Валерий Николаевич,*** *доктор политических наук, профессор, Львовский национальный университет имени Ивана Франка*

**Место творчества в период Возрождения как условия роста человеческого совершенства в идейно-эстетической и практической плоскостях**

**Целью** исследования является проблема понимания динамики становления исторических форм бытия человека в эпоху Возрождения, которая связана с изменением коренных принципов: системы мышления, поведения, верований, освоения действительности, а главное системы культурно-художественной интерпретации реальности, что связанно с формированием нового содержания и технологии творчества. **Методология** исследования базируется на философско-культурологическом, структурно-системном, историко-культурном, реконструктивно-модельном методах используемых для определения творчества в эпоху Возрождения как условия роста человеческого совершенства в идейно-эстетическом и практическом измерениях. **Научная** новизна заключается в определении модели воспроизведения действительности в жестко нормативных рамках, которая трансформируется в парадигму создания как самого мира, так и того, что становится главным, самого человека. **Выводы**. Можем утверждать, что специфически смоделированная креативность была действительно системообразующей всей качественно новой культуры Возрождения, в том числе и специфических концепций философии человеческой жизни. Специфические, внутренние условия социума, которые были созданы европейским и, в частности, итальянским Ренессансом вызвали новые формы и принципы мироощущения и жизнетворчества человека постсредневекового времени.

**Ключевые слова**: возрождение; творчество; совершенство человека; искусство; гуманизм; ценности знания.

© Андрущенко Т. В., 2018
© Андрущенко Т. І., 2018
© Денисенко В. М., 2018

***Andrushchenko Tetiana,*** *Dr. of Political Sciences, Professor, National Musical Academy named after P.I. Tchaikovsky;* ***Andrushchenko Tetiana,*** *Dr. of Philosophy, Professor, National Musical Academy named after P.I. Tchaikovsky;* ***Denysenko Valeriy,*** *Dr. of Political Sciences, Professor, Lviv National University named after Ivan Franko*

**The Place of Creativity in the Renaissance Epoc as the Cause for the Human Perfection in the Ideologically-Aesthetic and Practical Aspects**

**The purpose of the article** is the problem of understanding the dynamic formation of historical forms of human being in the Renaissance Epoc connected with the fundamental principles changes: thinking system, behavior, beliefs, development of realia and the main point - cultural and artistic realia interpretation which is connected with the new content and creative technology modeling. **Methodology** of the research is based on philosophical and cultural studies, Structural systemic, historical, reconstructive-modeling methods with the purpose to define the place of creativity during the Renaissance Epoc as the issues of human perfection in the ideologically-aesthetic and practical aspects. **Scientific novelty** of the research is in defining the model of depicting reality within the limited frameworks which are transformed into the paradigm of the Universe creativity itself the same as it becomes the major one for the person herself or himself. **Conclusions**. We can claim that specifically modeled creativity was the real systemically creative one for the whole qualitatively new Renaissance culture including peculiar concepts of human being philosophy. Specific and inner socium conditions which were created by European and namely by Italian Renaissance caused new forms and principals of world correlations and human life creativity of the person's post medieval time.

**Key words**: renaissance; creativity; human perfection; art; humanism; knowledge values.

Актуальність теми дослідження. Кожний історичний період характеризується особливостями системозапочатковуючих основ буття людини. Так, якщо Середньовіччя починає і завершує свій відлік абсолютом духовно-релігійних чинників, то доба Відродження у всій системності її визначень (економічний, культурний, гуманітарній, політичній, ідеологічній, тощо) детермінується такими началами, як творчість та феномен культурно-мистецької сповідальності. Парадигма відтворення дійсності у жорстко нормативних історичних рамках традиційності трансформується у парадигму творення як самого світу, так і того, що стає головним, самої людини.

Існуючі наукові трактування особливостей змісту та форм нового культурного прогресування, як сенсостворюючої основи для формування зовсім іншої історичної якості людського буття у XIV-XVI століттях у Європі звичайно ж, не заперечують бачення особливостей рис та загальних принципів буття у доби Відродження, однак, як ми вважаємо, потребують додаткових дослідницьких розвідок в контексті доведення існування специфічного сенсу детермінантних зв'язків у системі «творчість – культура – людська досконалість». Поруч з наявністю моментів спадковості, традиційності беззаперечним підґрунтям актуалізації етико-філософської проблематики була внутрішня новостворена природна основа італійського (європейського) Відродження як смислоутворюючий початок нового розуміння філософії людини. Конкретні проблеми людської досконалості, доброчесності, свободи були визначені симетрією та асиметрією філософських концепцій систем нового та старого чину, а особливо оригінальністю рішень етико-естетичного опису людини, що власноруч вже напрацювала доба Відродження.

І усвідомлюючи те, що за умов суттєвого плюралізму, різноплановості, широкого діапазону колоритності Ренесансу загальна концепція останнього все ж нероздільна з пантеїстичними тенденціями (ототожнення Бога і природи, наявність божественного у світовому законопорядку, що співвідносилось з обожненням природи та людини, краси та розвитку сутнього[1]). І стало можливим повною мірою стверджувати, що лише за наявності людини як самостійної індивідуальності, необхідними рисами якої стають свобода, творчість, кооперування форм відносин та діяльності, а головне, розум, як пріоритет у будь-яких орієнтаціях у цьому світі, ця звичаєва людина стала набувати рис творця, природою якого стає відтворення навіть деяких божественних функцій (розумна організація суспільного життя, державних відносин, моделювання майбутнього, можливість упорядкованого цілепокладаючого виховання, творення нової людини тощо). Гуманізм XV ст. наполегливо відстоював статусні означення людини - гідність, велич, свободу, право та можливість творчого осягнення світу. Людський пошук, людська творчість - творчість «вільного» розуму і духу склали основи нової внутрішньої діалектики філософського розуміння людини. Релігійно-схематичному фанатизму традиційної ортодоксії та новим популістсько-реформаторським ідеям протиставилась концепція «тотального християнства» з його, в першу чергу моральною оцінкою; християнства, яке давало потенційну віру в спасіння всіх, діючих доброчесно та раціонально. Зокрема цю ж позицію підтверджують літературно-філософські дослідження Р. Хлодовського: «В системі ренесансного гуманізму людина зайняла те місце, яке до цього належало Богові. Культура Відродження антропоцентрична. Але людина і Бог не просто помінялись місцями. Поставивши людину на місце Бога, гуманісти таким чином визнали, що людина і Бог ніби рівновеликі, рівноцінні. Ренесансне відкриття людини було безпрецедентною переоцінкою цінності людини в системі усієї світобудови» [12, 38-39].

Аналіз досліджень і публікацій. Новий принцип людського культурного буття, що вкладався в поняття та практику гуманізму, і не тільки флорентійського, італійського, а й у весь європейський "гуманістичний стрибок" зробив найголовніше - поглибив раціонально-практичне (на основі морально-етичного прагматизму античної філософії) розуміння природи та функціональності людини, її зв'язку з оточуючим світом[2]. Важливою особливістю тут постав глибинний потяг до ціле-раціонального, розумового життя людини, в основу якого, поруч із філософією життя, була закладена основа заміни

біблійного, споглядального пізнання природи, світу і людини - усвідомленням практичної необхідності та цінності конкретно-наукового знання. І хоча сама наука в європейському Відродженні розчинялась в загальнокультурному русі, характерною рисою специфічності та неоднорідності доби був високий соціальний престиж гуманістичного пізнання, гуманістичних талантів та обдарованостей. Свідченням цього є роботи з математики, медицини, а також з мистецтвознавства: архітектури А. А. Філарето (біля 1400 - 1469 рр.), робота «Трактат про архітектуру»; живопису П. Д. Франческа (біля 1416 — 1492 рр.), - «Про живописну перспективу», Л. Гіберті (біля 1381 — 1455 рр.), - «Коментарі» - з історії античного та італійського мистецтва, Л. Б. Альберті (1404 — 1472 рр.), - «Про живопис», «Про архітектуру», Л. да Вінчі (1457 — 1519 рр.), - «Мадридський кодекс», «Арундельський кодекс», «Трактат про живопис» та інші.

Можна стверджувати, що особливим чином сформульовані та зреалізовані ствердження про цінності знання, а також аксіологічні функції практичного пізнання в єдності з ідеями краси, гармонії та досконалості не стали абсолютним запереченням трансцендентного, а лише надали Відродженню неповторності та оригінальності в цілісно-історичному аспекті та у філософсько-світоглядному орієнтуванні людини на її життя що спирається на гуманістичні принципи. Можна погодитись із Берансом, який в роботі «Італійське Відродження» відзначав: «Якщо дійсні риси цивілізації потрібно шукати не поміж руїнами і в творах мистецтва, а головним чином у переродженні людини і її самосвідомості, то флорентійське Відродження, безперечно, є одне з вершин цивілізації на Землі» [8, 207].

Метою дослідження є проблема розуміння динаміки становлення історичних форм буття людини в добу Відродження, яка пов’язана зі зміною корінних принципів: системи мислення, поведінки, вірувань, освоєння дійсності, а головне системи культурно-мистецької інтерпретації реальності, що пов’язане з формуванням нового змісту та технології творчості.

Виклад основного матеріалу. Звичайно ж, по особливому динамічний період історії, який розглядається нами не є назавжди заданим в одних і тих же вимірах, і вже наприкінці XVI - поч. XVII ст. європейський гуманізм багато у чому змінює свій стан (а на думку численних дослідників - розчиняється у натурфілософській світоглядній системі), людина стає ще на більш раціональну, прагматичну основу - не вище і не нижче інших сенсових означень життя, і постає не вінцем творіння, а реальним, живим продуктом природи.

Досить жорстка, не завжди адаптована до традицій та цінностей життя, по особливому динамічна та емоційна боротьба «старої» людини Середньовіччя (її схематизму та жорстокої регуляції в системі людина-суспільство-церква, обмеженості активного діяльнісного початку) та нової, автономної, вільної людини Ренесансу, є відображенням та водночас підтвердженням внутрішньої, глибинної динаміки руху часового і культурного сенсу. Людина у її розвитку, постійному прогресуванні є діючий мікрокосмос багатофункціонального макрокосмосу. Відродження викликало до життя особу творчу, що перетворювала світ і себе, а таким чином створило новий тип культурного інтелектуала-інтелігента Нового часу. Новий тип, якщо можна до того часу використати таке поняття, інтелігенції (а швидше типу інтелектуальності), її історична особливість полягали в спроможності затвердити (хоч би на невеликий проміжок часу) власну особистість, соціально-рольову та внутрішню структуру, «Я – концепцію», за допомогою інтелекту, освіти, вмінню раціоналізувати практику життя. За оцінкою Л. Баткіна «... ренесансних інтелігентів відрізняв зміст, а не офіційний тип діяльності, не зовнішні соціальні ролі, а те, як гуманісти реалізували себе в цих ролях...» [1, 21]. Тут також підкреслюється, що гуманісти – «... носії нового благородства (novitas), яке ототожнювалось з особистою доблестю і знанням» [1, 28].

По особливому сформульований у принципах та поясненнях сенсу життя, мислення, поведінки італійський гуманізм у своїй концептуальній обґрунтованості апробував діалектику життя як динаміку розвитку та зростання тілесно-духовної суб'єктності. Динамічний поступ, що яскраво підкреслював неординарність ренесансного гуманізму, який окреслив критерії цінності розуму та науковості, пріоритети гуманітаристики у пізнанні та поясненні світу природи та соціуму, преференції прав та свобод людини як громадянина та суб’єкта соціотворення, був рухом до осягнення глибини самого буття, тобто спрямуванням від божественно-надприродних сенсів означень людського життя до способів рефлексивного самоствердження.

Можемо стверджувати, що вже існуючі, як конституйовані на той складний період досить суперечливі соціально-ідеологічні, структурно-політичні зміни, які відбувалися вже наприкінці XIII - поч. XIV ст. (звільнення від всезагальності феодального тиску, створення антифеодальних програм та конституцій, як, наприклад, «Встановлення справедливості» у Флоренції, послаблення права залежності; у місті - широкий, соціальний рух проти дворянства, об'єднання купців та ремісників у нове соціальне утворення, що стало передвісником майбутньої промислово-торгівельної буржуазії, а звідси - нові елементи економічних відносин: перші мануфактури, банки і за рахунок цього, зростання інтенсивності життя у містах Північної та Середньої Італії - Мілані, Венеції, Пізі, Флоренції, Генуї, Болоньї), постали як легітимація тенденції до елітарності гуманістичного руху у галузі філософсько-теоретичних побудов, культури тощо, та, водночас, як підтвердження соціального детермінізму світоглядної реорганізації Відродження.

І якщо узагальнити всі складові визначення особливостей поступу у цей історичний період, то можна, з нашої точки зору, констатувати, що новий тип людини - «соціального генералізатора» Рене-

сансу - це, в дійсності був тип потенційного володаря життя, який швидше бажав не володіти світом, а розуміти всю повноту принципів його існування, а головне, своє місце в цій глобальній системі. Як вірно зазначає М. Гуковський: «це - міський житель, який вийшов переможцем у різних фазах жорстоких класових сутичок, заможний і енергійний, гордий за свої успіхи і впевнений у своїх силах. Він нестримний в жадобі наживи, він не знає меж своїм пристрастям і бажанням і не хоче обмежувати себе ні в чому і в той же час тверезо мислить, він глибоко і у всьому індивідуальний...» [6, 329].

Особлива за своєю складністю та новизною пізнавально-освоююча націленість людського життя в контексті тілесно-матеріально-духовної інтервенції особи як суб'єкта прогресу, грандіозно велична ідея особистісного, людського щастя, надії та свободи, пошук теоретичних еталонів Греції і Риму як потяг до класицизму, - все це підтверджує радикальну зміну самосвідомості, світогляду у цілому нової людини в новій системі цінностей та перспектив. Райдужні орієнтири майбутнього та позитивні ідеали минулого в італійському гуманізмі, - і в цьому особливість доби, - злились в єдиний імпульсивний ланцюг конкретної прагматики дій та поведінки, сконцентрувались на наявному: естетиці, морально-етичній проблематиці, державі. Слід відзначити, що характеристика людського життя у добу Відродження іноді зводилась до ілюзійно-ідеалістичної оцінки, як, наприклад, зустрічаємо у Моньє: «Людина живе повним і широким життям, всіма парами і всіма почуттями, без поспіху і нервозності, не втомлюючись і не горюючи. Вона із задоволенням прокидається, із задоволенням вдихає аромат неба і рослин... дихає, існує в світі. Здається, вона ніби вбирає в себе з кожним подихом подвійну дозу кисню...» [11, 38].

Якщо звернутися до системовизначальних основ людського мислення та практики, то можна, як ми вважаємо, стверджувати, що найбільш значимими факторами, які зумовили специфіку формування прагматично-гуманітарного стилю ренесансного життя, були по особливому сприйнята та творчо репродукована стихія відчуття нескінченності буття, імпульсивність динаміки розвитку, можливість фантазій, ілюзій та ідилій у поєднанні з конкретно-реалістичною проблематикою повсякденності. Мислячи людину об'ємно, фізично (тілесно), естетично та динамічно, гуманізм осмислював її і як могутнього господаря життя, і як благородного самозаглибленого героя з мріями самоздійснення в найвищих ідеалах. Осягнення неосяжного, емоційна насиченість, колоритність, барвистість оптимістичність - все це мало місце у гуманістичній світобудові: і у глибині своєї доби, і по відношенню до системи лінійного часу (від Данте і Джотто до Бруно і Галілея).

Спираючись на вище означені міркування, можемо стверджувати, що загалом сукупна ідейна, культурна, естетична, етико-теоретична та прагматична експресивність Відродження[3], особливо перших його етапах, зумовила неабиякий прогрес у експресивно-реалістичному, а швидше у оптимістично-прагматичному зображенні людини, життя, цінностей та намірів. Філософська та літературна тематика (Данте «Божественна комедія»; Ф. Петрарка «Моя таємниця», «Листи до нащадків», «Канцони», Л. Бруні «Вступ до моральної філософії», Дж. Манетті «Про гідність та перевагу людини», К. Салютаті «Про долю і щастя», П. Браччоліні «Про скупість» як раннє мистецтво Брунелескі /1377 - 1446/ Собор Санта Марія дель Фльоре, Донателло /1386 - 1466/ - «Давід», Мозаччо /1401¬1428 / «Гріхопадіння») - утримують в собі актуальність самотворення людини, її жадобу краси життя. Характерну для свого часу ідею синтезу культури, знання, пізнання, якою було проникнуте Відродження відобразив Л.Б. Альберті проголосивши, що не існує більш суттєвих відмінностей між людьми, як відмінності у розумі та знаннях вищих мистецтв [9, 277-278].

Звичайно ж, дотримуючись певної традиційної норми формотворення, що склалася в античну добу (натуралізм перебільшене виявлення прав тілесності, зацікавленість у всьому прагматично земному), Відродження продовжувало зберігати у собі майже всі канонічні начала у підході до визначення сутностей людського буття. Але разом з тим, як ми вважаємо, Ренесанс породжував драму майбутньої людини - драму незадоволеності та нездійснення, незавершеності в найвищих ідеальних прагненнях. Геніальні мислителі та художники Відродження, поруч із спробами глибинного самоствердження людської особистості надзвичайно актуально та глибоко відчували безпомічність та обмеженість людини. Боротьба Леонардо та Мікеланджело - це не тільки та не стільки суперечності ідей у мистецтві, скільки вираз кризи індивідуалістичного Абсолюту ренесансної особи, самокритики індивідуалізму.

Якщо узагальнювати принципи становлення, формотворчі основи їх вияву, спадкові наслідки для подальшої історії, актуальні риси та особливості Ренесансу, то можна стверджувати, що логіка його внутрішньої консолідації та зовнішньої структурності давали поштовх тому особливому у Відродженні, що складало можливості специфічних смислоутворень у розумінні філософії буття людини для всієї подальшій історії духовного осягнення її сенсових означень. Весь комплекс «підтримуючих» та «розвиваючих» функціональностей, які сприяли розвитку ренесансної людини, її творчості, можливо конституювати через глобальні риси ренесансного "креативного суспільства", якими є:

- по-особливому репрезентована дещо гіпертрофована зацікавленість у специфічно культурному означенні буття, що презентував себе в першу чергу як експресивний та динамічний культурний рух;

- сформована на якісно нових підставах соціально-політична та економічна структура соціального простору;

- нова форма осмислення та практика ставлення до традиційної релігії (від гуманізації християнства до реформації);

- формування креативних принципів теоретичного конструювання дійсності, а отже, висока оцінка та престиж пізнання та знання;

- особливе відчуття значимості повсякденності, що спричинило новий сенс прагматизму, реалізм та пошуковий характер практичного мислення;

- зацікавленість у глибинних пошуках сенсу буття людини, а таким чином, світового порядку;

- поява нової системо визначальної основи комунікацій, діяльності, життя – індивідуалізм, а звідси, позитивне йому сприяння (у плані діяльності, активності і творчості) поруч з прагматизмом суспільного життя;

- гуманістично по-новому сформульована ідея віротерпимості та толерантності в ідейних її означеннях, значна інтелектуальна терпимість та співпраця творчих осіб;

- розвиток художньої, літературної, наукової творчості, спрямованої на домінування у філософії, мистецтві ідеї - можливість людської самореалізації, продуктивний прояв власної особистості;

- нове розуміння просторово-часових детермінант буття людини, а звідси, особливості фізично-об'ємного розташування і розуміння людини;

- поруч з домінуванням художньо-естетичних принципів нове прочитання та конструювання специфіки філософсько-етичної тематики.

Наукова новизна полягає у визначенні моделі відтворення дійсності у жорстко нормативних рамках, що трансформується у парадигму творення як самого світу, так і того, що стає головним, самої людини.

Висновки. Спираючись на вище означені доведення, можемо стверджувати, що специфічно змодельована креативність була дійсною системо-утворюючою всієї якісно нової культури Відродження, в тому числі і особливих концепцій філософії людського життя. Специфічні, внутрішні умови соціуму, які були створені європейським і, зокрема, італійським Ренесансом викликали нові форми і принципи світовідношення і життєтворчості людини постсередньовічного часу. В якості однієї з пріоритетних і була форма універсального буття, життя з найменшими ідеологічними і канонічними перепонами і з найбільшим потенціалом самореалізації, самоудосконалення особи по відношенню до нових соціокультурних орієнтирів. А ще можемо стверджувати, що важливою підставою для буття політичної, економічної, соціальної основи прогресування вперше стають естетична та етична складові, як універсальні принципи буття.

***Примітки***

[1] Хоча Бог – це вже не Бог ортодоксальної схоластики. Він розташований у часовому вимірі – в єдності, а у просторовому – у паралельності світу. Він наближається до закону природної необхідності (за виключенням сакрально-містичної філософії І. Екхарта, Т. Мюнцера, Парацельса, розенкрейцерів). Також відмінним є неоплатонічні побудови божественності абсолюту – у флорентійських неоплатоників – М. Фічіно, Дж. П. Мірондоли та ін. [2; 3; 4; 9; 10 ; 13: II].

[2] Звернення до творчості Арістотеля, Ціцерона, Вергілія, Сенеки та інших було не випадковим. Флорентійські гуманісти оспівували та розкривали категорії досконалості та доброчесності, ідеї раціонального доброчесного життя як в межах держави (див. далі «громадський гуманізм») так і в межах індивідуально-фізичного, етико-естетичного, але раціонально побудованого життя.

[3] Необхідно відзначити вагому рису гуманізму як історико культурного періоду та Відродження як етапу історичного розвитку цивілізації. Неадекватність, внутрішня суперечність, нетотожність універсалістського підйому епохи виявилась ще й у регресивних тенденціях економічної структури. В певних дослідженнях В. Рутенбург «Очерк из истории раннего капитализма в Италии». М., 1951; «Италия и Европа накануне нового времени». Л., 1974; А. Д. Ролова «Основные черты экономического развития Италии в XVI-XVII вв.»; сборник «Возникновение капитализма в промышленности и сельском хозяйстве стран Европы, Азии и Америки». М., 1968; М. Гуковский «Итальянское Возрождение». Л., 1990) відзначено, що розквіт флорентійського гуманізму та культури збігся з періодом, певного економічного занепаду. Характеризуючи позитивні зміни у політичному, культурному житті Ренесансу, Гуковський водночас акцентує увагу на тому, що "... у сфері соціально-економічній, якраз у цей час спочатку непомітно, а потім усе більш відчутно дають про себе знати ознаки застою, а пізніше занепаду..." [6, 579].

***Література***

1. Баткин Л. Н. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. Москва, 1970. 199 с.
2. Брагина Л. М. Итальянский гуманизм. Этические учения XIV – XV вв. Москва, 1977. 254 с.
3. Брагина Л. М. Сочинения итальянских гуманистов епохи Возрождения (XV век). Москва, 1985. 383 с.
4. Брагина Л. М. Социально-этические взгляды итальянских гуманистов. Вторая половина XV века. Москва, Изд-во Моск. ун-та, 1983. 303 с.
5. Гутковский М. А. Итальянское Возрождение. / Под ред. А. М. Немиянова и А. С. Кантар-Гуковской; 2-е изд. испр. и доп. Ленинград: Изд. Ленинградского ун-та, 1990. 618 с.
6. Кондрад Н. И. Запад и Восток. Москва, 1972. 496 с.
7. Кузнецов Б. Г. Идеи и образы Возрождения (Наука XIV – XV вв. в свете современной науки). Москва: Наука, 1979. 280 с.
8. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва: Мысль, 1978. 623 с.

9. Лосев А. Ф. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5 томах. Т. I. Античность, Средние века, Возрождение. Москва, 1968. 682 с.

10. Монье Ф. Опыт литературной истории Италии XV века. Кватроченто; пер. К. С. Шварсалона. СПб., 2000. 452с.

11. Хлодовский Р.И. Франческо Петрарка. Москва, 1974. 175 с.

12. Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии: в 2-х т. Новосибирск: Наука, 1992. Т. 1. 368 с.; Т. 2. 440 с.

***References***

1. Batkin, L.N. (1970). Italian Humanists: Style of Life, Style of Thinking. Moscow [in Russian].

2. Bragina, L. M. (1977). Italian Humanism. Ethical Teachings of the 17th – 15th centuries. Moscow [in Russian].

3. Bragina, L.M. (1985). Compositions of the Italian Humanists of the Renaissance (XVth century). Moscow [in Russian].

4. Bragina, L. M. (1983). Social and Ethical Views of Italian Humanists. Second Half of the Fifteenth Century. Moscow: Izd. Mosk. Un-ta [in Russian].

6. Gutkovskiy, M.A. (1990). Italian Renaissance. Eds. A. M. Nemiyanov, A. S. Kantar-Gukovskaya. Leningrad: Izd. Leningradskogo Universiteta [in Russian].

7. Kondrad, N. I. (1972). West and East. Moscow [in Russian].

8. Kuznetsov, B.G. (1979). Ideas and images of the Renaissance (Science of the XIV – XVth centuries concerning the modern science). Moscow: Nauka [in Russian].

9. Losev, A.F. (1978). Aesthetics of the Renaissance. Moscow: Mysl [in Russian].

10. Losev, A.F. (1968). History of Aesthetics. Monuments of world aesthetic thought in 5 Volumes. Antiquity, Middle Ages, Renaissance. Moscow [in Russian].

11. Monje, F. (2000). Experience in the Literary History of Italy in the 15th Century. Quattrocendo. (K. S. Schwarzalon Trans). St. Petersburg [in Russian].

12. Khlodovsky, R.I. (1974). Francesco Petrarca. Moscow [in Russian].

13. Hall, M. P. (1992). An Encyclopedic Exposition of the Masonic Hermetic, Kabbalistic and Rosicrucian Symbolic Philosophy. Novosibirsk: Nauka [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 23.08.2018 р.*

UDC 001.5+378.4]:791.072.2 Moussienko
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153053

**Bezruchko Oleksandr**
Dr.sc. (Doctor of Science) in Arts,
Associate Professor,
Professor of the Department of Cinema
and Television Art,
Kyiv National University of Culture and Arts
ORCID 0000-0001-8360-9388
oleksandr_bezruchko@ukr.net

## ANALYSIS OF SCIENCE AND CINEMA-EDUCATIONAL HERITAGE OF O.S. MOUSSIENKO (ON THE OCCASION OF THE 80TH ANNIVERSARY)

**The purpose of work** is to study and analyze the scientific and cinema-educational heritage of the famous Ukrainian film critic and teacher, professor, the Honored Artist of Ukraine, a corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine O.S. Moussienko. Research **methodology** consists in application of biographical, historical-cultural, systematic and theoretically generalizing methods. The marked methodological approaches allow to collect and investigate the contribution made by Oksana Stanislavivna Moussienko into the science of cinema and media pedagogy. **The scientific novelty** of work lies in the fact that, unfortunately, domestic researchers not often highlight the activities of those, who devoted himself to the study of the cinema process, all its complexities, contradictions, and achievements. **Conclusions**. In summary, we would like to note that the set research tasks were fulfilled. The contribution made by Oksana Stanislavivna Moussienko into the science of cinema and media pedagogy was analyzed, the life path of O.S. Moussienko was studied, the circle of research interests disclosed in Moussienko's writings was considered, O.S. Moussienko's best students at the Cinema Studies Department of Screen Arts Institute of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University were named, and the list of her most important publications in culturological newspapers and magazines of Ukraine was provided.

**Keywords:** Oksana Stanislavivna Moussienko; cinema studies; cinema faculty; screen arts pedagogy; cinema studies department; professor; biographical method.

***Безручко Олександр Вікторович,*** *доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри кіно- телемистецтва Київського національного університету культури і мистецтв*

**Аналіз наукової і кінопедагогічної спадщини О.С. Мусієнко (до 80-річчя до дня народження)**

**Мета роботи**. Дослідити та проаналізувати наукову і кінопедагогічну спадщину видатного українського кінознавця та педагога, професора, заслуженого діяча мистецтв України, члена-кореспондента Національної ака-

© Bezruchko O., 2018

демії мистецтв України О.С. Мусієнко. **Методологія** дослідження полягає в застосування біографічного, історико-культурного, систематизаційного та теоретично узагальнюючого методів. Зазначені методологічні підходи дозволяють зібрати та дослідити внесок, зроблений Оксаною Станіславівною Мусієнко в науку про кіно і в медіапедагогіку. **Наукова новизна** роботи зумовлена тим, що, нажаль, вітчизняні дослідники не так часто висвітлюють діяльність тих, хто присвятив себе вивченню кінопроцесу у всіх його складнощах, протиріччях і досягненнях. **Висновки.** Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані: проаналізовано внесок, зроблений Оксаною Станіславівною Мусієнко в науку про кіно і в медіапедагогіку; досліджено життєвий шлях О.С. Мусієнко; розглянуто безпосереднє коло тих наукових інтересів, яким присвятила свої дослідження Мусієнко; названо найкращих учнів О.С. Мусієнко на кафедрі кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого; наведено список найголовніших її публікації у культурологічних газетах і журналах в Україні.

**Ключові слова:** Оксана Станіславівна Мусієнко; кінознавство; кінофакультет; педагогіка екранних мистецтв; кафедра кінознавства; професор; біографічний метод.

***Безручко Александр Викторович**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кино- телеискусства Киевского национального университета культуры и искусств*

**Анализ научного и кинопедагогического наследия О.С. Мусиенко (к 80-летию со дня рождения)**

**Цель работы**. Исследовать и проанализировать научное и кинопедагогическое наследие выдающегося украинского киноведа и педагога, профессора, заслуженного деятеля искусств Украины, члена-корреспондента Национальной академии искусств Украины О. С. Мусиенко. **Методология** исследования заключается в применении биографического, историко-культурного, систематизационного и теоретически обобщающего методов. Отмеченные методологические подходы позволяют собрать и исследовать вклад, сделанный Оксаной Станиславовной Мусиенко в науку о кино и в медиапедагогику. **Научная новизна** работы предопределена тем, что, к сожалению, отечественные ученые не так часто исследуют деятельность тех, кто посвятил себя изучению кинопроцесса во всех его сложностях, противоречиях и достижениях. **Выводы.** Подытоживая вышеизложенное, можно отметить, что поставленные научные задания выполнены: проанализирован вклад, сделанный Оксаной Станиславовной Мусиенко в науку о кино и в медиапедагогику, исследован жизненный путь О.С. Мусиенко; рассмотрен непосредственный круг тех научных интересов, которым посвятила свои исследования Мусиенко; названы лучшие ученики О.С. Мусиенко на кафедре киноведения Института экранных искусств Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И.К. Карпенко-Карого; приведен список основных ее публикаций в культурологических газетах и журналах в Украине.

**Ключевые слова:** Оксана Станиславовна Мусиенко; киноведение; кинофакультет; педагогика экранных искусств; кафедра киноведения; профессор; биографический метод.

Problem statement. Ukrainian cinema studies are rich in names of the prominent history scholars, theorists of screen arts, and cinema teachers, whose contribution to the science of cinema is rich and diverse. The relevance of this research is due to the fact that, unfortunately, domestic researchers not often highlight the activities of those, who devoted themselves to the study of the cinema process, all its complexities, contradictions, and achievements.

Analysis of recent research and publications. The Ukrainian film scholars, with the exception of V. Skurativskyi [23], I. Zubavina [3], N. Moussienko [4], and O. Bezruchko [1; 2] have not conducted an in-depth study of life, creativity and cinema teaching activity of an outstanding Ukrainian movie scholar, a leading national teacher of screen arts, PhD in Arts (1973), Professor (2005), Honored Artist of Ukraine (1998), corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine (2001), laureate of the USSR Filmmaker Union awards (Ukrainian National Filmmakers Union) (1978 and 1987), Oksana Stanislavivna Moussienko, who has been chairing the Cinema Studies Department of the Screen Arts Institute of the Kyiv National I.K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University for more than twenty years and teaching there for 50 years.

The scientific tasks of this article are to analyze the contribution made by Oksana Stanislavivna Moussienko into the science of cinema and media pedagogy; to study the life path of O.S. Moussienko; to consider the circle of research interests disclosed in Moussienko's writings; to name O.S. Moussienko's best students at the Cinema Studies Department of Screen Arts Institute of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, and to give the list of her most important publications in culturological newspapers and magazines in Ukraine.

Research methodology consists in application of biographical, historical-cultural, systematic and theoretically generalizing methods. The marked methodological approaches allow to collect and investigate the contribution made by Oksana Stanislavivna Moussienko into the science of cinema and media pedagogy.

The purpose of the article. Based on the problem, the objective of this research is to investigate and analyze the science and cinema-educational heritage of the famous Ukrainian film critic and the teacher, the professor, the Honored Artist of Ukraine, the corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine O.S. Moussienko.

Summary. Professor Oksana Stanislavivna Moussienko is the author of numerous research papers on history and theory of cinema, which were published in scientific collections of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, National Academy of Arts and National Academy of Sciences of Ukraine, as well as in specialized periodicals of the country, namely "Novyny Kinoekranu", "Kino-Kolo", "Kino-Teatr", "Kultura I Zhyttia", and "Na Ekranakh Ukrainy". For example, for 45 years of coop-

eration with one of the oldest Ukrainian newspaper, "Kultura I Zhyttia", Oksana Stanislavivna has published there more than fifty articles showing a wide range of her research interests, namely movie research analysis ("Kira Maratova's apocalypse" [5]; "O. Olzhych's knightly choice" [10]; "A singing squadron: notes about «Old Men Only Go to Fight»" [19]), theoretical works ("Yuriy Illenko's cinema: all the colors of the world" [9]; "Capturing the diversity of TV movie genres" [12]; "TV version. What is it like?" [20]), reviews of books on cinema ("The bearer of a deep national identity" [11]), reviews of festivals and movie retrospectives ("Two retrospectives" [7]; "Under the influence of new meetings: Kyiv held the second week of the European cinema" [13]; "Saint Petersburg brand: screen of the neighboring countries" [14]; "Polish view" [15]), movie teaching work ("«Prologue» to the future of Ukrainian cinema" [16]; "«Prologue» Festival: experience, assessments, summary" [21]; "Should one teach to watch a movie?" [22]; "Every evening after work" [25]), interviews with the leading national filmmakers ("Hrynko M.: The talent of being needed" [6]; "Peer of the century" [17]), stories about famous artists ("The secret of eternal youth" [18]) and so on.

Oksana Stanislavivna Moussienko is engaged in research in the theory and history of cinema, both domestic and foreign. Her creative works include more than 300 publications, manuals, curricula, and scripts.

According to O.S. Moussienko, she liked to present her opinion based on fresh impressions after watching. Not wanting to offend anyone, aspiring to support an artist, she, however, tried to be fair to him and herself. Moussienko O. was amazed by gratitude expressed by the filmmakers, such as L. Bykov, M. Illenko, and V. Horpenko.

However, there were occasions, when the director felt offended, and considered her biased and subjective. Oksana Stanislavivna Moussienko admits that she was wrong several times. However, there were also the cases, when after a long time the director agreed with her opinion.

The heroine of our study saw the point in such works with local artists only, because it seemed very strange to her to review, for example, Ozone or Seidl.

Maybe like every film scholar she was and is attracted by such charismatic figures Serhiy Parajanov and Yuriy Illenko, as well as the entire brilliant Ukrainian poetic cinema film school. Although, the "city movie prose" by K. Muratova, R. Balayan, and V. Kryshtofovich remains equally interesting to her.

Unfortunately, we do not often get in sight the movie scholars, who have made an extremely important contribution to the cinema process. O.S. Moussienko is happy to have had an opportunity to write a creative portrait of I.S. Kornienko, a scientist with encyclopedic knowledge, who did so much for both creative practice and cinema pedagogy.

She recalled with great respect such powerful personalities as V.V. Tsvirkunov and S.P. Ivanov. Without them, one could barely imagine the Ukrainian poetic cinema and training of filmmakers at the cinema faculty.

Oksana Stanislavivna Moussienko also had an opportunity to work at the department with teachers, who gave very much to the students. This is, in particular, Y.S. Levin, the cooperation, with whom she described in her essay, written with sincere sympathy and gratitude, which became a part of her book. As a senior fellow, he always supported her in the early teaching activities.

O.S. Moussienko believes that we owe a lot to the movie scholars and teachers B.S. Buriak and K.H. Teplytskyi, who have invested a lot of creative energy in the training of future filmmakers [8].

O.S. Moussienko is noted in the encyclopedic manual "Foreign Media Teachers and Media Culture Theorists" [24].

O.S. Moussienko devotes much time to public work in the National Union of Cinematographers of Ukraine, where she was repeatedly elected to the governing bodies. The National Academy of Arts of Ukraine does not remain unnoticed by Oksana Stanislavivna Moussienko either, for which she was awarded the title of the corresponding member of the art theory and history department of the National Academy of Arts of Ukraine in 2001.

O.S. Moussienko always carefully watches the speeches of her students and movie scholars in press. Some of them have become serious critics, who are well versed in the cinema process and fluent in pen. Oksana Stanislavivna Moussienko first notes a wonderful journalist, Volodymyr Voitenko, who has long led "Kinokolo", a magazine, extremely popular in Ukraine, Iryna Zubavina, who combines the research and teaching work (Doctor of Arts, corresponding member of the National Academy of Sciences of Ukraine) with an active work of a contemporary film critic, and an expert in cinema education, Olena Kutsenko [8].

Two heads of departments of the Kyiv National I.K. Karpenko-Kary Theatre, Movie and Television University, namely a Doctor of Philosophical Science, Professor, Head of the Department of Social Sciences of the Kyiv National I.K. Karpenko-Kary Theatre, Movie and Television University Olena Ihorivna Onishchenko and a Doctor of Philosophical Science, Professor, Head of the Cinema Studies Department of the Screen Arts Institute of the Kyiv National I.K. Karpenko-Kary Theatre, Movie and Television University Maryna Tarasivna Braterska-Dron, wrote their diplomas under O.S. Moussienko's supervision.

The analysis of the creative way of life and an outstanding teacher today is greatly assisted by a research reference publication, "Oksana Stanislavivna Moussienko, Biographic Materials", compiled by Natalia Moussienko, a leading research fellow of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. The publication prepared in close cooperation with the National Parliamentary Library, namely its senior librarian Natalia Kazakova, not only provides a detailed bibliography of Professor Moussienko, and

also contains a unique material about the family library of the Wyshynskyi-Kandyba-Moussienkos, which became one of the foundations of the teacher formation and presents the circle of Oksana Stanislavivna and her family interlocutors. The introductory article by Academician Vadym Skurativskyi not only introduces Oksana Moussienko to the reader, but also depicts the era in which she came to the cinema vividly and accurately. This research will certainly be useful to cinema historians and teachers. Also, it is interesting to a broad range of readers [4].

Many years of titanic work of Oksana Stanislavivna Moussienko in Ukrainian cinema scholarship and screen arts pedagogy is highly appreciated. She was awarded the Order of Princess Olha (2004), Gold Medal of the National Academy of Arts of Ukraine (2008), the badge for Excellence in Education of Ukraine (1997), and medals.

O.S. Moussienko is full of energy and creative ideas, continues to educate a new generation of experts on screen arts at the Cinema Studies Department of Screen Arts Institute of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University. We would like to finish the article with her words full of optimism and hope, “So, there is still much to do for Ukrainian cinema scholars. We can only dream of rest!” [8].

Conclusions. In summary, we would like to note that the set research tasks were fulfilled. The contribution made by Oksana Stanislavivna Moussienko in the science of cinema and media pedagogy was analyzed, the life path of O.S. Moussienko was studied, the circle of research interests disclosed in Moussienko’s writings was considered, O.S. Moussienko’s best students at the Cinema Studies Department of Screen Arts Institute of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University were named, and the list of her most important publications in culturological newspapers and magazines in Ukraine was provided.

However, the future research prospects remain extensive, because Oksana Stanislavivna Moussienko is full of energy and creative ideas, continues to educate a new generation of experts on screen arts at the Cinema Studies Department of Screen Arts Institute of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University.

***Література***

1. Безручко А. Известный украинский медиапедагог О.С. Мусиенко / А. В. Безручко // Медиасфера и медиаобразование: специфика взаимодействия в современном социокультурном пространстве : сборник статей. – Могилев : Могилевский институт МВД, 2016. – Вып. 2. – С. 40–47.
2. Безручко О. Творчо-педагогічний досвід О. С. Мусієнко / О. В. Безручко // Міждисциплінарне пізнання закономірностей сучасного екранного дискурсу: зб. наукових праць / відп. ред. Г. П. Чміль, І. Б. Зубавіна. – К.: Ін-т культурології НАМ України, 2014. – С. 204–214.
3. Зубавіна І. Мистецтво любити кіно / І. Б. Зубавіна // Кіно-театр. – 2008. – № 3. – С. 46–47.
4. Мусієнко Н. Б. Мусієнко Оксана Станіславівна: матеріали до біографії / Н. Б. Мусієнко. – Київ : Логос, 2014 – 220 с.
5. Мусієнко О. Апокаліпсис Кіри Маратової : [про художній фільм реж. К. Муратової “Три історії”] / О. С. Мусієнко // Культура і життя. – 1997. – 9 квітня. – С. 3.
6. Мусієнко О. Гринько М. : талант бути необхідним: [бесіда з нар. арт. УРСР кіноактором М. Гриньком] / записали О. С. Мусієнко, В. Р. Слободян // Культура і життя. – 1982. – 21 лютого. – С. 5.
7. Мусієнко О. Дві ретроспективи: [Вернор Херцог і Франсуа Трюффо] / О. С. Мусієнко // Культура і життя. – 1994. – 12 березня. – С. 3.
8. Мусієнко О. Інтерв’ю про творчу і кінопедагогічну діяльність, 18 вересня 2013 р. / О. С. Мусієнко // Приватний архів автора.
9. Мусієнко О. Кінематограф Юрія Іллєнка : всі барви світу / Оксана Мусієнко // Культура і життя. – 2006. – 13 вересня. – С. 2.
10. Мусієнко О. Лицарський вибір Олега Ольжича : [про документальний фільм “Олесь Ольжич: «Я камінь з Божої пращі»”. Авт. сценарію Л. Череватенко, реж. – А. Микульский ] / О. С. Мусієнко // Культура і життя. – 1997. – 11 червня. – С. 4.
11. Мусієнко О. Носій глибинної національної сутності: [Рецензія на книгу Анджея Вайди “Кіно і решта світу”] / О. С. Мусієнко // Культура і життя. – 2005. – 24 червня. – С. 3.
12. Мусієнко О. Опанувати розмаїття жанрів про телевізійне кіно / О. С. Мусієнко // Культура і життя. – 1977. – 24 лютого. – С. 4.
13. Мусієнко О. Під “градусом” нових зустрічей : у Києві відбувся Другий тиждень європейського кіно / О. С. Мусієнко // Культура і життя. – 1995. – 2 серпня. – С. 3.
14. Мусієнко О. Пітерська марка : екран близького зарубіжжя / О. С. Мусієнко // Культура і життя. – 1996. – 29 травня. – С. 3.
15. Мусієнко О. Польський погляд / О. С. Мусієнко // Культура і життя. – 2007. – 20 червня. – С. 4.
16. Мусієнко О. “Пролог” до майбутнього українського кіно : [про фестиваль студентських фільмів] / О. С. Мусієнко // Культура і життя. – 1998. – 14 січня. – С. 3.
17. Мусієнко О. Ровесник століття: [пам’яті режисера Л. Ф. Швачка] / О. С. Мусієнко // Культура і життя. – 2001. – 3 лютого. – С. 3.
18. Мусієнко О. Секрет вічної молодості: [до ювілею режисера Юрія Іллєнка] / О. С. Мусієнко // Культура і життя. – 2007. – 27 червня. – С. 3
19. Мусієнко О. Співуча ескадрилья: нотатки про фільм “В бій ідуть тільки старики” / О. С. Мусієнко // Культура і життя. – 1974. – 9 травня. – С. 4.

20. Мусієнко О. Телеекранізація. Яка вона? / О. С. Мусієнко // Культура і життя. – 1976. – 17 жовтня. – С. 4.

21. Мусієнко О. Фестиваль "Пролог" : враження, оцінки, підсумки: [про фестиваль фільмів, створених студентами кінофакультету] / О. Мусієнко, С. Кондратенко, О. Рутковський та ін. // Культура і життя. – 1990. – 11 листопада. – С. 3.

22. Мусієнко О. Чи варто вчити дивитися кіно? / О. С. Мусієнко // Сучас. пробл. худож. освіти в Україні : зб. наук. пр. / АМУ, Ін-т пробл. сучас. мистец. ; [кер. проекту А. В. Чебикін ; редкол.: В. Д. Сидоренко (голова) та ін.]. – Київ, 2008. – Вип. 4 : Медіаосвіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку. – С. 16–21.

23. Скуратовський В. Із нотаток про одну кінознавчу біографію / В. Л. Скуратівський // Мусієнко Оксана Станіславівна: матеріали до біографії / автор-упорядник Н. Мусієнко. – Київ : Логос, 2014. – С. 6–10.

24. Федоров А. Ф. Медиапедагоги и теоретики медиакультуры зарубежных стран: энциклопедический справочник / А. Ф. Федоров. – Москва : Информация для всех, 2011. – 55 с.

25. Щовечора після роботи: [обговорення фільму режисера С. Єршова студентами кінофакультету] / вела обговорення Оксана Мусієнко // Культура і життя. – 1974. – 27 червня. – С. 4.

***References***

1. Bezruchko, O. (2016). The Well-known Ukrainian mediateacher O.S. Moussienko. Mediasphere and mediaeducation: specific of cooperation in the modern sociocultural space: collection of scientific articles. (Issue 2), (pp. 40–47). Mogilev: Mogilev Institute of MVD. [in Russian].

2. Bezruchko, O. (2014). Creatively-pedagogical experience of O.S. Moussienko. Interdisciplinary cognition of conformities to law of modern CRT discurs: collection of scientific articles. (pp. 204–214). Kyiv: Institute of Modern Arts of National Academy of Arts. [in Ukranian].

3. Zubavina, I (2008). The art to love cinema. Cinema-theatre, № 3, 47. [in Ukrainian].

4. Moussienko, N.B. (2014). Moussienko Oksana Stanislavivna: biographic materials. (pp. 220). Kyiv: Logos. [in Ukrainian].

5. Moussienko, O.S. (1997). Kira Maratova's apocalypse. Culture and life. April, 9, (p. 3). [in Ukrainian].

6. Moussienko, O.S. (1982). Hrynko M.: The talent of being needed. Culture and life. February, 21, (p. 5). [in Ukranian].

7. Moussienko, O.S. (1994). Two retrospectives. Culture and life. March, 12, (p. 3). [in Ukrainian].

8. Moussienko, O.S. (2013). Interview on creative and cinema teaching activities. Author's private archive. September, 18. [in Ukrainian].

9. Moussienko, O.S. (2006). Yuriy Illenko's cinema: all the colors of the world. Culture and life. September, 13, (p. 2). [in Ukrainian].

10. Moussienko, O.S. (1997). O. Olzhych's knightly choice. Culture and life. June, 11, (p. 4). [in Ukrainian].

11. Moussienko, O.S. (2005). The bearer of a deep national identity. Culture and life. June, 24, (p. 3). [in Ukrainian].

12. Moussienko, O.S. (1977). Capturing the diversity of TV movie genres. Culture and life. February, 24, (p. 4). [in Ukrainian].

13. Moussienko, O.S. (1995). Under the influence of new meetings: Kyiv held the second week of the European cinema. Culture and life. August, 2, (p. 3). [in Ukrainian].

14. Moussienko, O.S. (1996). Saint Petersburg brand: screen of the neighboring countries. Culture and life. May, 29, (p. 3). [in Ukrainian].

15. Moussienko, O.S. (2007). Polish view. Culture and life. June, 20, (p. 4). [in Ukrainian].

16. Moussienko, O.S. (1998). "Prologue" to the future of Ukrainian cinema. Culture and life. January, 14, (p. 3). [in Ukrainian].

17. Moussienko, O.S. (2001). Peer of the century. Culture and life. February, 3, (p. 3). [in Ukrainian].

18. Moussienko, O.S. (2007). The secret of eternal youth. Culture and life. June, 27, (p. 3). [in Ukrainian].

19. Moussienko, O.S. (1974). A singing squadron: notes about "Old Men Only Go to Fight". Culture and life. May, 9, (p. 4). [in Ukrainian].

20. Moussienko, O.S. (1976). TV version. What is it like? Culture and life. October, 17, (p. 4). [in Ukrainian].

21. Moussienko, O.S. (1990). Prologue Festival: experience, assessments, summary. Culture and life. November, 11, (p. 3). [in Ukrainian].

22. Moussienko, O.S. (2008). Should one teach to watch a movie? Modern issues of artistic education in Ukraine: collection of scientific articles. (Issue. 4), (pp. 16–21). Kyiv: Institute of Modern Arts of National Academy of Arts. [in Ukrainian].

23. Skuratovskyi V. (2014). From the notes on a movie scholar's biography: Moussienko Oksana Stanislavivna: biographic materials. (pp. 6–10). Kyiv: Logos. [in Ukrainian].

24. Fedorov, A. (2011). Foreign Media Teachers and Media Culture Theorists: Encyclopedic Handbook (pp. 55). Moscow: Information for everyone. [in Russian].

25. Moussienko, O.S. (1974). Every evening after work. Culture and life. June, 27, (p. 4). [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 27.07.2018 р.*

УДК 130.2:0004.4'277.4
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153054

**Рябініна Олена Володимирівна**
доктор філософських наук, професор,
завідувач кафедри соціальних
і гуманітарних дисциплін
Національного університету
цивільного захисту України
ORCID 0000-0003-1870-8261
evryabinina@gmail.com
**Коваленко Інна Ігорівна**
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософії
Національного юридичного університету
імені Ярослава Мудрого,
ORCID 0000-0001-9320-1773
kinna087@gmail.com

# ПРОСТІР *HOMO VIRTUALIS* І ПОСТ-ЦИФРОВА ЕСТЕТИКА МУЗИКИ

**Мета роботи** – аналіз віртуалізації мистецтва в аспекті просторової якості суб'єкта музичення. **Методологія** дослідження орієнтована на інтеграцію філософсько-естетичного інструментарію в культурологічне дискурсивне поле з застосуванням на комплементарній основі досвіду музикознавства, що відповідає міждисциплінарній специфіці предмета. **Наукова новизна** роботи полягає в інтерпретації феномена *Homo Virtualis* як компенсаторної онтологічної єдності, що у медіа-музиченні забезпечується взаємною представленістю ефекту безумовної даності світового простору і стихійної інтроспекції. **Висновки.** Віртуалізація є синтезом символічного і практичного сценаріїв освоєння світу, що у континуумі музики виражено цифровою ремінісценцією піфагорійської космогонії та нео-матеріальною тенденцією пост-цифрової естетики. Невербальна комунікація і здатність музики асимілювати різноякісний семіозис уможливили видозміну способу її існування: від події тексту – до буття-медіатора. Просторова якість *Homo Virtualis* активує афекти і соматичну пам'ять, унаочнює нерозривну єдність екзистенціальної істини і містифікації. Однак тим почасти висвітлюється суть музикального і мистецтва взагалі. Специфічний простір *Homo Virtualis* – це перформативна міфологема причетності. Дигітальний континуум поєднує трансформацію концептуального мистецтва і відмову від традиції. Отже, зворотною стороною радикальних зрушень виявляється масовизація, масо-видний стан свідомості, що в онтологічному аспекті є забуття. Водночас, у пост-цифровому досвіді постають глибинні істини сучасної людини та її світовідчуття.

***Ключові слова***: простір, музика, *Homo Virtualis*, пост-цифрова естетика.

***Рябинина Елена Владимировна**, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой социальных и гуманитарных дисциплин Национального университета гражданской защиты Украины; **Коваленко Инна Игоревна**, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии Национального юридического университета имени Ярослава Мудрого*

**Пространство Homo Virtualis и пост-цифровая эстетика музыки**

**Цель работы –** анализ виртуализации искусства в аспекте пространственного качества субъекта музицирования. **Методология** исследования ориентирована на интеграцию философско-эстетического инструментария в культурологическое дискурсивное поле с использованием на комплементарной основе опыта музыкознания, что соответствует междисциплинарной специфике предмета. **Научная новизна** работы состоит в интерпретации феномена *Homo Virtualis* как компенсаторного онтологического единства, которое в медиамузицировании обеспечивается взаимной представленностью эффекта безусловной данности мирового пространства и стихийной интроспекции. **Выводы**. Виртуализация является синтезом символического и практического сценариев освоения мира, что в континууме музыки выражено цифровой реминисценцией пифагорейской космогонии и нео-материальной тенденцией пост-цифровой эстетики**.** Невербальная коммуникация и способность музыки ассимилировать разнокачественный семиозис обусловили видоизменение способа ее существования: от события текста – к бытию-медиатору. Пространственное качество *Homo Virtualis* активирует аффекты и соматическую память, обнаруживает неразрывное единство экзистенциальной истины и мистификации. Однако тем самым отчасти проясняется суть музыкального и искусства вообще. Специфическое пространство *Homo Virtualis* – это перформативная мифологема причастности. Дигитальный континуум объединяет трансформацию концептуального искусства и отказ от традиции. Таким образом, обратной стороной радикальных сдвигов выступает массовизация, массо-видное состояние сознания, что в онтологическом аспекте есть забытие. Вместе с тем, в пост-цифровом опыте проявляются глубинные истины современного человека и его мироощущения.

***Ключевые слова***: пространство; музыка; *Homo Virtualis*; пост-цифровая эстетика.

***Ryabinina Olena**, Doctor of Philosophical Sciences, professor, National University of civil defense of Ukraine, head of the social disciplines and humanities department; **Kovalenko Inna**, Associate professor of Philosophy Yaroslav Mudryi National Law University*

**Homo Virtualis space and post-digital aesthetics of music**

© Рябініна О. В., 2018
© Коваленко І. І., 2018

**The purpose of the research** is to analyze the virtualization of art in the aspect of the spatial quality of the subject of music. **The methodology** of the research is focused on the integration of philosophical and aesthetic tools in the culturological discursive field with the application of the experience of musicology on a complementary basis, which corresponds to the interdisciplinary specificity of the subject. **The scientific novelty** of the work consists of the interpretation of Homo Virtualis phenomena as a compensatory ontological unity; that in the media music- making is provided by the mutual representativity of the effect of unconditional reality of the world space and spontaneous introspection. **Conclusion**. Virtualization is a synthesis of the symbolic and practical scenarios of the development of the world, which is expressed in the continuum of music by the digital reminiscence of the Pythagorean cosmogony and the neo-material tendency of post-digital aesthetics. Non-verbal communication and the ability of music to assimilate a semiosis of different qualities made it possible to modify the way of its existence: from the event of the text - to the existance-mediator. The spatial quality of Homo Virtualis activates affects and somatic memory, demonstrates the inseparable unity of existentialistic truth and mystification; but that partly highlights the essence of the musical; art in general. The specific space of Homo Virtualis is a performative mythologema of implication. The digital continuum combines the transformation of conceptual art and the rejection of tradition. Consequently, massification, the mass state of consciousness, is the reverse side of the radical changes, that is an unconsciousness in the ontological aspect. At the same time, in the post-digital experience there are deep existential truths of the modern man and his view of life.

**Keywords**: space; music; Homo Virtualis; post-digital aesthetics.

Постановка проблеми. Статус суб'єкта у віртуальному звуковому континуумі виявляє онтологічні та ціннісні зрушення, які сходять до засад музикального. Необхідність аналізу цих зрушень визначає актуальність роботи та ієрархію смислів теоретичної позиції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про недостатній ступінь розробленості проблеми віртуалізації в музиці. Так, дигітальним практикам і їх локальним підвалинам властива тенденція до абсолютизації автономної якості, а її передумови, зокрема в музичній традиції, не стали окремим предметом аналізу. Вважаємо, що склалася тенденція до взаємної представленості художньо-естетичних узагальнень і явищ пост-цифрової практики, які оформлюють онтологічні смисли духовно-інтелектуального досвіду. Суб'єкт інтерактивного музичення, у вимірах специфіки *digital artist* та естетичного сприймання, – маловивчений. Але ж *Homo Virtualis* є максимою культурних констант, окреслених філософемою витвору, – від категоризації *τέχνη* в онтології створеної форми у Аристотеля до «Витоку художнього творіння» М. Хайдеггера.

Зворотний бік штучного – це неминучість вторинного. Позначена у Ф. Ніцше «діонісійським» викриттям неістинності подвоєнь, вона отримує у «символічному» Ж. Бодріяра статус принципу, заданого динамікою обміну, а також кореспондує з «відчуженням» у пропонованому Т. Адорно розумінні, яке стосується колізії соціальності мистецтва. «Негативна антропологія» В. Флюссера увиразнює візію «відчуження»: історичність суб'єкта згортається до точки-ніщо.

Миттєвості *selfie* – аналог «увічнення» особистої історії. Звуковий фон – замінник естетичної опори, що підтримується дифузними чуттєво-естетичними реакціями. Характерною є позиція християнської думки. Так, В.Д. Ісаєв ввів поняття «людини воцивілізованої» у контексті принципової диференціації «антропосу цивілізації» і «теосу культури». С.С. Хоружий визнає віртуальне за аспект людського існування, який, попри розширення своїх теренів, виявляє неповноту. Цивілізаційні засади віртуального буття висвітлили Г. Маркузе, Г.М. Таврізян, Ю. Хабермас.

Будучи, відтак, вторинними, дигітальні практики через зворотний вплив на базові порядки культури набувають ознак само-основності, несуть зміни у предметно-методологічних і ціннісних орієнтирах пізнання і зумовлюють появу у тезаурусі теоретиків текстуальних елементів медіа-комунікації та реклами. Закони саморозвитку віртуального альтернативні природі умогляду. Отже, на часі динамічний підхід – синтез логічних констант і ментальної адеквації щодо віртуальної реальності.

Системний аналіз онтології віртуального – від ідеї поліонтичності до візії його як виду небуття – пропонує М.А. Журба [10]. Вчений розкриває амбівалентність «дигітальної матриці мислення», «медіа-ризики» та процес «девіртуалізації» [9]. У культурі екранного коду, вважає він, простір є відповідником унаочненої багатоканальної інформації.

Парадигмальну зміну репрезентативного на інтерактивне аналізує на прикладах явищ цифрового дизайну А.А. Денікін [7]. Дослідник вважає, що цифрові арт-практики об'єднує прагнення відтворити світ як гібридний, де рівноцінні реальне і цифрове, штучне і природне.

Щодо музики, номінація віртуального як здійснюваного *online* була введена Джероном Ланьє (*Lanier*). Досвід експлікації віртуальної музичної практики здебільшого представлений працями зарубіжних *digital artist*s: К. Каскона (*Cascone*), К. Роудза (*Roads*), Дж. Ланьє, Дж. Файнера (*Finer*), Г. Шеплі (*Shapley*). Автор музичних творів у дусі пост-мінімалізму, естетик і журналіст В. Дакуорт (*Duckworth*) сприяв поширенню ідей *music maker*'ів своїми Інтернет-інтерв'ю і зробив вагомий внесок у проект інтерактивного композиційного собору. Цей досвід задіяний Дакуортом у книзі «*Virtual Music*», де він порівнює цифрову революцію з науковою [24]. Дійсно, попри амбівалентність віртуальної музики, очевидно, що технічні її можливості є привабливими, а досвід – незворотним і саморозвитковим. Наприклад, *live coding* (*online* програмування безпосередньо імпровізації) має забезпечити неабияку енергетичну віддачу й експресивні якості звукового послання.

Специфіка діяльності *digital artist*, створення й існування віртуальної музики передбачають з'ясування її онтологічних меж, порядків, іманентної динаміки у співвіднесенні з існуючим досвідом

мистецтва. Вже не є достатнім міркувати про здатність віртуальної практики бути музикою, так само як і шукати квазі-дефініції на кшталт «мистецтва звуків» або «арт-практик» для відображення специфічності музикально-технологічного процесу.

Ураховуючи зазначене вище, метою дослідження є аналіз віртуалізації мистецтва в аспекті просторової якості суб'єкта музичення.

Виклад основного матеріалу. Таким чином, на часі є осягання музики. Її сутнісні риси зумовили віртуалізацію, а здатність бути доречною у будь-якому художньому синтезі та нести максимум смислових відтінків дозволяють розглядати комп'ютерну музику і медіа-музичення як закономірний етап перед появою, може статися, нової емансипації чистої звучності. Оскільки сучасна людина вже живе у віртуальному середовищі, а не ззовні сприймає його характеристики, то музика становить додаткову градацію реальності в її самозрозумілих ознаках і структурах. Можливо, звичність цього середовища для митців й ідеологів віртуальної практики є однією з причин розглядати питання естетики музики «зсередини» наявних зрушень, а також бачити зблизька неоднорідність цифрових практик. Справді, інтерактивний формат поєднує відповідні способи музичення, проте різниця між масовидним кліше і новою ідеєю очевидна. І, звісно, одне з актуальних питань пов'язане з еволюцією і метаморфозами цифрового мистецтва.

Кім Каскон – композитор, який писав у техніці *microsound*, дизайнер звуку й аналітик комп'ютерної музики – запропонував термін «пост-цифрова» естетика. Він починає свою статтю «*The Aesthetics of Failure: "Post-digital" Tendencies In Contemporary Computer Music*» коментарем до тези відомого діяча медіа-культури Н. Негропонте, що дигітальна доба скінчена. «"Пост-цифрова" естетика, – зазначає Каскон (Переклад з англійської наш. – *О.Р., І.К.*), – розроблена почасти в результаті інтелектуального досвіду роботи в середовищах, покритих цифровими технологіями… Та конкретніше, саме з «провалу» цифрових технологій виникла нова робота. «Глюки», «баги», помилки програми, збої системи, відсікання, … спотворення, … квантування … навіть приглушений шум звукових карт є сировиною, тим, що композитори прагнули включити в свою музику. Попри те, що технологічна помилка часто контролюється і подавляється, – її ефекти сховані нижче порогу сприймання, – більшість аудіо інструментів можуть збільшити чисельність помилок, дозволяючи композиторам зосередити роботу навколо них. Дійсно, «невдача» стала провідною естетикою багатьох мистецтв у кінці XX століття, нагадуючи нам, що наш контроль над технологіями – ілюзія. Прояви роботи цифрових інструментів досконалі, точні та ефективні лише такою мірою, як і люди, котрі будують їх. Нова техніка часто з'являється випадково або через неспроможність техніки чи експерименту, що передбачалися» [22, 13].

Каскон розглядає досвід, об'єднуваний під знаком пост-цифрового, як пошук, коли експеримент превалює над знаними ефектами, а помилка іноді цікавіша за успіх. Зазначимо, що *glitch* («збій») і *failure* («провал», «помилка») – це прийоми евокації, притаманні особливому типу творчої процедури. Р. Стернберг (*Sternberg*) вважає, що творча спроможність являє не лише здатність до спонтанних осяянь (*little happy accident*, «маленький щасливий випадок»), – але і здатність організувати мислення (наприклад, зіставлення відносно мало зв'язаних «фреймів»), застосувати індуктивний механізм викликання творчих ідей [35]. До таких прийомів, на нашу думку, належить згадана К. Касконом техніка комбінації фрагментів, які існували раніше. І вони, і, до речі, інсайт – переживання-сигнал («еврика!») – більш згідні теоретичній, ніж художній творчості, якій властива процесуальність натхнення. Вірогідно, цифрова практика несе зміну типу мислення взагалі. Характерна й тенденція до стискання артефактів у часі, яка, поза іншим, може означати й мінімізацію суб'єктності.

Отже, складається враження самоцільної ремінісценції *τέχνη*, одначе, звісно, не синкретичної, а вторинної природи, з переважанням технології над художньою якістю, відкритою у неоднорідну, або навіть масовидну, не завжди прицільно вибрану якість естетичного відгуку аудиторії.

Де-індивідуація артефактів, що змістовно замикаються самі на себе і позбавлені прозорості, відмічена Д. Беррі (*Berry*) [20; 21]. На наш погляд, таке становище унаочнює не просто драму індивідуальності, а безпритульність людини щодо свого місця в світі після тривалого перебільшення власної суб'єктності. «Ейдос» музикального дається взнаки, леліє барвами смислів, одначе залишаючись не збагненним у-собі.

Вірогідно, можливість дійти животворних начал, дарованих людям музикою, наразі може реалізуватись у медіа-форматі, однак лише якщо віртуальний інструментарій буде розгорнутий у напрямі колективного (у Юнгіанській номінації терміна). «Містерія» Скрябіна, де колективне саме і мислилося вселюдським, не здійснялася як вихід до джерел музикального. Тоді як у добу технології колективне гіпостазує в «доступне», яке зазнає естетичної адеквації у немовби-природності *Ambient*. Щодо просторовості *Homo Virtualis* масовидного типу, естетика *Space* промовляє сама за себе…

Музична символізація у її власній трансцендентальній відкритості обумовила *performance* «безмежного» у цифрових композиціях. Специфіка даного явища з'ясовна у зіставленні з простором симфонії. Він виявляє себе як аспект переживання повноти буття – музичного образу. Музика – символічно-звукова форма присутності у всезагальному, і отже, музичний простір являє досвід світу, який неможливо подвоїти іншими формами свідомості.

Цифровим композиціям більш властива декларативність обширу, що несе зображальність. Як чиста ідея, орієнтована на враження грандіозності й чисельність аудиторії, вона сходить до досвіду старовинної поліфонії. Йдеться, зокрема, про прийоми реальної відстані між групами виконавців у хоровій традиції. Характерна також аналогія, що її проводить К. Роудз (*Roads*) стосовно звукоутворення у комп'ютерній та органній музиці [32].

Проте комп'ютерна музика, зважаючи на техногенну природу звуку і його трансляції, є інакшим способом мислити. Простір є мислимою якістю, котра виявляється подвоєною ефектом доступності «безмежного», в якому подвоюється і якість музики. Звукові засоби стають засобами психо-естетичного резонансу. Цифрова універсалія виявляє свою окрему природу, розгортається вже не у трансцендентальній «вертикалі», а в «горизонті» медіа-простору, залучає комунікативно-образні прийоми і може створити у аудиторії ефект загальнолюдської причетності, маючи, напевне, значний соціально-технологічний потенціал.

Звуковий простір *Homo Virtualis* є багатовимірною, інтегральною модифікацією музично-символічного континууму в напрямку практичного сценарію освоєння світу. Здається, сама уява, якій миттєво доступні далекі обрії, несе латентну техногенну топіку екзистенції. Однак «пост-цифрова» естетика зв'язує себе з людським буттям більше, ніж із цифровим, і прагне подолати, за висловом Джерона Ланьє, «цифровий маоїзм».

Дж. Ланьє розробляє ідею *tele-immersion*, віртуальної співприсутності аудиторії при музикуванні виконавця [31]. Комп'ютер, вважає автор, є каналом комунікації паттернів, яка об'єднує людей, і в цій якості здатен явити віртуальний всесвіт. Але пристроєві не слід надавати антропоморфної якості. Він у свій спосіб співпрацює, але не є співавтором музики [23]. Ланьє вважає визначення віртуальної музики постійно обновним. Очевидними є і її динамізм, і неоднорідність явищ, і співіснування надскладних рішень із примітивними. Звуковий простір цифрової практики унаочнює проблему музикального.

В естетиці віртуальної музики аналіз даної проблеми і є, передусім, аналізом звукових якостей. Вона ніби інтуїтивно звертається до звуку як до дороговказу, який у зламні моменти дійсно приводить до сутності музики. Культурема звуку підіймає прадавні умогляди і навертає до медитативного досвіду. Мотив єдності музичного слуху й розуму у древніх шумерів [3], образ звуку-первоначала у ранніх релігіях, одначе, зазнали трансмутації в комплоті музичення й технології. Звукова скульптура, віртуальний собор несуть афірмацію духовної змістовності звуку, залучають формотворчу якість тембрового простору, являють власне сподівання глибинних інтуїцій.

Нумінозні смисли звуку стали виявом неоміфологічних інтенцій, які об'єднують художню практику XX-XXI століть. Девіз «насолоджуватись шумами», проголошений Л. Руссоло в 1913 році, нагадує К. Каскон [22, 18]. За урбаністичним фасадом фрази відкривається «афектопорідна безодня» (П. Флоренський) досвіду тонкої диференціації щільно сплетених звукових явищ. За Касконом, увага композитора в процесі творчості мимоволі може зафіксуватись на фоновому полі, шумовій звучності, яка стає матеріалом для музичного задуму і може дати «вражаючі гобелени звуку» [22, 18].

Споглядання звуку асоціюється з магією, з локальним індукуванням грандіозності, законом подібного через подібне. Якщо древній міф звуку маніфестує магію, то в доречному щодо сучасного культурного світу розумінні міфологема звуку пов'язана з особливою естетикою вслухання, свого роду *Einfüllung*.

Магія музикального виявляється у відтворенні гуду бджолиного рою у «Струнно-вертолітному квартеті» К. Штокхаузена, у філігранній хоровій партитурі «*Lux Aeterna*» Д. Лігеті. Магією ніби прошитий світовий простір, і коли музика це виявляє, то створюється відчуття звідкись знаної істини.

К. Каскон відмічає обізнаність професіоналів цифрової практики з творами Дж. Кейджа і К. Штокхаузена. Після оприлюднення «4.33» Кейджа уявлення про звук «драматично змінилися» [22, 16]. Ймовірно, ідея мовчання і визначила розуміння тиші як градації музики (наприклад, *micro-temporal silence* у К. Роудза).

Очевидно, що осягнути межу музикального не означає поляризувати «опус-музику» та нонакадемічну музику (як «не-музику») з її чистою процесуальністю. Свобода «потоку свідомості» й «словесно-медитативної партитури», форми-події, зверненої до уяви слухачів, і спонтанної, умовно фіксованої музики є предтечами інтерактивного. Композитор і критик К. Ганн (*Gann*) у статті «*Minimal Music, Maximal Impact*» трактує «Прелюдії Кривої Часу» В. Дакуорта як перше явище пост-мінімалізму і називає його «великим змішанням» стилів, що уможливлює відкриту структуру твору [30]. Мінімалізм ґрунтується на повторності комбінацій звуків, смислу яких має дійти аудиторія.

Медіа-послання трансформує логіку інтелектуальної гри зі слухачем, та слухач має, радше, не домислити ціле, а дійти факту його відсутності. Цифрова естетика заявила «революцію звуку», а не спадкоємство, попри співіснування з традицією у формі наслідування архітектури її фрагментів. Наприклад, цифрова соната Г. Шеплі (*Shapley*) залучає ремінісценції класичної сонатної схеми [34]. І дійсно, відбувається рекомбінація буттєвих опор символічного сценарію культури – часу й простору.

Композитор і програміст Кертіс Роудз, який ввів в ужиток естетики термін *microsound*, описує в монографії з аналогічною назвою шкалу з дев'яти градацій музичного часу: від Вічності до *Infinitesimal* – одиниці, не перевідної в масштаб актуального досвіду. Природа мікротонових явищ, за Роудзом, сходить до античності. Дійсно, техніка *microsound* і грецький спондейасмос, можливо, породжені спі-

льною антропоїдною властивістю музичення, епігенетичним правилом утворення зв'язку звуків. Та якщо мікротемперація Аристоксена мала впорядкувати феномени чистого строю, то цифровий гранульований синтез вторинним чином утворює висотну плинність звуку. «Мікрозвукові методи розчиняють жорсткі цеглини музичної архітектури… Звуки можуть зливатись, випарюватись чи зазнавати мутації в інші звуки … Коли частки швидко вибудовуються в лінію, вони викликають ілюзію неперервності тону… Щільні агломерації часток утворюють завихрення звукової хмари, форми яких еволюціонують із часом» [32]. Роудз проводить аналогії між *microsound* і органною звуковою культурою. «Не має значення, чи існують модельовані моделі поза схемою машини, чи це є чиста фантазія» [32].

Погодитись із цим можливо, напевне, лише з погляду локальності прийомів, на кшталт перекладень музики для різних інструментів. Одначе стиль мислення виражає себе в інструментарії, і навпаки. Наведена нами аналогія свідчить про аберацію щодо образної якості простору в музиці.

Побачити вододіл між модусами музикального дозволяє звернення до дискурсу Е. Гуссерля у «Феноменології внутрішньої свідомості часу» [6]. На рівні моменту, який виділяється в повороті переживання механізмом ретенції (утримування звукового даного у свідомості при настанні нового даного), час є чистою якістю конституювання процесу, але не образно-психологічного порядку. За Гуссерлем, «*reel* потоку» (ретенціальний ряд) у ході взаємодії порядків усвідомлення і предметності, що конституюється, формує «абсолютну суб'єктивність» – трансцендентальну фігуру цілого. Темпоральна структура свідомості, представлена феноменом музичного твору, прямує до концентрованої форми подолання екзистенціальної межі. Екстаз *Ego* можливий за умови цілого, суб'єкта. Отже, концепція, якою є музичний твір, відкривається у символіку безмежного через завершеність. У суцільності відкритого, що декларується абсолютною процесуальністю експресії, суб'єктна якість музичення схована або відсутня за замислом.

Ціле, оскільки воно в музиці опосередковує переживання відкритого, стає і представником межі, яку естетична свідомість неспроможна перейти. І водночас їй доступне інтуїтивне осягання такого «представництва», у своєму роді екзистенціально-міфічної істинності, цілого-архетипу. Відміна завершеності й декларація відкритого дозволяє вважати онтологію *Homo Virtualis* пошуком самовизначення в світі. Концепція художнього цілого в західній класиці і семіозис відкритого у специфіці *Homo Virtualis* взаємно зворотні за їх культурною «місією». Процесуальність просторового образу цілого зумовлює концентрацію досвіду, тобто суб'єкт є естетичний гарант гармонії всесвіту. І навпаки, декларативність обширу й відкритість потоку радше являють афірмації всезагального буття в його самодостатності, що не зважає на окремість індивіда, а здатність окремості до цілого є відкрите питання.

У «пост-цифровій» естетиці нумінозний статус звуку виражається й шляхом маніфестації його одвічної таємничості, чим ніби й обмежена роль технології. Такий підхід відкриває нові комунікативні обрії інтерактивного музичення в іще не розкресленому трансцендентальними варіантами полі самовиявлення не-рефлективних явищ психічного і корініться в загальних властивостях простору *Homo Virtualis*. У музиці, з її експресивністю, і, ще більш наочно, у кіномистецтві відмічається взаємопроникнення тілесно-афективних явищ і соматичної пам'яті, з одного боку, та естетичної форми «океанічного переживання», з іншого. Занурення у звучність обумовлює як інтроспективний процес, так і інтуїції закону місця, де лунає або з яким у сприйманні пов'язується звук. Таким чином, окремість людської істоти все ж відшукує втішний мотив причетності в естетизації безмірного. У зв'язку з даним феноменом згадується принцип *esse est percipere* у Дж. Берклі.

Яскравим прикладом зазначеної тенденції є композиція Дж. Файнера (*Finer*) *Longplayer*, з якою він пов'язує смисл терміна *post digital*. Музика зазвучала рівно опівночі на початку 2000 року в Лондоні (*Roundhouse*) і, за задумом автора, має тривати до тисячі років. Комбінацію звуків, складену ним для тібетських чаш, об'ємна звучність яких нагадує дзвони, спочатку виконують музиканти, у різний спосіб торкаючись чаш. Згодом цю звукову комбінацію відтворюватиме комп'ютер.

Інша відома композиція Файнера – *A Score For A Hole In The Ground* – звукова скульптура (місце її розташування – *King's Wood*, *Kent*). Зовні вона являє металеву трубу 20 метрів заввишки, занурену в землю й з'єднану з системою труб і резервуарів для води, яка потрапляє в них через отвори у великому диску, розташованому на землі навколо головної труби. Замисел автора передбачає, що звукоутворення забезпечується тільки силами води й вітру, а тембр і висота звуків змінюються мірою наповнення резервуарів і проходження води трубами. Смислові акценти, які несе репрезентація й маніфестація самодостатньої дії природних начал, до якої, так чи інакше, приєднується згадане нами враження ремінісценції *τέχνη*, пов'язані, на наш погляд, не з компенсацією цілого, а навпаки, з образом існування природи, байдужого до швидкоплинного людського життя. Так само, як *Longplayer*, ця композиція, навіть назва якої естетично без-оцінна, веде сприймаючу свідомість від безпосередності вслухання до зустрічі з грандіозністю того, що є вічним.

Дійсно, інтенція пост-цифрового давно здолала межі комплоту роботизації й натуралізму, характерного для певних образних явищ. Проте сама природність звукової скульптури є віртуальною. У її образі «нема» суб'єкта, що ніби і сам відчув себе судиною природи, залишивши по собі незворотне розуміння її абсолютної влади. Таке враження навертає до смислів психоаналізу Ж. Лакана. Позір Чужого, а не поетичний Інший, являє нам екзистенціальні істини. Адже Чужий, образ із глибинних іррефлективних витоків психічного, і є життя, що, через його невпинність, нез'ясовність, суцільність, постає

як сутність, відчужена від нас самих. Таким чином, наукова новизна роботи полягає в інтерпретації феномена *Homo Virtualis* як компенсаторної онтологічної єдності, що у медіа-музиченні забезпечується взаємною представленістю ефекту безумовної даності світового простору і стихійної інтроспекції.

Висновки. Віртуалізація є синтезом символічного і практичного сценаріїв освоєння світу, що у континуумі музики виражено цифровою ремінісценцією піфагорійської космогонії та нео-матеріальною тенденцією пост-цифрової естетики. Невербальна комунікація і здатність музики асимілювати різноякісний семіозис уможливили видозміну способу її існування: від події тексту – до буття-медіатора. Просторова якість *Homo Virtualis* активує афекти і соматичну пам'ять, унаочнює нерозривну єдність екзистенціальної істини і містифікації. Однак тим почасти висвітлюється суть музикального і мистецтва взагалі. Специфічний простір *Homo Virtualis* – це перформативна міфологема причетності. Дигітальний континуум поєднує трансформацію концептуального мистецтва і відмову від традиції. Отже, зворотною стороною радикальних зрушень виявляється масовизація, масо-видний стан свідомості, що в онтологічному аспекті є забуття. Водночас у пост-цифровому досвіді постають глибинні істини сучасної людини та її світовідчуття.

***Література***


1. Адорно Т. Эстетическая теория / пер. с нем. А.В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с.
2. Аристотель. Метафизика. М.: Эксмо, 2006. 608 с.
3. Бергер Л.Г. Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях. Пространственный образ как модель художественного стиля. Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1989. 216 с.
4. Беркли Дж. Трактат о принципах человеческого знания. / Соч.; пер. с англ. И.С. Нарского. М.: Наука, 1978. С. 152-247.
5. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 387 с.
6. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени / Собр. соч. М.: РИГ «ЛОГОС». Изд-во «Гнозис», 1994. Т.1. 192 с.
7. Деникин А.А. Постцифровая эстетика в арт-практиках цифрового искусства. Обсерватория культуры. 2017. Т.14. №1. С. 36-45.
8. Жижек С. Как читать Лакана. URL: https://www.psyoffice.ru/4344-slavojj-zhizhek.-kak-chitat-lakana.-problemy-s.html
9. Журба М.А. Девіртуалізація віртуального: на вершині падіння. Луганськ: Ноулідж, 2013. – 349 с.
10. Журба М.А. Віртуальна реальність: різновекторні пошуки. Гілея. 2014. Вип. 86. С. 171-174.
11. Иенсен Т. Сергей Хоружий: «Практика себя». Искусство кино. 2000. № 12. URL: http://kinoart.ru/archive/2000/12/n12-article28
12. Ісаєв В.Д. Антропос цивілізації та теос культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури». – Луганськ, 2012. 37 с.
13. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / пер. с англ. А.А. Юдина. М.: ООО "Издательство АСТ", 2002. 526 с.
14. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Малое собр. соч. – СПб.: Изд. Группа «Азбука-классика», 2010. С. 5-134.
15. Тавризян Г. М. Техника. Культура. Человек. М.: Наука, 1986. 200 с.
16. Хабермас Ю. Техника и наука как «идеология». М.: Праксис, 2007. 208 с.
17. Хайдеггер М. Исток художественного творения / пер. с нем. Михайлова А.В. М.: Академический проект, 2008. 528 с.
18. Хайдеггер М. Сборник статей. СПб.: РГХИ. 2004. 576 с.
19. Хоружий С. Виртуализация общения: антропологические угрозы и пути борьбы с ними: Материалы I Международной конференции «Электронные СМИ и православное пастырское душепопечение» (22 мая 2015г.). URL: https://www.pravmir.ru/akademik-sergey-horuzhiy-o-virtualizatsii-obshheniya-myi-dolzhnyi-ne-dopuskat-stroitelstva-anti-lestvitsyi/
20. Berry D. Critical Theory and the Digital. London: Bloomsbury Publ., 2014. 272 p.
21. Berry D. Post-Digital Humanities: Computation and Cultural Critique in the Arts and Humanities // Edicause Review. – 2014. – May 19 // David Berry. URL: https://er.educause.edu/articles/2014/5/postdigital-humanities-computation-and-cultural-critique-in-the-arts-and-humanities
22. Cascone K. The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music. Computer Music Journal, 2000, vol.24, №4, pp.12-18. URL: https://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/014892600559489
23. Duckworth W. A Virtual Conversation With Jaron Lanier / By William Duckworth in October, 1, 2002 // New Music Box USA. URL: https://nmbx.newmusicusa.org/a-virtual-conversation-between-jaron-lanier-and-william-duckworth/7/
24. Duckworth W. Virtual Music: How the Web Got Wired for Sound / William Duckworth. London: Routledge, 2005. 209 p.
25. Finer J. Score for a Hole in the Groud [Електронний ресурс]. URL: http://www.scoreforaholeintheground.org/
26. Finer J. Longplayer. URL: https://longplayer.org/
27. Finer J. Longplayer Live London 2009. URL: https://vimeo.com/58274591
28. Fleischer R. How Music Takes Place: Excerpts From "Post-Digital Manifesto" // e-flux Journal # 42. URL: https://www.e-flux.com/journal/42/60255/how-music-takes-place-excerpts-from-the-post-digital-manifesto/
29. Flusser V. Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung. Fr-a.-M. Bollmann. 1994. – 284 s.

30. Gann K. Minimal Music, Maximal Impact // New Music Box USA, 2001 / By Kyle Gann, on November, 1, 2001. URL: https://nmbx.newmusicusa.org/minimal-music-maximal-impact/

31. Lanier J. Virtually There: Three-dimensional tele-immersion may eventually bring the world to your desk. Scientific American, 2001, # 10. pp. 66. 75. URL: http://www.jaronlanier.com/cocodexintro/lanier01sciam.pdf

32. Roads K. Microsound. Cambridge, Massachusetts, London England. URL: https://archive.org/stream/CurtisRoadsMicrosound/Curtis_Roads-Microsound_djvu.txt

33. Roads K. Microsound. Cambridge, Massachusetts: MIT PRESS, 2001. URL: https://academic.oup.com/mts/article-abstract

34. Shapley G.J. Sound of failure: experimental electronic music in our post-digital era // OPUS at UTS. PhD & Masters Theses, Thesis 2012. URL: https://opus.lib.uts.edu.au/handle/10453/21813

***35.*** The Nature of Creativity: Contemporary Psychological Perspectives/ Edited By Robert J. Sternberg . Cambridge University Press, 1988. 448 p.

***References***

1. Adorno, T. (2001). Esteticheskaya teoriya. (A. Dranov, Trans). Moscow: Respublika [in Russian].

2. Aristotel (2006). Metafizika. Moscow: Eksmo [in Russian].

3. Berger, L.G. (1989). Zvuk i muzyka v kontekste sovremennoy nauki i v drevnikh kosmicheskikh predstavleniyakh. Prostranstvennyy obraz kak model khudozhestvennogo stilya. Tbilisi: Izd-vo Tbil. un-ta [in Russian].

4. Berkli, Dzh. (1978). Traktat o printsipakh chelovecheskogo znaniya. (I. Narskiy, Trans). Moscow: Nauka [in Russian].

5. Bodriyyar, Zh. (2000). Simvolicheskiy obmen i smert. Moscow: Dobrosvet [in Russian].

6. Gusserl, E. (1994). Fenomenologiya vnutrennego soznaniya vremeni. Vol.1. Moscow: RIG «LOGOS». Izd-vo «Gnozis» [in Russian].

7. Denikin, A.A. (2017). Posttsifrovaya estetika v art-praktikakh tsifrovogo iskusstva. Observatoriya kultury, Vol.14, 1, 36-45 [in Russian].

8. Zhizhek, S. Kak chitat Lakana. Retrieved from https://www.psyoffice.ru/4344-slavojj-zhizhek.-kak-chitat-lakana.-problemy-s.html [in Russian].

9. Zhurba, M.A. (2013). Devirtualizatsiia virtualnoho: na vershyni padinnia. Luhansk: Noulidzh [in Ukrainian].

10. Zhurba, M.A. (2016). Virtualna realnist: riznovektorni poshuky. Hileia, issue 86, 171-174 [in Ukrainian].

11. Iensen, T. (2000). Sergey Khoruzhiy: «Praktika sebya». Iskusstvo kino, 12. Retrieved from http://kinoart.ru/archive/2000/12/n12-article28 [in Russian].

12. Isaev, V.D. (2012). Antropos tsivilizatsiї ta teos kulturi. Extended abstract of doctor's thesis. Lugansk [in Ukrainian].

13. Markuze, G. (2002). Eros i tsivilizatsiya. Odnomernyy chelovek: Issledovanie ideologii razvitogo industrialnogo obshchestva. (A.A. Yudin, Trans). Moscow: OOO "Izdatelstvo ACT" [in Russian].

14. Nitsshe, F. (2010). Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki. Saint-Petersburg: Izd. Gruppa «Azbuka-klassika» [in Russian].

15. Tavrizyan, G.M. (1986). Tekhnika. Kultura. Chelovek. Moscow: Nauka [in Russian].

16. Habermas, YU. (2007). Tekhnika i nauka kak «ideologiya». Moscow: Praksis [in Russian].

17. Hajdegger, M. (2008). Istok hudozhestvennogo tvoreniya. (A.V. Mihajlov Trans). Moscow: Akademicheskij proekt [in Russian].

18. Hajdegger, M. (2004). Sbornik statej. Saint-Petersburg: RGHI [in Russian].

19. Khoruzhiy, S. (2015). Virtualizatsiya obshcheniya: antropologicheskie ugrozy i puti borby s nimi. Proceedings of the Ith International Conference «Electronic media and Orthodox pastoral care». Retrieved from https://www.pravmir.ru/akademik-sergey-horuzhiy-o-virtualizatsii-obshheniya-myi-dolzhnyi-ne-dopuskat-stroitelstva-anti-lestvitsyi/ [in Russian].

20. Berry, D. (2014). Critical Theory and the Digital. London: Bloomsbury Publ.

21. Berry, D. (May 19th 2014). Post-Digital Humanities: Computation and Cultural Critique in the Arts and Humanities. Edicause Review. Retrieved from https://er.educause.edu/articles/2014/5/postdigital-humanities-computation-and-cultural-critique-in-the-arts-and-humanities

22. Cascone, K. (2000). The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music. Computer Music Journal, vol. 24, 4, 12-18. Retrieved from https://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/014892600559489

23. Duckworth, W. (October 1th 2002). A Virtual Conversation With Jaron Lanier. New Music Box USA. Retrieved from https://nmbx.newmusicusa.org/a-virtual-conversation-between-jaron-lanier-and-william-duckworth/7/

24. Duckworth, W. (2005). Virtual Music: How the Web Got Wired for Sound. London: Routledge.

25. Finer, J. (2012). Score for a Hole in the Groud. Retrieved from http://www.scoreforaholeintheground.org/

26. Finer, J. Longplayer. Retrieved from https://longplayer.org/

27. Finer, J. (2009). Longplayer Live London. Retrieved from https://vimeo.com/58274591

28. Fleischer, R. (2013). How Music Takes Place: Excerpts From "Post-Digital Manifesto". e-flux Journal, 42. Retrieved from https://www.e-flux.com/journal/42/60255/how-music-takes-place-excerpts-from-the-post-digital-manifesto/

29. Flusser, V. (1994). Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung. Fr-a.-M.: Bollmann [in German].

30. Gann, K. (November 1th 2001). Minimal Music, Maximal Impact. New Music Box USA. Retrieved from https://nmbx.newmusicusa.org/minimal-music-maximal-impact/

31. Lanier, J. (2001). Virtually There: Three-dimensional tele-immersion may eventually bring the world to your desk. Scientific American, 10, 66-75. Retrieved from http://www.jaronlanier.com/cocodexintro/lanier01sciam.pdf

32. Roads, K. Microsound. Cambridge, Massachusetts, London England. Retrieved from https://archive.org/stream/CurtisRoadsMicrosound/Curtis_Roads-Microsound_djvu.txt

33. Roads, K. (2001). Microsound. Cambridge, Massachusetts: MIT PRESS. Retrieved from https://academic.oup.com/mts/article-abstract

34. Shapley, G.J. (2012). Sound of failure: experimental electronic music in our post-digital era. OPUS at UTS. PhD & Masters Theses, Thesis 2012. Retrieved from https://opus.lib.uts.edu.au/handle/10453/21813
35. The Nature of Creativity: Contemporary Psychological Perspectives (1988). Cambridge University Press.

*Стаття надійшла до редакції 16.07.2018 р.*

УДК 75.03(092)(438)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153055

**Шеретюк Руслана Миколаївна**
доктор історичних наук, доцент,
професор кафедри образотворчого
та декоративно-прикладного мистецтва
Рівненського державного гуманітарного
університету
ORCID 0000-0002-6278-0132
sheretyuk.r@gmail.com

# МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА ХУДОЖНИКА ПІАРА КАРОЛЯ (ЛУКАША) ГЮБЕЛЯ (1722 – 1793) НА ТЕРЕНАХ ВОЛИНІ

**Мета** дослідження полягає в окресленні мистецьких набутків видатного художника середини – другої половини XVIII ст., представника римо-католицького ордену піарів Кароля (Лукаша) Гюбеля, котрий все своє творче життя провів на Волині. **Методологія** дослідження спирається на візуальний аналіз його робіт, аналітичний та мистецтвознавчий методи дослідження, а також системний підхід, зокрема, в статті використано фактологічний матеріал праць польських авторів. **Наукова новизна** полягає в тому, що дослідження є першою у вітчизняному мистецтвознавстві спробою викладу життєвого шляху та аналізу мистецького доробку Кароля (Лукаша) Гюбеля. **Висновки**. Його пензлю належали не лише живописні твори на релігійну тематику, але й композиції світського змісту, зокрема, портрети, пейзажі, пасторалі. Аналіз збережених на сьогодні робіт засвідчує, що вони виконані під впливом концептуальних засад західноєвропейського мистецтва доби бароко.

**Ключові слова**: орден піарів; Волинь; бароко; портрет; фреска; Кароль (Лукаш) Гюбель.

***Шеретюк Руслана Николаевна,*** *доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры изобразительного и декоративно-прикладного искусства Ровенского государственного гуманитарного университета*

**Художественное наследие художника-пиара Кароля (Лукаша) Гюбеля (1722 – 1793) на землях Волыни**

**Цель** исследования заключается в обрисовке художественных достижений выдающегося художника середины – второй половины XVIII в., представителя римско-католического ордена пиаров Кароля (Лукаша) Гюбеля, который всю свою творческую жизнь провел на Волыни. **Методология** исследования опирается на визуальный анализ его работ, аналитический и искусствоведческий методы, а также системный подход, в частности, в статье использован фактологический материал трудов польских авторов. **Научная новизна** заключается в том, что исследование является первой в отечественном искусствоведении попыткой изложения жизненного пути и анализа художественного наследия Кароля (Лукаша) Гюбеля. **Выводы.** Его кисти принадлежали не только живописные произведения на религиозную тематику, но и композиции светского содержания, в частности, портреты, пейзажи, пасторали. Анализ сохраненных на сегодня работ удостоверяет, что они выполнены под влиянием концептуальных принципов западноевропейского искусства времени барокко.

**Ключевые слова**: орден пиаров; Волынь; барокко; портрет; фреска; Кароль (Лукаш) Гюбель.

***Sheretyuk Ruslana,*** *doctor of historical sciences, docent, professor of the academic department of fine and decorative arts of Rivne State Humanitarian University*

**The artist-piarist Karol (Lukash) Gubel's (1722 – 1793) artistic heritage on the territory of Volyn**

**The purpose of the research** is to outline the artistic achievements of the outstanding painter in the middle – the second half of the XVIII century, the representative of the Roman Catholic Order of Piarists Karol (Lukash) Gubel, who spent all his creative life in Volyn. Research **methodology** is based on visual analysis of his works, analytical and art-study methods of investigations, as well as a systematic approach; in particular the article uses the factual material of the Polish authors' writings. **The scientific novelty** is that, the study is the first attempt of presentation the way of life and the analysis of Karol (Lukash) Gubel's artistic works in the national art studies. **Conclusions**. Not only paintings on religious topics belonged to his brush, but also compositions of secular content, in particular, portraits, landscapes, and pastoralists. The analysis of works, preserved for today, testifies that they were executed under the influence of the conceptual foundations of the West European art of Baroque period.

**Keywords**: Piarist order; Volyn; Baroque; portrait; fresco; Karol (Lukash) Gubel.

Актуальність теми дослідження. Нині у вітчизняному мистецтвознавстві активно та плідно відбувається процес переосмислення художньо-мистецьких набутків римо-католицьких чернечих орденів на теренах України, які впродовж тривалого часу свідомо нівелювалися спочатку російським самодержавством, пізніше – радянською владою. Одним із наслідків цього стало те, що «У темряві минулого залишилися імені вітчизняних та запрошених з інших країн митців – творців сакрального простору ка-

© Шеретюк Р. М., 2018

толицьких храмів», що призвело зрештою «до стирання у свідомості людей вартості велетенського доробку в історії вітчизняного мистецтва» [5, 10]. Повернення із забуття імені славетного художника, ченця римо-католицького ордену піарів Кароля (Лукаша) Гюбеля й визначає актуальність даного дослідження.

Мета дослідження полягає в окресленні мистецьких набутків одного з найяскравіших представників римо-католицького чернечого ордену піарів на Волині – видатного художника середини – другої половини XVIII ст. Кароля (Лукаша) Гюбеля, котрий втілював у своїх творах художні візії доби бароко.

Наукова новизна полягає у спробі здійснення систематизації наявних відомостей про життєвий шлях та мистецький доробок художника-піара Кароля (Лукаша) Гюбеля.

Виклад основного матеріалу. Нині збереглося обмаль відомостей про Кароля Гюбеля. Так, у «Словнику художників, що працювали на Україні в XIV – XVIII ст.», укладеному Павлом Жолтовським, інформація про нього взагалі відсутня [2]. А та, яку подають інші джерела, є наступного змісту: «Гюбель Кароль, чернече ім'я Лука (Лукаш), пол. художник. Н. 1722. П. 1793, Любешів. Майже все життя провів у кляшторі піарів у Любешові, Пін. пов. Оздоблював костели, монастирські приміщення, малював портрети церковних і світських достойників, ікони на головні єван. теми в костелах Пінська, Каменя-Каширського, Чорторийська, Городища, Волі Кухотської» [3, 111].

Думається, що лаконічність цього та подібних йому інформаційних матеріалів пов'язана в першу чергу з тим, що на сьогоднішній день переважна більшість творів Кароля Гюбеля втрачена, або ж знаходиться у стані, близькому до знищення. Відтак, й постать самого автора, на жаль, незаслужено майже забута.

Кароль Гюбель (у чернецтві – отець Лукаш, пол. Karol (Łukasz) Hubel або Hübel, Huebel, Hybel) народився 19 січня 1722 р. у Свідниці, невеликому містечку в Сілезії [12; 13]. Оскільки він мріяв стати професійним художником, то, згідно переказу, вирушив до Санкт-Петербурга, плекаючи, очевидно, намір вступити до тамтешньої Академії наук і мистецтв. Однак під час цієї тривалої подорожі, а саме перебуваючи поблизу м. Зельва (сучасна Білорусь), потрапив до рук злодіїв, і, рятуючись від них, звернувся з молитвою до Бога, в якій пообіцяв у разі порятунку вступити до першого-ліпшого монастиря. Прибувши до Зельви та знайшовши в ній осередок римо-католицького ордену піарів, він, згідно своєї обітниці, увійшов до їхнього чернечого згромадження [15, 199].

24 серпня 1748 р. Кароль Гюбель вступив до ордену піарів, узявши собі чернече ім'я Лукаш, а вже наступного місяця, тобто у вересні 1748 р., він був відряджений до новіціату у Любешів. Відомо, що 1 січня 1751 р. він склав тут урочисті чернечі обітниці, й кілька наступних років працював над оздобленням інтер'єру Любешівського колегіуму піарів. Як твердив із цього приводу польський дослідник Едвард Раставецький, автор 3-томного «Słownika malarzów polskich» (1850 р.), прибуття Кароля Гюбеля до Любешова стало дуже доречним, оскільки саме в той час керівництво тамтешньої піарської обителі, плекаючи намір оздобити її інтер'єри високохудожніми живописними творами, планувало запросити професійного маляра з Відня [15, 199-200].

Зауважимо, що станом на середину XVIII ст. осередок римо-католицького ордену піарів у Любешові являв собою масштабний архітектурний комплекс, до складу якого входили споруди монастиря, костелу, колегіуму, конвікту, а також низка господарських будівель. Так, 1730 р. завдяки щедрим дарам благодійників у Любешівській піарській обителі було закінчене будівництво мурованого колегіуму, споруда якого була 2-поверховою. На її першому поверсі розміщувалося 18 кімнат, а також трапезна, кухня та комора, а на другому – 20 кімнат, ораторій і бібліотека. 1736 р., у зв'язку з постанням нової Литовської провінції ордену піарів, та, зокрема, необхідністю підготовки її кадрів, тут розташовувалося приміщення новіціату. Водночас одним зі свідчень високого рівня культури господарювання насельників Любешівського піарського осередку було те, що на його території розміщувалися столярня, токарня, кузня, млин, лазня, броварня та інші споруди [14, 148].

Художні твори, виконані Каролем Гюбелем у Любешівському піарському осередку, посідають чільне місце у його мистецькому доробку. Так, упродовж 1751 – 1754 рр. він виконав олійними фарбами настінний розпис його монастирської трапезни, до якого увійшли композиції із зображеннями засновника ордену піарів Йосифа де Каласанса та святого Антонія Падуанського, а також Богоматері Скорботної. Відомо, що інші приміщення Любешівського колегіуму оздоблювали його ж твори «Свята родина» (за Рафаелем), «Святий Йосиф де Каласанс приймає обітниці новика Скоморовського», «Святий Йосиф – Обранець із дитятком Ісусом», «Святий Михайло – Архангел перемагає нечистого духа», «Святий Ієронім», «Святий Августин», «Свята Марія Магдалина», «Святий Іоанн Євангеліст», «Святий Апостол Петро». А в помешканнях ректора Любешівського колегіуму знаходилися написані ним портрети святого Франциска, святого Йосифа де Каласанса, святої Ельжбети, а також польських королів Яна III та Станіслава Августа. На стінах коридорів Любешівської обителі знайшли місце виконані ним олійними фарбами портрети Йосифа де Каласанса, провінціалів ордену та видатних піарів, а також 15 пейзажів околиць Любешова та сцен сільського життя [15, 201-202].

1755 р. Кароль Гюбель був відряджений до піарського осередку у Дубровиці, де нещодавно завершилася робота по зведенню мурованих споруд костелу та приміщень колегіуму. Наголосимо на тому, що костел святого Іоанна Хрестителя (1742 р.), який був частиною архітектурного ансамблю чернечого осередку піарів у Дубровиці, являв собою яскраве втілення кращих досягнень західноєвро-

пейської пізньобарокової архітектури. Він, а також інші піарські сакральні споруди на Волині, зокрема костел святого Антонія Падуанського у Межирічі Корецькому (1725 р.), як твердить Петро Ричков, є показовими прикладами католицьких храмів барокової архітектури, що активно утверджувалася на західноукраїнських землях чернечими орденами, в цьому випадку – піарами [4, 31].

З усіх живописних зображень Дубровицького піарського костелу святого Іоанна Хрестителя до наших днів збереглася лише одна фреска, що знаходиться в центральній частині апсиди храму. Прямокутна за формою, розмірами 4,65х1,97 м, вона відтворює сцену хрещення Іоанном Ісуса Христа в річці Йордан. Її автор – Кароль Гюбель. Наголосимо на тому, що з усього його мистецького доробку на землях Волині нині збереглася лише ця живописна робота в інтер'єрі колишнього костелу піарів, а нині – парафіяльного римо-католицького храму м. Дубровиця.

Думається, що виконані Каролем Гюбелем живописні роботи у піарських осередках Любешова та Дубровиці засвідчили його безумовний хист художника. Саме тому орденське керівництво ухвалило рішення направити талановитого піара до Відня та Риму на навчання задля його фахового удосконалення. На жаль, цьому задуму не судилося здійснитися, оскільки, заледве доїхавши до Кракова, отець Лукаш змушений був повернутися у Вільно, куди його терміново відкликали для виконання оформлювальних робіт місцевого піарського костелу, що знаходився на стадії завершення спорудження. Однак, провівши рік у Вільно, він так і не дочекався закінчення будівництва цього храму. Тоді Кароля Гюбеля направили до Щучина (Білорусь), де він три роки працював як на потреби місцевого піарського колегіуму, так і на замовлення приватних осіб. Зрештою, 1762 р. він повернувся до Любешова, де одразу приступив до оздоблювальних робіт щойно зведеного піарського костелу Іоанна Євангеліста (1745 – 1762 рр.) [15, 201].

Згідно опису, поданого Антонієм Мошинським у студії «Kronika Kollegium Lubieszowskiego XX. Pijarów» (1876 р.), новозбудований костел святого Іоанна Євангеліста своїм фасадом виходив на головну площу і ринок Любешова. З одного боку його будівля примикала до споруди монастиря, з яким творила спільний простір. До цього чернечого комплексу, оточеного мурами, входили також будівля колегіуму та низка господарських приміщень [14, 124].

У плані Любешівський костел святого Іаонна Євангеліста являв собою хрест, він мав із боків дві каплиці та чотири фронтони, кожен із яких завершувався великим залізним хрестом. Перед костелом знаходилися дві мурованні колони, на яких стояли кам'яні фігури Богоматері (Ласкавої) та Йосифа (Обранця). Поруч розміщувалася дерев'яна дзвіниця, в якій було чотири дзвони: найбільший із них мав вагу 1677 футів, середній – 300, менший – 206 і найменший – всього 60 [14, 124].

Інтер'єр храму був прикрашений 9-ма вівтарями. У центральному знаходився живописний образ святого Іоанна Євангеліста, що був оздоблений позолотою. Другий вівтар із правого боку в каплиці містив образ Богоматері, написаний олійними фарбами, у срібному кіоті. Він знаходився за склом у позолоченій рамі. Третій вівтар, що розташовувався з лівого боку в каплиці, прикрашала фігура знятого з хреста Ісуса, під якою була розміщена ікона Матері Божої Скорботної. У четвертому вівтарі з того ж лівого боку знаходилася фреска із зображенням святого Йосифа де Каласанса, а в п'ятому – святого Йосифа Обранця.

Інші чотири вівтарі були облаштовані біля чотирьох колон посеред костелу. На них знаходилися фрески із зображеннями святого Яна Непомука, святої великомучениці Катерини, святих Ангелів-охоронців, а також святого Антонія Падуанського [14, 125-126]. Наголосимо на тому, що всі вівтарі, як зрештою, і в цілому інтер'єр Любешівського піарського костелу святого Іанна Євангеліста були виконані Каролем Гюбелем. Відтак, не випадково роботу над художнім оздобленням цієї культової споруди фахівці називають головною справою життя цього митця.

Особливе місце в оздобленні інтер'єру Любешівського костелу святого Іоанна Євангеліста посідали фрескові розписи на склепіннях. За твердженням фахівців, прикрашання стелі або поверхні купола споруди було улюбленим видом мистецтва бароко, оскільки саме воно «дозволяло створювати засобами живопису ілюзіоністичні декорації… і "відкривати" небо, … з ширяючими в ньому фігурами Ангелів і святих, що корилися не законам земного тяжіння, а фантазії та силі релігійного почуття» [1, 575]. Яскравим прикладом втілення всього мистецького арсеналу в зображення і розкриття найголовнішого сюжету християнського мистецтва – Воскресіння Ісуса Христа стала фреска «Воскресіння Христа», виконана Каролем Гюбелем на склепінні костелу святого Іоанна Євангеліста у Любешові. Вона являла собою поширене у західній іконографії зображення воскреслого Ісуса Христа в момент Його вознесіння на небо. Навколо центральної фігури Христа – постаті ангелів, які радісно вітають це Торжество. Всі вони грають на різних музичних інструментах, створюючи тим самим враження «небесного оркестру». Їхня гра – піднесена, урочиста, самовіддана, що надає особливої святковості та парадності цьому живописному зображенню.

Наголосимо на тому, що любешівські фрески Кароля Гюбеля отримали високу оцінку польських мистецтвознавців, які відносять їх до шедеврів живопису європейського рівня. Так, за словами польських дослідників Михайла Балинського і Тимофія Липинського, авторів ґрунтовної 3-томної студії «Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym opisana» (1846 р.), завдяки внутрішньому оздобленню, а саме прекрасним фрескам Кароля Гюбеля, піарський костел у Любешові був неперевершеною культовою спорудою на теренах тогочасної Литви [8, 799]. За висловлюванням

Едварда Раставецького, малярські праці та мистецький хист цього художника «гідні ближчого знайомства з його творчістю» [15, 201]. Пояснюється це тим, що їм притаманні «оригінальність, серйозний стиль, у трактуванні фігур – природність і гармонія, а в колориті – влучність» [15, 201]. Як твердив ще один польський дослідник Вацлав Гусарський, фрескові розписи Кароля Гюбеля «безперечно належали до найпрекрасніших творів такого типу, які були у нас у XVIII ст. Особливо композиції, якими оздоблено склепіння костелу» [11]. Зауважимо, що цей висновок, зроблений на початку XX ст., ґрунтувався на його особистих враженнях, оскільки він був учасником урядової комісії, що оглядала та фіксувала стан пам'яток культури і мистецтва на теренах Волині. Як випливає з його записів, на час огляду Любешівського костелу «фрески на склепіннях зазнали дуже сильних ушкоджень, а половина фресок відпала разом із тиньком. Тільки розписи на стінах і стовпах добре тримаються, вражаючи незбагненною по сотні та кілька десятків років свіжістю фарб» [11].

Отже, таким Любешівський костел виглядав у 1920-ті рр. Однак костел піарів у Любешові за радянської доби було зруйновано. Оскільки 1944 р. під час німецького бомбардування міста його споруда зазнала значних руйнувань, то владою було ухвалене рішення не відбудовувати її, а знести. Це й сталося 17 липня 1969 р. Відтак, на сьогодні не збереглося ні споруди костелу, ні унікальних фресок Кароля Гюбеля, а в уцілілих приміщеннях славетного в минулому піарського навчального закладу розташувалися районна друкарня, редакція газети та районний відділ освіти і науки. Про художнє оздоблення Любешівського піарського костелу, творцем якого був Кароль Гюбель, свідчать лише світлини його фресок, зроблені польськими науковцями 1922 р. під час огляду цього храму. Нині вони зберігаються у фототеці Інституту мистецтв Ягелонського університету (Краків, Республіка Польща).

Зауважимо, що саме в Любешові Кароль Гюбель провів усі наступні роки свого життя, час від часу виїжджаючи до іншої місцевості задля виконання художніх робіт. Зазвичай це були замовлення представників заможних шляхетських родин, із середовища яких, за твердженням авторитетного польського мистецтвознавця Тадеуша Маньковського, «виходили найкращі меценати, фундатори церков і монастирів» [6, 13]. Так, відомо, що в 70-х рр. XVIII ст. на запрошення надворного підскарбія Великого князівства Литовського Антонія Тизенгауза (1733 – 1795 рр.) він перебував у Городниці під Гродно [9]. Працював Кароль Гюбель і в Камені-Каширському, де на замовлення графа Марцела Красіцького виконав значний обсяг живописних робіт, а саме ікони і фрески для місцевого костелу. Був він і в Чарторийську, куди був запрошений князем Радзивілом. Збереглися відомості також і про його перебування в Кухоцькій Волі (нині – село Кухітська Воля Зарічненського району Рівненської області), ініціатором якого був тамтешній поміщик пінський стражник Павло Орда [15, 200-201].

Думається, що саме під час цих виїздів із Любешова та спілкування з представниками польських аристократичних родин, котрі не лише «розпоряджалися значними матеріальними ресурсами», але й були «відкритими до впливів, які йшли із Заходу» [7, 5], був написаний Каролем Гюбелем «Портрет Петронелі Тромпчинської», що нині зберігається в Національному музеї в Познані (Республіка Польща). Відомо, що зображена на портреті молода жінка була дружиною поморського підчашія Антонія Тромпчинського. Саме тому, як твердив відомий польський мистецтвознавець Тадеуш Добровольський, ця живописна робота цікава передусім «як доказ асиміляції через сарматську культуру приїжджого маляра» [10, 142]. Підставою для такого висновку в першу чергу служить колористика цієї роботи, зокрема рожева сукня портретованої, троянди в її руці, рожево-попеляста карнація – і все це на нейтральному чорно-зеленкуватому тлі, яка, за словами фахівця, «нічим не відрізняється від малярства, характерного для періоду правління Августа III» [10, 142]. Водночас вказане живописне полотно містить традиційний для сарматського портрету напис із зазначенням соціального статусу зображеної жінки: «Petronilla ze Smoleńskich podczaczyna Trąmpczyńska», тобто «Петронеля зі Смоленських підчашина Тромпчинська».

Відтак, усе своє життя Кароль Гюбель працював у галузі олійного живопису та фрескового малярства. Працював на теренах Волині, втілюючи у своїх творах провідні ідеї тогочасного західноєвропейського мистецтва. Працював наполегливо і плідно, зберігаючи при цьому прекрасні людські риси: доброту, скромність, працьовитість та глибоку релігійність. Саме таким – шляхетним і заглибленим у працю – зобразив себе отець Лукаш в автопортреті, що певний час знаходився в закристії Любешівського піарського костелу, однак на початку Першої світової війни його було вивезено. Нині він є частиною фондів музею старожитностей у Вільнюсі.

Автопортрет Кароля Гюбеля – поясний, виконаний олійними фарбами на полотні, розмірами 80х54 см. У ньому художник зобразив себе за роботою над образом святого Йосифа де Каласанса, підтвердженням чого слугують палітра та пензлі, які митець тримає в лівій руці. Суворе чернече вбрання у поєднанні зі спокійним, навіть трохи відстороненим поглядом портретованого створюють образ глибоко релігійної людини інтелектуальної праці. Відтак, добре продумана композиція увиразнює провідну ідею цього портрету, що полягає в зображенні людини духовного стану, котра у малярстві віднайшла своє служіння Богові.

Під портретом міститься напис латиною, який, очевидно, було зроблено вже після смерті художника: «Fri Lucae a S. Carlo Borromaeo Hübel Scholarum Piarum, Viro vere Religioso, et Pictori perquam Exellenti, Collegium Neodolscense, in wim grati animi ob. depictam eleganter suam, Ecclesiam hoc monumentum ponit, d. 7 Mai A° 1793. Obiit Neodolsci 20 Aprilis 1793. Aetatis 71, Religionis 45» (»Лука від

святого Карла Борромео Гюбель закону піарів, людина істинно релігійних вірувань, художник надзвичайно талановитий, колегіум у Любешові, майстерно ним оздоблений, орден за це подяку і пам'ять йому складає. 7 травня 1793. Помер у Любешові 20 квітня 1793. Вік 71, у чернецтві 45»).

Про останні роки життя Кароля Гюбеля відомостей збереглося дуже мало. Відомо, що отець Лукаш перебував у Любешівському піарському монастирі, й останні кілька років хворів на водяну пухлину. 20 квітня 1793 р. апоплексичний удар обірвав життя художника. Кароль Гюбель був похований у Любешові – волинській землі, якій доля призначила бути йому другою рідною домівкою. Й хоча відсутня інформація про те, де саме знаходиться його могила, однак повернути із забуття ім'я цього славетного митця має стати благородною справою сучасників.

Висновки. Із Волинню була тісно пов'язана творча доля одного з яскравих представників римокатолицького ордену піарів, а саме визначного художника середини – другої половини XVIII ст. Кароля (Лукаша) Гюбеля. Живописні твори цього митця, що прикрашали зокрема Любешівський та Дубровицький осередки ордену піарів, а також інші архітектурні споруди краю, вражали сучасників талановитістю виконання, щирістю почуттів і унікальною кольоровою гамою.

Кароль Гюбель творив у стилі пізнього бароко. Прикметно, що його пензлю належали не лише живописні твори на релігійну тематику, але й композиції світського змісту. Його мистецький доробок містив низку портретних зображень як церковних осіб, наприклад провінціалів та знаних представників ордену піарів, так і видатних політичних діячів. Кароль Гюбель був також автором пейзажів та пасторалей. Творча спадщина цього художника – яскравий приклад привнесення на волинський ґрунт західноєвропейських мистецьких візій доби бароко.

***Література***

1. Власов В. Г. Барокко. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 8 т. Санкт-Петербург: ЛИТА, 2000. Т. 1. С. 561-590.
2. Жолтовський П. М. Словник художників, що працювали на Україні в XIV – XVIII ст. Художнє життя на Україні в XIV – XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. С. 109-178.
3. Леонюк В. Словник Берестейщини. Львів: Видавнича фірма «Афіша», 1996. 360 с.
4. Рычков П. А. Дорогами Южной Ровенщины (От Корца до Пляшевой). Москва: Искусство, 1989. 175 с.
5. Урсу Н. О. Мистецька спадщина домініканського ордену на території України XVII – XVIII ст. Кам'янець-Подільський: Абетка, 2006. 372 с.
6. Archiwum Nauki Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie, z. K III-12, sygn. 5, l. 13.
7. Archiwum Nauki Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie, z. K III-12, sygn. 58 a, l. 5.
8. Baliński M., Lipiński T. Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym opisana : w 3 tomach. Warszawa : Nakład i druk S. Orgelbranda, 1846. T. 3. 863 s. + XXVIII.
9. Dąbrowski S. Artyści na dworze Antoniego Tyzenhauza (przyczynki archiwalne). Biuletyn Naukowy wydawany przez Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej. 1933. № 3. S. 134-140.
10. Dobrowolski T. Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu. Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, 1948. 239 s.
11. Husarski W. Zabytki Pińska i jego okolic. Kresy. pl: веб-сайт. URL: http://www.kresy.pl/zobacz-kresy?zobacz/zabytki-pinska-i-jego-okolic (дата звернення 17.12.2016).
12. Hübel Karol. Encyklopedia PWN: веб-сайт. URL: http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Huebel-Karol;3913055.html (дата звернення 17.12.2016).
13. Jodłowska R. Hübel Karol. Polski Słownik Biograficzny. Wrocław – Warszawa – Kraków : Zakład Narodowy imenia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1962 – 1964. T. X. S. 124-125.
14. Moszyński A. Kronika Kollegium Lubieszowskiego XX. Pijarów. Kraków : W drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Ignacego Stelcla, 1876. 174 s.
15. Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich, tudzież obcych w Polsce osadłych lub czasowo w niej przebywających : w 3 tomach. Warszawa : Druk S. Orgelbranda, 1850. T. I. 334 s.

***References***

1. Vlasov, V.G. (2000). Baroque. The Big Encyclopedic Dictionary of Fine Arts. St. Petersburg: Lita, T. 1, 561-590 [in Russian].
2. Zholtovsky, P.M. (1983). Dictionary of artists who worked in Ukraine in the XIV – XVIII centuries. Artistic life in Ukraine in the XIV – XVIII centuries. Kyiv: Scientific Opinion, 109-178 [in Ukrainian].
3. Leonyuk, V. (1996). Dictionary of Beresteyschina. Lviv: Publishing Company «Afisha» [in Ukrainian].
4. Rychkov, P.A. (1989). By the roads of the South Rovenshchyna (From Korets to Plyasheva). – Moscow: Art [in Russian].
5. Ursu, N.O. (2006). The artistic heritage of the Dominican Order on the territory of Ukraine in the XVII – XVIII centuries. Kamyanets-Podilsky: Abetka [in Ukrainian].
6. Archives of the Polish Academy of Sciences and the Polish Academy of Arts in Krakow, fund K III-12, dossier 5, sheet 13 [in Polish].
7. Archives of the Polish Academy of Sciences and the Polish Academy of Arts in Krakow, fund K III-12, dossier 58 a, sheet 5 [in Polish].
8. Balinsky M., Lypynsky T. (1846). Ancient Poland, described from the point of view of historical, geographical and statistical. Warsaw: An inscription and a print of S. Orgelbrand, Vol. 3 [in Polish].

9. Donbrovskii, S. (1933). Artists in the courtyard of Anthony Tisengauz (archival materials). Scientific Bulletin of the Polish Academy of Architecture and History of the Art of the Warsaw Polytechnic, 3, 134-140 [in Polish].
10. Dobrovolsky, T. (1948). Polish portrait painting. From studies of art of the era of sarmatism. Krakow: An exposition of the Polish Academy of Arts [in Polish].
11. Gusarsky, V. Monuments of Pinsk and its environs. Retrieved from http://www.kresy.pl/zobacz-kresy?zobacz/zabytki-pinska-i-jego-okolic [in Polish].
12. Gyubel Karol. Encyclopedia of PVN. Retrieved from http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Huebel-Karol;3913055.html [in Polish].
13. Yodlovskaya, R. (1962 – 1964). Gyubel Karol. Polish Biographical Dictionary. Wroclaw – Warsaw – Krakow: Ossolinsky National University, Publishing House of the Polish Academy of Sciences, Vol. X, 124-125 [in Polish].
14. Moshynsky, A. (1876). Chronicle of the Lyubeshiv Collegium of Fathers - Piarists. Krakow: In the printing house of Jagiellonian University under the direction of Ignatius Stelkla [in Polish].
15. Rustavetsky, E. (1850). Dictionary of Polish artists, as well as foreigners, settled in Poland or temporarily staying there. Warsaw: Printed by S. Orgelbrand, Vol. I [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 01.09.2018 р.*

UDC 738. 1: 65.012.32(339)"17-18"
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153057

**Shkolna Olga**
Doctor hab. of Art Criticism, Professor,
Kyiv Boris Grinchenko University
ORCID 0000-0002-7245-6010
dushaorchidei@ukr.net

## THE ROLE OF THE RADZIVIL FAMILY IN THE FORMATION OF THE HISTORICAL, CULTURAL AND ARTISTIC PANORAMA OF EUROPE IN THE XVIII–XIX CENTURIES

**The purpose of the work** is to systematize the information concerning the industrial productions founded by representatives of the Radzivil family in Europe. The research **methodology** is based on application of historical-cultural and art criticism approaches and historical-chronological method, which allows to realize specificity of occurrence and development during baroque-romanticism epoch in the ethnic territories of Ukraine, Belarus and Poland of some manufactories. Taken together these specified approaches and methods allow to open the importance of the outlined problematics from the point of view of practical cultural science and art criticism through a prism of historical and cultural and art aspects. **Scientific novelty** consists in definition of specificity of the organization of the old-world industrial productions of faience, art glass, jewels, textiles and furniture by the representatives of Radzivil family. It is proved, that a number of manufactures of the designated sort in Zhovkva, Glinsko, Byala Podlyaska, Swerzhen, Neborov, Uritshya, Naliboki, Tshudnov, Olyka, Mir, Alba, Nesvizh, Korelytchi, Slutsk, Lakhwa, based by the Radzivils, laid the foundation of development of a network of the industrial enterprises of capitalist time in the territories of Eastern Europe. **Conclusions**. Nowadays it is possible in retrospection to look at the principles of foundation and specificity of infrastructure of the first industrially and financially successful enterprises in the ethnic territories of Ukraine, Belarus, Poland and Lithuania. The designated territories once were a part of the Grand Duchy of Lithuania and Polish-Lithuanian Commonwealth, economically developed European states. From the end of XVII – beginning XVIII century Radzivils here confirmed by the means of comprehension of separate segments of industrial production their ability to be leaders among domestic industrial centers.

**Keywords:** Radzivils; the Eastern Europe; manufactures of faience, glass, semi-precious stones, textiles, furniture of XVIII–XIX centuries.

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

**Роль родини Радзивіллів у формуванні історичної, культурної та художньої панорами Європи у XVIII–XIX століттях**

**Мета роботи** полягає у систематизації інформації щодо промислових виробництв, закладених представниками родини Радзивіллів у Європі. **Методологія** дослідження базується на застосуванні історико-культурного і мистецтвознавчого підходів, історико-хронологічного методу, що дозволяє усвідомити специфіку появи та розвитку протягом доби бароко-романтизму на етнічних землях України, Біларусі та Польщі низки мануфактур. У сукупності зазначені підходи і методи дозволяють розкрити значущість окресленої проблематики з точки зору практичної культурології та мистецтвознавства через призму історико-культурних і художніх аспектів. **Наукова новизна** полягає у визначенні специфіки організації старосвітських промислових виробництв фаянсу, мистецького скла, коштовного каміння, текстилю та меблів представниками родини Радзивіллів. Доведено, що низка виробництв означеного роду в Жовкві, Глинсько, Бялій Подлясці, Свержені, Неборові, Уріччі, Налібоках, Чуднові, Олиці, Мирі, Альбі, Несвіжі, Кореличах, Слуцьку, Лахві, заснованих Радзивіллами, поклали початок розвитку мережі промислових підприємств капіталістичної доби теренів Східної Європи. **Висновки**. Нині можна ретроспективно поглянути на принципи заснування та специфіку інфраструктури перших промислово і фінансово успішних підприємств на етнічних землях України, Біларусі, Польщі, Литви. Означені території колись входили до Великого князівства

© Shkolna O., 2018

Литовського та Речі Посполитої, економічно розвинених європейських держав. Від кінця XVII – початку XVIII ст. Радзивілли тут утверджували засобами осягнення окремих сегментів промислового виробництва спроможність бути лідерами з-поміж флагманів вітчизняних промислових центрів.

**Ключові слова:** Радзивілли; Східна Європа; виробництва фаянсу, скла, самоцвітів, текстилю, меблів, XVIII–XIX століття.

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

**Роль семьи Радзивиллов в формировании исторической, культурной и художественной панорамы Европы в XVIII–XIX столетиях**

**Цель работы** состоит в систематизации информации относительно промышленных производств, заложенных представителями семьи Радзивиллов в Европе. **Методология** исследования базируется на применении историко-культурного и искусствоведческого подходов, историко-хронологического метода, который позволяет осознать специфику появления и развития на протяжении эпох барокко-романтизма на этнических землях Украины, Беларуси и Польши ряда мануфактур. В совокупности указанные подходы и методы разрешают раскрыть значимость очерченной проблематики с точки зрения практической культурологии и искусствоведения через призму историко-культурных и художественных аспектов. **Научная новизна** состоит в определении специфики организации старосветских промышленных производств фаянса, художественного стекла, драгоценных камней, текстиля и мебели представителями семьи Радзивиллов. Доказано, что ряд производств обозначенного рода в Жолкве, Глинско, Бялой Подляске, Свержене, Неборове, Уречьи, Налибоках, Чуднове, Олыке, Мире, Альбе, Несвиже, Кореличах, Слуцке, Лахве, основанных Радзивиллами, положили начало развития сети промышленных предприятий капиталистической поры на территориях Восточной Европы. **Выводы**. Ныне можно ретроспективно взглянуть на принципы основания и специфику инфраструктуры первых промышленно и финансово успешных предприятий на этнических землях Украины, Беларуси, Польши, Литвы. Обозначенные территории некогда входили в Великое княжество Литовское и Речь Посполитую, экономически развитых европейских государств. С конца XVII – начала XVIII ст. Радзивиллы здесь утверждали средствами постижения отдельных сегментов промышленного производства способность быть лидерами среди флагманов отечественных промышленных центров.

**Ключевые слова:** Радзивиллы; Восточная Европа; производства фаянса, стекла, самоцветов, текстиля, мебели XVIII–XIX столетия.

Statement of basic materials. In the present conditions of globalization, there is an increasing opportunity to study the significant cultural phenomena of the past epochs and to realize their scale as objects of the world heritage in the context of prospects for the development of important areas of world tourism. Preservation of artifacts and monuments important in historical, architectural, ethno-cultural perspective, and care for them allows planning and development of further ways of using, developing and enhancing the inheritance left for us by previous generations.

In this regard, the attention is drawn to the list of potential monuments, which are very likely to enter the UNESCO World Heritage List. They are located in the territories of the former USSR countries and the so-called socialist camp, which are now in the CIS and the European Union. Namely – Ukraine, Byelarus, Poland, Lithuania, Latvia. The history of these countries is interwoven together from the Middle Ages, and passed the common path during the Renaissance and the Baroque era, some regions after the Kievan Rus, Grand Duchy of Lithuania and Polish-Lithuanian Commonwealth ended up being a part of Russia to the present time.

Representatives of the Radzivil family, being wise rulers cared about the future of the region, and country, thoroughly thought and developed the planning of the growth of territories, given the near and far prospects. Therefore, on the territories under their reign - the lands of present-day Ukraine, Belarus and Poland, a network of manufacturing facilities for the production of a highly artistic faience and glass, fabrics, furniture, jewelry, weapons, etc. was developed. In essence, works of art and the achievements of the Radzivil industry were constantly in the field of increased attention to the family during the XVIII–XIX centuries.

In general, according to a connoisseur of genealogy Lev Gunin, the Radzivil family was divided into three main branches. The first two 1) Princes of the Holy Roman Empire and the Dukes of the Goniondze and Medel (since 1518) and 2) the Princes of the Holy Roman Empire and the Dukes of Birzhah and Dubinky on the territory of ethnic Lithuania (since 1547) extinguished in the men's line respectively in 1546 and 1667 [7]. Third – the princes of the Holy Roman Empire and the Dukes of Nesvizh and Olyka (since 1547) extinguished in the men's line in 1813 [3]. But the deeds of the representatives of this family are difficult to overestimate.

Nowadays it is assumed that there were 8 main ordinations (indivisible possessions that were inherited only to the eldest son of the genus) of the Radzivils. The most important part of the ethnic Ukraine was the olycka branch (indivisible territory). In addition to it there existed: the eldest cletska branch, the nesvizka branch, the younger cletska branch, the branch in Dyatliv (and Berdichev), the branch in Polonechka (and Shidlovtsy), the ordination (Nesvizh) branch and the Davydgorod branch. The given family had palaces in Poznan, Berlin, Paris, Madrid [5, p. 80], etc., and spread their traditions throughout Europe.

The dynastic ties with the Stuarts and the Bourbons, as well as the Bavarian and Luxembourgish and other monarchs, strengthened the Radzivils position and allowed them to observe the best craft-

industrial models of the territories of foreign states, to study the last word in science and technology and therefore integrate foreign achievements to the national cultural and artistic space and gradually replace import onto elite artistic works of their own production.

In order to secure financing of her highly artistic projects, even Princess Anna Katarzyna began, in the spirit of enlightenment, the development of all necessary elements of the infrastructure of a civilized state in the subordinate territories. Therefore, the Radzivil family as patrons of art claimed their mission in several generations. Thus, in large areas from Ukraine, Belarus and Lithuania to Poland begins the development of inns, building of bridges, dams, mills and the launch of the Dutch cowsheds for future breeding [6].

Earning money by hard working, on the territory of several modern states of Eastern Europe, Anna Sangushkova Radzivil tried to spend on developing of her artistic oriented industrial empire. Further, her foundational vision for the development of industry in the region was supported by numerous descendants, ranging from Michal Kasimir Ribonka and his grandchildren to the heirs of the Radzivil side lines.

This family supported the construction and reconstruction of Catholic and other shrines in large areas from Poland, Ukraine, Belarus to Lithuania, building and renovation of the palaces and castles, around which life started forming all over Eastern Europe, cared for funding Carmelites and Discalced Carmelites (Barefoot Carmelites), reformers, Benedictines, Bernardines, numerous monasteries, including Zhovkva region and Lviv region, was engaged in the foundation of new religious-cultural and craft-industrial centers [2].

At the beginning of the eighteenth century, on return from the emigration from Hungary in 1708, the Radzivil couple started gradually turning Byala in Bilostok region in Poland (Pidlashshya) into a «second Nesvizh» in the cultural-industrial perspective. The princess no longer wanted to live in Nesvizh because everything here reminded her of a number of children she lost. Coffins with their bodies lay in the local church.

In Byala, in order to switch attention to other matters, besides the porcelain workshop, which later made tiles, utensils and accessories, there was also laid a weaving manufactory that produced cloth of the best grades. In addition, the city was active in the production of furniture, lacquered in Chinese style (!), Umbrellas and jewelry. In other words, in each of their large residences, the Radzivil tried to recreate the life of the best cities of Europe, industrially developed and knowledgeable in all artistic innovations [6].

In addition to the aromas of Galician coffee, French perfumes, German porcelain technology, Holland innovations in animal husbandry, Anna was interested in the luxury of Italian architectural trends. By inviting foreign highly skilled craftsmen, the princess managed to build palaces in the style of rococo in Byala (1725) [5, p. 155], as well as in Rokosh and Slavyatin in Belarus. For the decoration of the palaces, architects, foreign artists and decorators were hired (as once court architects and painters from Jan III Sobieski and Mariya Kasimira Louisa de La Grange d'Arquien). They rebuilt, plastically and picturesque decorated newly built palaces, organized the development of scenery wallpapers, tapestries, rugs, unique products made of glass, faience and precious stones.

Just as in Zhovkva, the artists worked on the creation of the Radzivil portrait gallery, so today we know what the representatives of this glorious generation looked like [6]. The churches in Byala, Negnevytshy, Naliboky, Pyshtshantka, Hayna, Slavyatin, Delyatytshi were built, restored and painted. The stylistics of the construction of these settlements of Eastern Europe today has many similar features, which does not allow them to be separated into different territories.

The works of art made by the court painters, filled the castles in Olyka, Mir and Byala. Later, the Belarus Theater in Nesvizh was built by Anna Katarzyna's son. There musicians, choreographers and many more specialists with Italian, French and other foreign surnames worked. Anna Katarzyna, and later on her son, requested the transfer of knowledge to the local craftsmen, from glassblowers to specialists in faience (referred to as «faience masters» back then).

After the death of mother and brother and, having redeemed Zhovkva from the grandson of Jan III Sobiesky, from the beginning of the 1740s, the artistic «yard» of Michal Radzivil Ribonka was formed. That is, at the disposal of the prince there were several groups of artists and specialists with different skills, who can be divided into several lines: Nesvizh (the premiere painter K. D. Geskiy from Saxony (about 1700-1764), U. K. Geskiy, K. Lyutnitskiy, S. Mykolaevskiy, K. Petranovich, Kuntzelman, Maciej, Yan, Tomash); Zhovkivsk (M. Strumetskiy, A. Zashkovskiy, M. Skshitskiy, Krzysztof Radzivilowskiy, Mikola, Alexandr); Kopysk (which appears in the archives without names, several artists who learned to paint in Lakhwa by using the example of the chapel's paintings of the Lakhwen Castle); David, specialist in the wall painting «architecture-like» in 1751 and a master of decorative painting, who worked in Lviv and Olyka during the 1740s – early 1750s. Yakub; contract (V. Petranovich, A. Mellana, A. Manioki); carvers («German», «Polish», Herr, M. Woitsekhovich, A. We(r)zhkhovskiy); sculptors (A. Kulavskiy, Petro); mosaics (A. Novytskiy); molding masters (P. Malevitsh, U. Tshokh, Kontsevitsh, A. Shepetovitsh, A. Zaleskiy); engravers (G. Leibovitsh, L. Zhiskelovitsh, Volodko, Leyser); jewelers (J. H. Zisman); architects (D. Tsioli, D. Fontana, M. Pedetti); stage designers and engravers for the Radzivil theater (Mikhailo Zhukovskiy), who formed their synthetic unique style of architecture, sculpture, painting, and many arts and crafts of Eastern Europe during the eighteenth century, under the influences of which (the symbiosis of Baroque, Rococo and Classicism) the art of the next century was developed [1, p. 16, 18, 26, 32, 37].

However, based on the above data on masters of faience, decorative glass**,** wood and metal carving and polishing workshops, tapestries, textile workshops for the manufacture of gold-cast belts (kuntush) this list should be significantly expanded.

Indeed, at industrial factories of this kind also worked a large staff of highly qualified personnel. In Zhovkva and Glinsko, there were more than 30 painters long before the appearance of the artistic court of Jan III Sobieski and his relatives of Radzivil, among them the names of the painters of Ivan Rutkovytsh, Yov Kondzelevitsh, Damian Roevitsh and Vasyl Petranovitsh, the potter Oleksandr Malyovnyk (judging by the surname- nickname, specialist in painting). At the era of Mikhal Kazimir Ribonka from 1747 at Zhovkivsko-Glinskyi faience workshop, Francisk Volodko was engaged in furnaces of Zhovkva and Lviv, Chorąży (Khorunzhyi) of cavalry corps in Nesvizh, a specialist in the grinding of paint and ingredients and burning in a fireplace. For some time in 1749 he was replaced, apparently, by drafted from the Foggy Albion John Anglish (English). In 1751 Alexander worked there (Aleksandr Strumetsky), a specialist in decorative burning. Mykola Strumetsky or Strumeskiy, possibly the brother of the latter, appeared as a production artist at this time. The two master craftsmen listed with them were Shimko and Janko (Ivanco), whose last names we do not know. Later, from 1837–1838, the decor for printing on the faience of Glynsky was designed by well-known artists Antoni Lange and Karol Auer.

In Byala, Anna Katarzhina Radzivil herself took part in the development and approval of creative projects. In general, the technical side of the development of production since May 1738 was taken care of by Master Raburg, who died April 3, 1741 from apoplexy. Modeler and turner Juliush Gotlib Stadtler was hired to the production from December 1740, who was to teach students and take care of the quality of work. From May 1741 he was officially the Chief Master of Porcelain Factory in Byala. From 1740, his students worked as faience masters. Their names are Jan Krupuz and Maciej Krutshkovskiy from the city of Mir. In addition to them, the painter Kuntzelman was accepted for production, according to the surname, a German, probably from Dresden.

Apart from him, one of the oldest workers of the factory, Christian Friederick Seidel, born in Dresden, who was in the service of Princess Anna in Byala from May 1738, performed additional duties of overseeing the creativity entrusted to him, as a modeler and turner. In 1742, at the factory there were two faience Polish-master, namely Jan Borisewitsh and Wojciech Naruszewicz, as well as one worker, Mykola Kyiovsky, whose surname indicates origin from Ukraine (in fact, from Kyiv). In addition to them, the enterprise also included a student, Dominic Ivanitskiy, who was engaged in «science».

Probably with the consent of Anna Katarzyna Radzivil, leading specialists from Byala Podlaska Raburg and his successor, Stadtler, were engaged in organizing and adjusting of the production process. Master-painter Ksaveriy Geski (Hesky, Esky), local potter, Belarusian Hraymovytsh (Graymovitsh) acted in Sverzhen for Michal Kasimir Ribonka. In 1743 there were painters Maciej Krutshkovskiy and Tomasz Ostrovskiy from Byala, and the German, a painter on the faience of Kuntzelman that came from Byala in 1744. From the previous staff, at the end of the production, remained only Antoni Gizhevsky (or Gilchevsky), and from 1745, the main painter was Nikolaevsky. Since 1761, foreigners had not worked in the production.

In general, the list of faience masters «Manufactory of Sverzhen and polishing workshops»**,** who worked on a permanent basis, in the second half of the 1740s-1750's in the Sverezh, is as follows: Jan Hraymovytch – master, Maciej Krutshkovskiy (Hrushkovskiy) – master, Tomasz Ostrovskiy – the master, Antoni Gizhevskiy – the master, as well as the workers Jan Russkiy (obviously from Ukraine), Antoni Rudzik, Maciej Senkevytsh, Gregor Palchevskiy, Joseph Panko (judging by the surname – Ukrainian origin), Gregory Prokopovitsh, Daniel Gavrilovitsh. The company's polisher masters included: Jerzy Sobolevskiy (painter), Jan Matushevitsh – master, and several workers – Jan Karpovitsh, Ignaci Pavlovskiy, Stefan Zi(e)nevich, Jan Skoda, Jan Zakhorovskiy, Konrad Gordyi, Gregory Zawkiewitsh, Jadka, Kryshtof, Tomasz Tuleiec (new boy, taken to the tiles in 1753).

In Uritshya, from the times of Princess Anna Radzivil in production since 1741, there were several local potters and their assistants, as well as a master German of the universal creative range, named Dise, a technologist and artist.

In Neborov at the end of the nineteenth century famous artists Josef Chelminskiy, Jozef Pankiewitsh, Vladislav Podkovskiy and Leon Vychulkovskiy worked for Michal Petro Radzivil. Also, the students of the Warsaw porcelain painter place were tied to the company's activities.The owner, Prince Michal Petro Radzivil, took the direct part in designing the shapes and decoration. The French emigrant of Polish origin, Stanislav Tile, ceramicist, specialist in the production of porcelain faience and majolica in Never (France) and Tsmelyev (Tshmelyuv, ethnic Poland), was engaged in the organization of the manufactory of faience and majolica in Neborov. He also designed shapes and drawings of products.

While renting the enterprises the formation of objects was engaged with the carver and modeler Slavomir Zhelinskiy. There were decorative artists working there – Frantsishek Shevtshuk, Yusef Demchinskiy, Yadviga Khizhinska, sisters Celina and Jacobina Zarembyansky, Julia Suska. After the death of the prince in 1903 during 1903–1906, the company's activity was restored under the direction of the well-known pottery and carver Stanislav Yagmin. Teresa Shalovska directed to the third stage of the production of fabrication of works from the 1980s, later, during 1987–1992 – a carver on artistic ceramics, Christina Marik-Andrzejewska.

Well-known masters of the Nalibotsky Glass Factory, by the end of the 1730s, were Jan and Henry Genzov. Later in the 1740s Nikolai and Yan Dubitskiy, as well as Grigir Avchuk appeared.

In Uritshya, in 1740, Wolfgang Landgraf worked on the intricacies of glass craftsmanship. In addition to him, a crystals specialist from Potsdam – Johann Georg Heinz was invited. The art studio was then headed by Frenchman Konstantin Frantisek Fremel. From Uritshsko-Nabilskoyi products, the names of hereditary masters of local origin are preserved. In particular, the engravers and grinders of glass Nicholas, Jan, Peter, Kazimir, Hnat, Todor, Karol, etc. Dubitsky, several generations of Rimashevsky, Zaleski, Sontsevitsh, Aleksandrovitsh, Adamovitsh, Dashkevitsh, are mentioned.

For special cases, the manufacture of diamond, ruby glass, products with Venetian thread and filigree was entrusted to Saxon masters – brothers Genci and Dreger. A specialist in fancy glass was Jan Friedrich Dzitz. At the Uritshsky Glass Manufactory of Radzivil, the design and manufacture of this assortment during 1739-1765 was dealt with by a master from Dresden H. T. Sherber.

In the second half of the eighteenth century (at the turn of the 1750's and the 1760's) at the Chudnivska Huta a master Torzhewskiy worked, whom Polish scholars identified with the author of the first textbook on glass «Rozmowa o sztukach robienia szkla» by Jozef Torzhewskiy.

Among the jewelers, who worked for the Radzivil in Yankovitshi is the famous name of Jan Kristofor Zizman.

In the tapestry workshops of this genus in Nesvizh, Kazimierz Shihovskiy and Bartamey Nechayowskiy they did the high-level art work. From the Korelitshy, the names of the masters are Maria Kulakovskaya (tapestry), Anastasiya Markevytsh (tapestry), Teresa Lyutnitskaya (tapestry, the wife of the artist Kazimir Ljutnitskiy), (?) Misyukevitsh, (?) Mazurkevitsh (tapestry), (?) Antahovskaya, (?) Bakh(k)anovitsh (tapestry, wife of a Nesvizh conductor) Maria Kulakovskaya (gobelinist), Anastasiya Markevitsh (gobelinians).

Cardboards for tapestries and wallpapers were prepared here by famous Radzivil's court painters – father and son Ksaveriy Dominique and Joseph Ksaveriy Geskiy (father and son), Mikhail Skshitskiy (in other transcripts Skazhitsky) and Andriy (perhaps Zashkont, originally from Zhovkva (?)) and Kostyantin (presumably Petranovich (?)).

Famous textile workers, silk knitwear specialists, father and son Jan and Leon Mazharsky, Armenians with the Hungarian roots, who moved from Constantinople to Ukraine, and then to the lands of the ethnic Belarus, worked on the manufactory of Radzivil in Nesvizh and Slutsk.

From the 1780s at the Slutsk enterprise there were such workers as Andriy Gutovskiy, from Galicia, a flower decoration worker; Mikhail Barantsevitsh, a nobleman, a worker on winding bobbins; Simon Segen, from Nesvizh, a worker in making the base; Jan Ivashkevitsh, from Slutsk, assistant; behind the workstation: Juzef Borsuk, nobleman; Philip Dubitskiy, from Uritshya; Mikhailo Nadolskiy, from Nesvizh; Jan Kantshila, from Slutsk; Jan Rimashevskiy; Jan Dubitskiy, from Uritshya; Olexandr Loyko, from Slutsk; Basil Smeshkevitsh, from the Sverzhen; Florian Michalovskiy, from Slutsk; Karol Sadovskiy, from Byala Podlaska; Frantisek Mashinskiy, from Slutsk; Jan Serikowskiy, from Slutsk; Cradles, all from Slutsk: Pavlo Kulikovskiy; Paskhalis Ivashkevitsh; Yakub Kononovitsh; Vincent Ivashkevitsh; Josef Swientcickiy; Roman Varkhan; Pylyp Tovkatshevitsh; Petro Zenkevitsh; Michalovskiy; Andrey Tshaikovskiy; Simon Senkevitsh; Yakub Voytsekhovskiy; carpenter: Kazimir Simonovitsh, from Slutsk.

Also Khoma Khoetskiy, Yan Godovskiy, Mikhailo Barantsevitsh, Krytskiy, Lyutnitskiy, Andriy, and Kostyantin worked on Slutsk manufactory.

In Lakhva (modern Brest region), the administrator Zhukhovitskiy, directed the wood-carving and carpenter works, Mr. Freter (apparently, who had at least two or three students) taught science, worked as a master Nikolayevskiy, most likely, Stanislav (from Nesvizh), or his relative, as well as a carpenter Lukash and a few more wood-carving masters. In Zhovkva, in 1747, during the general chapter of the king Yakub Sobieskiy, carpenters and cutters Olexandr, Stebanovsky, Markarark (?), artist Nikolai and his colleagues, artist Olexandr were mentioned, possibly tangent to the Radzivil furniture places.

Besides the latter, Lakhva could have teamed up with specialists from the Michal Kasimir Ribonka's mobile creative team. Namely – among them are mentioned «the German woodcarver», «the Polish woodcarver», woodcarvers – Martin Wojciechowitsh (until 1733) and Andrei Vergkhovskiy (up to 1733), the sculptor-carver Olexander Kulfvskiy (otherwise Kulakovskiy) and the «glorious» Petro Shtshavelskiy from Olyka; mosaicist, probably a nobleman, Mr. Oleksandr Novytskiy; plasterers Petro Malevitsh (also decorator of walls and ceilings), Jozef Czokh; stucco masters Kontsevitsh from Korelitshy, Antoniy Shepetovitsh, Antoniy Zaleskiy, as well as their students, from two people of each master.

There were woodcarving workshops in Neborov in the late nineteenth century, with Michal Petro Radzivil, talented local masters: carpenter-carver Jozef Trinkowskiy and sculptor Jozef Demchinskiy.

Conclusions. Consequently, the factories of the princes of Radzivil from the 18th to the 19th century consisted of porcelain and faience (Zhovkva and Glinsk, Byala Podlaska, Sverzhen, Neborov); woodcarving manufacture, crystal production, mirrors and gems (Uritshya, Naliboki, Tshudniv, Jankovitshi); tapestry and carpet places**,** textile workshops for the manufacture of belts**,** furniture factories (Byala Podlaska, Mir, Alba, Nesvizh – Korelitshi, Nesvizh – Slutsk, Neborov, Lakhva).

Considering the list of these productions, it should be noted that the role of the Radzivil family in the formation of the historical, cultural and artistic panorama of Europe in the XVIII–XIX centuries is especially significant. And considering that most of the above-mentioned companies produced a unique, high-quality, factory products, the importance of which until now is difficult to overestimate. Not all productions has sufficiently complete and detailed information about them, but the fact that it was possible to restore information on artifacts and their reconstruction, is impressive and testifies to the extraordinary importance of the inheritance of the Radzivil family in Eastern Europe.

At the same time, in some residences – such as, for example, in the Nesvizh – they could make things, and use them in other estates, in particular, in Olyka, Mir, Neborov, and others like that. Kuntush belts, copies of highly artistic glass work and extremely expensive crystals, mirrors, rugs and furniture, works of gems of Radzivilian period of the 18th and 19th centuries are of great importance for the development of the culture of Eastern Europe of the appointed era and are now the pearls of the largest municipal and private museum collections in Ukraine, Belarus, Poland, Lithuania and Russia.

Prospects for further research should be associated with the conclusion of a joint Ukrainian-Belarusian-Polish-Lithuanian catalog of preserved artifacts of the Radzivil family manufactures during the era of Baroque-Romanticism.

***Література***

1. Баженова О. Д. Монументально-декоративное искусство Несвижа XVIII века: европейский контекст и стилистическое своеобразие / автореф. …д-ра искусствоведения; ГНК «Центр исследований беларусской культуры, языка и литературы» НАН Беларуси. Минск, 2013. 53 с.
2. Баженова О. Радзивилловский Несвиж URL: http://lit.lib.ru/b/bazhenowa_o_d/text_0010.shtml.
3. Гунін Лев. Происхождение рода. URL: // http://www.balandin.net/Gunin/Bobruisk/CHAPTER_4/radziwilly.pochodzenie.htm.
4. Документальное наследие Речи Посполитой // http://archives.gov.by/Radzivily/ intro.html [Назва з екрану]. – Дата доступу: 20.09.2017 р.
5. Князі Радзивілли / В. Александрович та ін. ; відп. ред. Ю. В. Ференцева ; пер. В. Журби та ін. Київ : Балтія-Друк, 2012. 272 с. : іл.
6. Масляницына И. Магнатка-предпринимательница URL: /http://delo.by/news/~shownews/magnatka_predprinimatelniza.
7. Martinaitiene G. M. Kontušo juostos Lietuvoje. Vilnius, 2007. 403 s.

***References***

1. Bazhenova, O.D. (2013). Monumental-decorative art of Nesvizh of the XVIII century: European context and stylistic originality / autoref. ... Dr. of Art History: SNA «Center for Studies of Belarusian Culture, Language and Literature» of the National Academy of Sciences of Belarus. Minsk [in Russian].
2. Bazhenova, O. Radzivilovsky Nesvizh (2017). Retrieved from http://lit.lib.ru/b/bazhenowa_o_d/text_0010.shtml [in Russian].
3. Gunin, Lev. Origin of the genus (2017). Retrieved from //http://www.balandin.net/Gunin/Bobruisk/CHAPTER_4/radziwilly.pochodzenie.htm [in Russian].
4. Documentary Legacy of the Polish-Lithuanian Commonwealth (2017). Retrieved from http://archives.gov.by/Radzivily/ intro.html [Screen Name] [in Russian].
5. Princes Radzivil (2012). / V. Aleksandrovich and others. ; rep. Ed. Yu.V. Ferentseva; transl. V. Zhurba etc. Kyiv. [in Ukrainian]
6. Maslyanitsyna, I. Magnatka-entrepreneur (2017). Retrieved from http://delo.by/news/~shownews/magnatka_predprinimatelniza [in Russian].
7. Martinaitiene, G. M. (2007). Kontušo juostos Lietuvoje. Vilnius [in Lithuanian].

*Стаття надійшла до редакції 14.08.2018 р.*

УДК 792.8(477.83)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153059

**Petryk Oleh**
People's Artist of Ukraine, Ballet Soloist
of the Lviv National Academic Opera and Ballet
Theatre named after Solomiia Krushelnytska,
Professor of the Department of Stage Production
and Choreography
of the Lviv Ivan Franko National University
ORCID 0000-0002-4245-3839
art.ua.lviv@gmail.com

# CONTRIBUTION OF OLEH STALINSKYI INTO THE DEVELOPMENT OF THE UKRAINIAN BALLET THEATRE

**The purpose of the article** is to identify the role of Oleh Stalinski in the development of the Ukrainian ballet theatre. **Methodology**. Application of a set of general (analysis, systematizing) and special (art, cultural) methods has enabled to do a scientifically objective research. **Scientific novelty.** The data about O. Stilinski has been systematized and analyzed for the first time, classification of his roles has been made, his contribution into the development of the Ukrainian ballet theatre has been identified. **Conclusions.** The leading feature of O. Stilinski's performance talent was the combination of high performance ballet techniques with acting mastery. Rather schematically O. Stilinski's repertoire can be differentiated by groups: classical ballet (Siegfried, Desire, Albert, Basil, Corsair, Prince in "Nutcracker"); ballets created in the Soviet era (Girey, Eugene, Ali-Batyr), ballets in the Ukrainian national topics (Ivanko, Stepan, Dovbush, Molfar). The actor's talent enabled him to prolong his stage life in bright and characteristic roles: Rotbart ("Swan Lake}), the King ("Cinderella"), Crassus ("Spartacus"), Lorenzo ("Romeo and Juliet"), the Prince ("The Lily"). O. Stalinsky was one of the founders of the domestic school of a male ballet performance, helped affirm the performance style of the Ukrainian ballet theatre.

**Key words**: Oleh Stalinski; Ukrainian ballet; Lviv Ballet Theatre; ballet performer; choreography; ballet.

***Петрик Олег Олегович**, народний артист України, соліст балету Львівського національного академічного театру опери і балету імені Соломії Крушельницької, професор кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка*

**Внесок Олега Сталінського у розвиток українського балетного театру**

**Мета дослідження** – виявити роль Олега Сталінського у розвитку українського балетного театру. **Методологія**. Застосування комплексу загальних (аналіз, систематизація) та спеціальних (мистецтвознавчий, культурологічний) дозволили провести науково об'єктивне дослідження. **Наукова новизна.** Вперше систематизовані та проаналізовані відомості про О. Сталінського, проведено диференціацію його партій, виявлено внесок у розвиток українського балетного театру. **Висновки.** Провідною рисою виконавської майстерності О. Сталінського стало поєднання високої виконавської балетної техніки з акторською майстерністю. Досить умовно репертуар О. Сталінського можна диференціювати за групами: класичні балети (Зігфрід, Дезіре, Альберт, Базиль, Корсар, Принц у «Лускунчику»); балети, створені за радянської доби (Гірей, Євген, Алі-Батир), балети української національної тематики (Іванко, Степан, Довбуш, Мольфар). Акторське обдарування дозволило подовжити сценічне життя артиста в яскраво-характерних ролях: Ротбарт («Лебедине озеро»), Король («Попелюшка»), Красс («Спартак»), Лоренцо («Ромео та Джульєтта»), Князь («Лілея»). О. Сталінський став одним з фундаторів вітчизняної школи чоловічого балетного виконавства, прислужився утвердженню виконавського стилю українського балетного театру.

**Ключові слова**: Сталінський Олег; український балет; Львівський балетний театр; артист балету; хореографія; балет.

***Петрик Олег Олегович**, народный артист Украины, солист балета Львовского национального академического театра оперы и балета имени Соломии Крушельницкой, профессор кафедры режиссуры и хореографии Львовского национального университета имени Ивана Франко*

**Вклад Олега Сталинского в развитие украинского балетного театра**

**Цель исследования -** выявить роль Олега Сталинского в развитии украинского балетного театра. **Методология.** Применение комплекса общих (анализ, систематизация) и специальных (искусствоведческий, культурологический) позволили провести научно объективное исследование. **Научная новизна**. Впервые систематизированы и проанализированы сведения об О. Сталинском, проведено дифференциацию его партий, выявлено вклад в развитие украинского балетного театра. **Выводы.** Ведущей чертой исполнительского мастерства О. Сталинского стало сочетание высокой исполнительской балетной техники с актерским мастерством. Достаточно условно репертуар О. Сталинского можно дифференцировать по группам: классические балеты (Зигфрид, Дезире, Альберт, Базиль, Корсар, Принц в «Щелкунчике»); балеты, созданные в советское время (Гирей, Евгений, Али-Батыр), балеты украинской национальной тематики (Иванко, Степан, Довбуш, Мольфар). Актерское дарование позволило удлинить сценическую жизнь артиста в ярко-характерных ролях: Ротбарт («Лебединое озеро»), Король («Золушка»), Красс («Спартак»), Лоренцо («Ромео и Джульетта»), Князь («Лилея») . О. Сталинский стал одним из основателей отечественной школы мужского балетного исполнительства, послужил утверждению исполнительского стиля украинского балетного театра.

**Ключевые слова**: Сталинский Олег; украинский балет; Львовский балетный театр; артист балета; хореография; балет.

© Petryk O., 2018

Topicality of the research. The trends in the approaches to teaching the history of the Soviet-era Ukrainian ballet theatre as a derivative of the Russian ballet urge to re-consider such concepts. One of the ways for filling in the lacunas in the history of the Ukrainian ballet is to study the creativity of outstanding art figures, among whom performers play one of the leading roles. The research of the creativity of Oleh Stalinskyi – an outstanding ballet performer who dedicated himself to the stage for more than fifty years and whose fame went far beyond Ukraine – will contribute to the development of the comprehensive panorama of domestic ballet theatre.

Analysis of researches and publications. Over the recent years there have appeared numerous papers dedicated to different problems in the development of the Ukrainian ballet theatre, which include both the study of creative work of the leading ballet masters and ballet performers, like M. Trehubov [11], V. Kovtun [3], and others. Creativity of O. Stalinskyi was not left out by scholars. Some aspects were highlighted in the papers by M. Zahaykevych [1], O. Palamarchuk [4; 5], Yu. Stanishevskyi [7; 8], A. Tereshchenko [9], and others. However, no special study dedicated to O. Stalinskyi's creative legacy and his role in the development of the Ukrainian ballet theatre has been done.

The purpose of the research is to identify the role of Oleh Stalinskyi in the development of the Ukrainian ballet theatre.

Basic material layout. Oleh Mykolayovych Stalinskyi was born in Kyiv in 1906. Since his childhood he dreamt of dancing. The brightest memory of his childhood was the guest performance of the Bolshoi Theatre performer, Mykhailo Mordkin, and Oleksandra Balashova, in Kyiv. It was then that O. Stalinskyi saw a man dancing perfectly for the first time. Oleh Stalinskyi recalls this: "For the first time I got into the atmosphere of theatre frenzy, for the first time I got under the powerful influence of talent. I was conquered, I fell in love, I literally adored Mordkin" [6, 323].

He studied in the ballet studio under the guidance of the ballet master of Kyiv Opera Theatre Zakhar Lange. Later he improved his mastery at the choreography department of "Tsentrstudio" (Kyiv), as well as with Ye. Vazem, V. Semenov, V. Ponomariov (Leningrad). In 1920–1922 he worked as the actor in the Kyiv Theatres of Miniatures "Masks", "Intimate Theatre" [10, 181].

In 1923–1930 O. Stalinskyi worked at Kyiv Opera and Ballet Theatre. Over that period he performed a lot of roles. In particular, these were pas de trois (V. Markhasina, R. Savytska, O. Stalinskyi) in the first act of the ballet "Swan Lake" in M. Dyskovskyi's interpretation [8, 30], grotesque character in S. Prokofiev's ballet "Chout" directed by M. Dyskovskyi [8, 58]. In October 1928 the first-night of R. Glière's ballet "The Red Poppy" directed by M. Dyskovskyi took place on the Kyiv stage, and O. Stalinskyi played the role of rude Li Shan-Fu from whose hand Tao Hoa dies with perfect mastery [8, 51].

In 1930–1941 O. Stalinskyi danced in Tbilisi, Sverdlovsk, Minsk, Kharkiv, Kyiv. In 1934 in Kyiv theatre the main ballet master L. Zhukov directed "Don Quixote" by L. Minkus, where Basil performed by Stalinskyi seemed to be "a simple and merry guy" [8, 75].

The performer was brave enough to deviate from traditional canons, to look for his own interesting solutions. Working in the opera theatre in Sverdlovsk, he persuaded ballet master S. Sergeyev directing "The Sleeping Beauty" to enrich the dancing role of prince Desire with new, technically complicated variations and generally to make it "tip-toed" (besides, according to the version created for this role in 1890 by M. Petip for an already not young Pavlo Herdt, the prince danced in the heeled high shoes). Since then prince Desire is a classical dancing part [9, 15].

In the years of World War II, in evacuation, in Alma-Ata, he worked in Kazakh opera and ballet theatre, where N. Skorulska and A. Yarygina were dancing at that time, G. Berezova also worked there [8, 111].

In the post-war years O. Stalinskyi was engaged in the restoration of creative activity of Lviv Opera Theatre where he worked as a performer and ballet master-tutor over forty years (1946–1987) [10 181]. O. Palamarchuk states that stage life of Oleh Stalinskyi in Lviv lasted from 1945 to 1983 [5, 318].

Perfect classical dancer's skills and exquisite acting talent contributed to the expansion of the performer's creative range. He danced in the role of Siegfried in "Swan Lake" and prince Desire in "The Sleeping Beauty" by P. Tchaikovsky, Ivanushka in "The Little Humpbacked Horse" by C. Pugni and Corsair in the same-name ballet by L. Minkus. O. Stalinskyi's classical repertoire is characterized by a clear expressive touch, clear rigorism of ballet techniques, and style correspondence to the score.

O. Stalinskyi's own vision of the image was also brought by him to the role of the Forester in "Giselle" by A. Adan. This role in his performance embodied not stupid hatred of a jealous rival, but real human suffering from unrequited love [9, 47].

The spectator perceived and came to love the art of the talented dancer, he was also appreciated by professionals, critics. "Very sharply, with clear touches the colourful image of Rotbart was shaped by an honoured actor of the Ukrainian SSR O. Stalinskyi. We feel in this image not just a spiteful, but a willful and strong person, failing because he hates all the light, nice, healthy things, hates life. The actors finds both a characteristic gesture, and expressive mimicry, and bright dancing form", – indicated one of the critics [9, 15].

Each new role was started by the performer with a diligent study of literature, historical documents, photos. He was well-known in libraries and museums of Lviv where he was looking for the material that could

help him reproduce this or that image, find the appropriate make-up, behaviour manner, etc. His stage portraits were extremely true-to-life and expressive.

In “The Jay Wing” by A. Kos-Anatolskyi, directed by M. Trehubov on the Lviv stage, O. Stalinskyi skillfully performed the mimic role of a spiteful Manusia’s tempter, the head of the criminal gang Henry [8, 128].

In the ballet “Spartacus” by A. Khachaturian produced on the Lviv stage in 1965 by A. Shekera O. Stalinskyi played the role of an arrogant, self-centered Crassus, indifferent to everything, “who with his imperative gestures gave orders either from the golden chariot, or from the circus box, or from the velvet couch at the banquette”, remaining, in Yu. Stanishevskyi’s words, a “statuary, pantomime figure” [8, 195].

In 1968 in the ballet “Romeo and Juliet” by S. Prokofiev in the version of the ballet master M. Zaslavskyi Stalinskyi brilliantly performed the role of old Lorenzo, the priest wedding the couple [8, 186].

Thus, a considerable achievement of the performer is creation of a gallery of images in the ballets of Soviet composers. Brave captain in “The Red Flower” by R. Glière, rude Khan Girey in “The Fountain of Bakhchisarai” by B. Asafiev, lyrical Eugene in “The Bronze Horseman” by R. Glière, arrogant patrician Marcus Crassus in “Spartacus” by A. Khachaturian, fanatical inquisitor embodying the world of rudeness and the evil in Ye. Glebov’s ballet “Till Eulenspiegel”, – these roles of O. Stalinskyi were memorable for the audience thanks to his choreographic mastery, accurate dramatic line, psychological truth.

Stepan’s role in the ballet “The Lily” marked mastering of the Ukrainian male dancing by O. Stalinskyi. Further performer’s works in the Ukrainian repertoire include Sofron in “Marusia Bohuslavka” by A. Sviechnikov, Molfar in “The Shadows of the Forgotten Ancestors” by V. Kyreyko, teacher-Communist Bohdan Ivanovych in “Orysia” and Mr. Henry in “The Jay’s Wing” by A. Kos-Anatolskyi considerably influenced the affirmation and development of the national ballet.

O. Stalinskyi was the first performer of a complicated role of the brave leaders of opryshky Oleksa Dovbush in A. Kos-Anatolskyi’s ballet “The Dovbush’ Kerchief”, that embraced classical vocabulary and characteristic elements of folk dancing motives of the Western Ukrainian region. This work made the performer famous as the master of psychological portrait. He managed to reproduce spiritual growth of his character that rises to the realization of the need for people’s fight against the evil, injustice, non-exercising of civil rights in the society [9, 16].

With time the performer switched to characteristic roles performance of which particularly brightly showed both the experience of pantomime staging, gained in his young years in the theatre of miniatures, and real drama talent.

Work in supernumeraries prolonged the stage age of the performer. He was both a kind and funny king in the “Cinderella” by S. Prokofiev, a rude, lustful old prince in “The Lily” by K. Dankevych, a witty storyteller, the author of “Three Musketeers” who purposefully confused people, and then all of a sudden rescued his characters in V. Basner’s ballet, a noble and sad strange knight Don Quixote in the same-name ballet by L. Minkus, an evil genius Rotbart, a magician who fell in love with the beautiful Odette in “Swan Lake” by P. Tchaikovsky. Erudition, persistent work helped O. Stalinskyi make those images convincing, meaningful, and complex.

For 60 years O. Stalinskyi actively worked on the ballet stage, of which 35 – on the Lviv stage. His last work was the tragic image of a people’s singer, Kobzar, in V. Hubarenko’s ballet “The Fire Path”. The performer was 75 then [9, 15–16].

From the words of Oleh Stalinskyi’s son – Pavlo – one may once again see how strong and willful Oleh Stalinskyi was. “My father danced till the last day of his life. In spite of the fact that he had been to the front, had suffered a shell-shock, had a sick heart, and doctors strongly prohibited physical load, he still worked extremely diligently before each stage appearance. And when everything during the performance was not that ideal as he would like it to be, the father stayed on the stage and kept working. He was a fanatic, and each role was a part of him” [2].

Thanks to dedication, great love for his profession O. Stalinskyi danced in many performances being ill, since his parts were the leading one and there was no one to replace him. He performed in 8–12 leading performances a month, and went all-out. High intellectual development constituted the basis for his high performance mastery and the skill to get spectators thrilled: Oleh Stalinskyi had a command of the Ukrainian, Russian, French, German, English, Belarus languages, had a diploma of the teacher of French, with distinction. The theatre nominated him twice for the title of the people’s actor, but instead Oleh Stalinskyi got diploma of gratitude and 1,000 krb.

The work of the honoured actor of Ukraine Oleg Stalinskyi over the recent years has been generalized by the doctor of art studies Mykola Eliash: “Lacework-refined interpretation of roles, bright and interesting make ups, expressive details any drama actor could envy – all that makes Oleh Stalinskyi’s images much more noticeable even in case they are dramatically just sketched. And the performer never betrays the nature of his art: his images are primarily plastically expressive and of dancing nature with all their conciseness” [4, 24].

High performance professionalism and active mastering of acting in young years enabled O. Stalinskyi to prolong his stage life and thrill the audience with his performing talent. That is one of a few exam-

ples in the history of the world ballet art which once again proves uniqueness and multi-faceted nature of O. Stalinskyi's talent.

Scientific novelty. The data about O. Stalinskyi has been systematized and analyzed for the first time, classification of his roles has been made, his contribution into the development of the Ukrainian ballet theatre has been identified.

Conclusions. The leading feature of O. Stalinskyi's performance talent was the combination of high performance ballet techniques with acting mastery. Rather schematically O. Stalinskyi's repertoire can be differentiated by groups: classical ballet (Siegfried, Desire, Albert, Basil, Corsair, Prince in "Nutcracker"); ballets created in the Soviet era (Girey, Eugene, Ali-Batyr), ballets in the Ukrainian national topics (Ivanko, Stepan, Dovbush, Molfar). The actor's talent enabled him to prolong his stage life in bright and characteristic roles: Rotbart ("Swan Lake"), the King ("Cinderella"), Crassus ("Spartacus"), Lorenzo ("Romeo and Juliet"), the Prince ("The Lily"). O. Stalinskyi was one of the founders of the domestic school of male ballet performance, helped affirm the performance style of the Ukrainian ballet theatre.

***Література***


1. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ: Наукова думка, 1978. 257 с.
2. Інтерв'ю з П. Сталінським (Львів, 20 червня 2018 р.) // Особистий архів О. Петрика.
3. Кондратюк В. Творчість Валерія Ковтуна в контексті розвитку хореографічного мистецтва України // *Молодий вчений*. 2016. №11(38). С. 268–270.
4. Паламарчук О. Мистецьке довголіття Олега Сталінського // *Просценіум*. 2006. Вип. 2–3(15–16). С. 22–24.
5. Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776 – 2001). Львів, 2007. 449 с.
6. Сталинский О. Из воспоминаний очевидца киевских гастролей Айседоры Дункан // *Айседора Дункан*. Киев : Мистецтво, 1989. С. 323–328.
7. Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії. Київ, 2003. 438 с.
8. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України (1925–1975): Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 240 с.
9. Терещенко А. Львівський театр опери та балету імені Івана Франка: піввіковий творчий шлях. Київ : Музична Україна, 1989. 208 с.
10. Туркевич В. Хореографічне мистецтво у персоналіях: біобібліографічний довідник. Київ, 1999. 224 с.
11. Чурпіта Т. Не народний, але заслужений: маловідомі сторінки творчої біографії Миколи Трегубова // *Танцювальні студії*. 2018. Вип.1. С. 6–16.


***References***


1. Zahaikevych, M. (1978). *Dramaturhiia baletu* [Dramaturgy of the ballet]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
2. Interview with P. Stalyinskyi. (2018, June 20). *Personal archive of O. Petryk* [in Ukrainian].
3. Kondratiuk, V. (2016). Tvorchist Valeriia Kovtuna v konteksti rozvytku khoreohrafichnoho mystetstva Ukrainy [Valerii Kovtun's creativity in the context of the development of choreographic art of Ukraine]. *Molodyi vchenyi,* №11(38), 268–270 [in Ukrainian].
4. PalaMarcushuk, O. (2006). *Mystetske dovholittia Oleha Stalinskoho* [Oleh Stalinskyi's artistic longevity]. *Prostsenium*, Issue 2–3(15–16), 22–24 [in Ukrainian].
5. PalaMarcushuk, O. (2007). *Muzychni vystavy Lvivskykh teatriv (1776–2001)* [Musical performances of Lviv theaters (1776–2001)]. Lviv [in Ukrainian].
6. Stalinskij, O. (1989). *Iz vospominanij ochevidca kievskih gastrolej Ajsedory Dunkan* [From the memoirs of an eyewitness of Kiev tour Isadora Duncan]. *Isadora Duncan*. Kyiv: Mystetstvo, 323–328 [In Russian].
7. Stanishevskyi, Yu. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy : 225 rokiv istorii* [The ballet theatre of Ukraine: 225 years of history]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
8. Stanishevskyi, Yu. (1986). *Baletnyi teatr Radianskoi Ukrainy (1925–1975): Shliakhy i problemy rozvytku* [Ballet Theater of Soviet Ukraine (1925-1975): Ways and problems of development]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
9. Tereshchenko, A. (1989). *Lvivskyi teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka: Pivvikovyi tvorchyi shliakh* [The Lviv Opera and Ballet Theater named after Ivan Franko: The half-century creative way]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
10. Turkevych, V. (1999). *Khoreohrafichne mystetstvo u personaliiakh: biobibliohrafichnyi dovidnyk* [The choreographic art of Ukraine through personalities: bibliographical guide]. Kyiv: Biohrafichnyi instytut NAN Ukrainy [in Ukrainian].
11. Churpita, T. (2018). *Ne narodnyi, ale zasluzhenyi: malovidomi storinky tvorchoi biohrafii Mykoly Trehubova* [Not folk, but deserved: little-known pages of Mykola Tregubov's creative biography]. *Dance studies*, Issue 1, 6–16 [in Ukrainian].


*Стаття надійшла до редакції 15.10.2018 р.*

УДК 784.3: 372.878
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153060

**Попова Алла Борисівна**
народна артистка України, доцент,
завідувач кафедри музичного мистецтва
ПВНЗ "Київський університет культури"
ORCID 0000-0002-3007-2676

# СИСТЕМА КРІСТІН ЛІНКЛЕЙТЕР ТА ЇЇ РОЛЬ У РОЗВИТКУ ТЕХНІКИ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ

**Мета роботи.** Дослідженням передбачається здійснення аналізу техніки естрадного вокалу за системою Крістін Лінклейтер, враховуючи роль даної методики у постановці голосу та подальшому розвитку виконавчої майстерності естрадного співака. **Методологія** дослідження ґрунтується на розробках К. Лінклейтер та Л. Романової, які поєднують аспекти музикознавства, педагогіки та культурології. **Наукова новизна.** Більшість методик розвитку техніки естрадного виконавства концентрується на роботі з виконанням вправ, головною метою яких є тренування саме м'язів для того, щоб вокаліст оволодів своїм голосом. Але методика К. Лінклейтер пропонує звертати увагу й на мислення виконавця, а також розмежування емоційної та раціональної сторін естрадного вокалу, через те, що протиріччя між технічним та емоційним співом вже стали класикою. Перший варіант дослідниця відносить до раціонального співу. **Висновки.** Оволодіння майстерністю естрадного виконавства є складним завданням, яке часто не оцінюється адекватно. Через це можна констатувати брак висококваліфікованих вокалістів-естрадників. Техніка співака-естрадника ґрунтується на поєднанні елементів акторської та вокальної майстерності. Важливою є також вимога доступності виконуваних творів для сприйняття широкою публікою, що передбачає високий рівень оволодіння орфоепічними нюансами, роботу над дикцією та іншими особливостями сценічної мови. Шотландський вокальний тренер Крістін Лінклейтер, зокрема, пропонує застосовувати розроблений нею комплекс методик й у розвитку техніки естрадного вокалу. Дослідниця наголошує на існуванні ряду негативних факторів, які необхідно подолати для успішного оволодіння специфікою естрадного виконавства. Серед головних ідей її методики: мета розслаблення м'язів, робота з голосовими зв'язками та м'язами, які беруть участь у процесі звуковидобування, тренування контролю емоцій та ясності мислення співака, без чого, на думку К. Лінклейтер, неможливий розвиток техніки вокаліста.

**Ключові слова:** естрадний вокал; техніки естрадного вокалу; Крістін Лінклейтер; розвиток та постановка голосу; вокальна орфоепія.

***Попова Алла Борисовна,*** *народная артистка Украины, доцент, заведующая кафедрой музыкального искусства ЧВУЗ "Киевский университет культуры"*

**Система Кристин Линклейтер и ее роль в развитии техники эстрадного вокала**

**Цель работы.** Исследованием предусматривается осуществление анализа техники эстрадного вокала по системе Кристин Линклейтер, учитывая роль данной методики в постановке голоса и дальнейшем развитии исполнительского мастерства эстрадного певца. **Методология** исследования основана на разработках К. Линклейтер и Л. Романовой, которые сочетают аспекты музыковедения, педагогики и культурологии. **Научная новизна**. Большинство методик развития техники эстрадного исполнительства концентрируется на работе с выполнением упражнений, главной целью которых является тренировка именно мышц для того, чтобы вокалист овладел своим голосом. Но методика К. Линклейтер предлагает обращать внимание и на мышление исполнителя, а также разграничения эмоциональной и рациональной сторон эстрадного вокала, потому, что противоречия между техническим и эмоциональным пением уже стали классикой. Первый вариант исследовательница относит к рациональному пению. **Выводы.** Овладение мастерством эстрадного исполнительства является сложной задачей, которая часто оценивается неадекватно. Поэтому можно констатировать нехватку высококвалифицированных вокалистов-эстрадников. Техника певца-эстрадника основывается на сочетании элементов актерского и вокального мастерства. Важно также требование доступности исполняемых произведений для восприятия их широкой публикой, что предполагает высокий уровень овладения орфоэпическими нюансами, работу над дикцией и другими особенностями сценической речи. Шотландский вокальный тренер Кристин Линклейтер, в частности, предлагает применять разработанный ею комплекс методик и в развитии техники эстрадного вокала. Исследовательница отмечает существование ряда негативных факторов, которые необходимо преодолеть для успешного овладения спецификой эстрадного исполнительства. Среди главных идей ее методики: цель расслабления мышц, работа с голосовыми связками и мышцами, которые участвуют в процессе звукоизвлечения, тренировки контроля эмоций и ясности мышления певца, без чего, по мнению К. Линклейтер, невозможно развитие техники вокалиста.

**Ключевые слова:** эстрадный вокал; техники эстрадного вокала; Кристин Линклейтер; развитие и постановка голоса; вокальная орфоэпия.

***Popova Alla,*** *people's Artist of Ukraine, assistant professor, Head of the Department of Music Art PHEI "Kyiv University of Culture"*

**Kristin Linklater system and its role in the development of the technique of pop vocal**

**The purpose of the article.** The research provides for the analysis of the technique of pop vocal under the Kristine Linklater system, taking into account the role of this technique in making voice and further developing the performance of the pop singer. **The methodology** of research is based on the development by K. Linklater and L. Romanova, who combine aspects of musicology, pedagogy and cultural studies. **Scientific novelty** of the article proceeds from the fact that most techniques of the development of the technique of pop performance are concentrated on work with the

© Попова А. Б., 2018

exercises, the main purpose of which is to train the muscles in order for the vocalist to master his voice. But the technique K. Linklater suggests to pay attention to the artist's thinking, as well as the delineation of the emotional and rational side of the pop vocal because the contradictions between technical and emotional singing have already become classics. The first version is attributed to rational singing by the researcher. **Conclusions.** Mastering the skill of pop performance is a difficult task that is often not adequately evaluated. Because of this, we can state the shortage of highly skilled vocalists. The technique of the pop-singers is based on the combination of elements of actor's and vocal skills. Also important is the requirement of the availability of works for the perception of the general public, which involves a high level of mastering orthoepyc nuances, work on diction and other features of the stage language. Scottish vocal coach Kristine Linklater, in particular, proposes to use the complex of techniques developed by him and in the development of the technique of pop vocal. The researcher stresses the existence of a number of negative factors that need to be overcome to successfully master the specifics of pop performance. Among the main ideas of her technique: the purpose of muscle relaxation, the work with voice communications and muscles involved in the sound production process, the training of emotion control and clarity of thinking the singer, without which, according to K. Linklater, the development of technology is impossible for singer.

**Key words:** pop vocal; techniques of pop vocal; Kristine Linklater; development of voice and inhale; vocal orthoepy.

Актуальність теми дослідження. Сучасна практика викладання естрадного вокалу відрізняється неоднозначним характером, а почасти й протиріччями, що пов'язується з використанням технік розробки голосу, які ґрунтуються на комплексі методик для оперних виконавців, що беруть початок ще наприкінці XIX ст. На противагу оперному вокалу та оперним творам, естрадне виконавство має на меті спростити манеру співу та специфіку виконуваних композицій для публіки, яка буде сприймати кінцевий продукт естради. Але це не означає спрощення самої техніки, яка часто навпаки ускладнюється, чим, між тим, нехтують деякі вокалісти. Дану проблему можна виділити як одну з центральних у сфері естрадного вокалу. Через вищезазначену специфіку є необхідність звернення до цієї теми, де зокрема виявляє свою актуальність система постановки та розвитку голосу виконавця-естрадника, яку пропонує Крістін Лінклейтер.

Аналіз досліджень і публікацій. Естрадний вокал є предметом інтересу дослідників, позаяк його особливості не дозволяють вмістити його у рамки канону чи фіксованого набору правил, як, наприклад, вокал академічний чи народний. На цій особливості свою увагу зосереджує О. Якушева. Відтак, професійні аспекти підготовки естрадних виконавців-вокалістів вивчаються, зокрема, А. Арутюновою та Л. Романовою, якій належить розлога праця про виховання естрадників. Важливою для естрадного вокалу, як і для будь-якого іншого, є й орфоепія, яка досліджується Ю. Васильєвим та І. Стуловим. Побутування вокалу у популярній музиці є основним предметом зацікавлення В. Коробки. Насамкінець, К. Лінклейтер присвячує свою основоположну та перекладену російською розвідку питанням діапазону голосу та його силі, артикуляції, а також тому, як працює голос.

Мета дослідження. Здійснити аналіз техніки естрадного вокалу за системою Крістін Лінклейтер, враховуючи її роль у постановці голосу та подальшому розвитку виконавчої майстерності естрадного співака.

Виклад основного матеріалу. Важко не погодитися з тим, що естрада займає одне з перших місць за своєю популярністю для сьогоднішньої культурної індустрії. Не в останню чергу це відбувається завдяки підтримці різноманітних ЗМІ. Популярність естради обумовлена її доступністю та легкістю для сприйняття слухацької аудиторії, а поєднання вокалу та акторської майстерності дозволяє тримати увагу широкої публіки динамічністю естрадного номеру. Але поверхнева легкість та простота вокалу виявляється тут оманливою, що зумовлює неоднозначне та суперечливе ставлення до естрадного виконавства – у тому числі й серед дослідників. Часто підкреслюється використання естрадниками старих методик та технік, недостатня культура співу, а відтак – брак висококваліфікованих виконавців з високим професійним рівнем на сцені.

У вокальній педагогіці чи не найпершим за ступенем важливості аспектом виховання вважається постановка голосу співака, що означає адаптацію його вокальних даних до професійних вимог. Зазвичай основні сили тут приділяються тренуванням м'язів, що беруть участь у звуковидобуванні. Але не на останньому місці знаходиться й праця над контролем емоцій та розмежування технічного й емоційного виконавства.

В основі методичної системи виховання естрадника знаходиться комплекс вокальних вправ, які умовно поділяються на дві групи:

1) тренування, що розвивають вокальні можливості голосу;

2) вправи, які формують специфічні навички естрадно-джазового співу (найголовніший етап).

Вокаліст має засвоїти, зокрема, ритміку, специфіку інтонування, різні способи звуковидобування, фразування, манеру акцентування різних стилів і напрямків естрадно-джазової музики, у якій поєднуються техніка академічного й народного співу та специфічні прийоми, характерні для естради й джазу. Манера естрадного співу зазвичай називається «відкритою», на противагу академічній манері. А. Арутюнова зазначає, що «в естрадному вокалі застосовується напівприкрита манера співу, для якої характерні артикуляція в мовній позиції та піднесена форма м'якого піднебіння. Саме така манера оберігає голос від перевтоми і робить процес ведення звуку природним» [1, 96].

Необхідність звукопідсилення виникла не сьогодні, але сучасні концертні реалії припускають роботу з дуже потужними акустичними системами і вже один цей факт ставить перед вокалістом цілий ряд цілком певних завдань. Звук, що подається співаком в мікрофон, тепер доводиться розглядати швидше як сигнал, якесь джерело, що збуджує коливання мембрани мікрофону, а не кінцевий звуковий результат. Кінцевий же звук виходить після проходження через електричні ланцюги, цілий ряд приладів і завжди дещо відрізняється від вихідного сигналу. У цих умовах природно обмежується гучність вихідного сигналу.

Співаку надається рекомендація не співати в мікрофон занадто голосно, адже все одно доведеться компенсувати цю гучність або зменшенням чутливості лінії, або віддаленням мікрофона від рота. Обидва ці варіанти дають в результаті погіршення характеристик звуку. Занадто дзвінкий голос, пропущений через звукопідсилюючий канал, звучить на виході різко й неприємно. Не можна співати й дуже тихо, тому що у цьому випадку або просто не буде чутно співу, або звукорежисеру доведеться надмірно збільшувати чутливість мікрофона й при незадовільному співвідношенні сигнал/шум через мікрофон вокаліста будуть чутні сторонні звуки. Крім того, посилиться ймовірність виникнення зворотних зв'язків. Відтак, вокаліст має не лише опанувати техніку володіння власним голосом, але й знати специфіку звукопідсилюючої апаратури на сцені, у тандемі з якою він має застосовувати зовсім іншу техніку співу, ніж без неї.

Мовний потік розділяється на різні сегменти – фонеми, склади, які формують слова, сполучення слів, а також речення (прості і складні). Існує і членування на особливі інтонаційні одиниці. У лінгвістиці є такі поняття, як «синтагма», «мовний такт», «дихальна група». Останнє поняття має на увазі поділ мовного потоку за фізіологічними законами: мова переривається, так як виникає необхідність вдиху. У такому випадку на задній план відступають усі елементи мовної діяльності: сенс, цілі та завдання висловлювання, ситуація й контекст діалогу, емоції виявляються не такими важливими. Висловлювання тут будується тільки за законами фізіології. Дихання естрадного співака тут набуває схожості з акторським, яке теж є одночасно і смисловим, і понятійним, і дієвим, та з'являється як результат творчого існування актора в ролі.

Як було зазначено вище, естрадний спів за своїм звучанням знаходиться між академічним (класичним) і народним. Але також неабияке значення тут мають і навички акторської майстерності. Основна відмінність від академічного і народного вокалу полягає в цілях та завданнях вокаліста. Академічні й народні співаки працюють в рамках регламентованого звучання. Завдання ж естрадного виконавця – пошук свого власного звуку, формування унікального, впізнаваного голосу, оригінальної манери співу і, звісно, сценічного образу. В естрадному співі важлива виразна дикція, оскільки слова є однією зі значних складових гарної пісні. В естрадних піснях набагато частіше зустрічаються важкі для виспівування фрази, що вимагають швидкої зміни дихання, у той час як в академічних і народних піснях, часто, текст більшою мірою адаптується під музику. Необхідною умовою в роботі педагога естрадному співу є знання характеристик еталонного звучання, сформованих у процесі розвитку джазової, рок- і поп-музики. Однією з основних характеристик еталонного звучання вважається близький звук, тобто звук, що спирається у вершину твердого піднебіння. При близькому співі апарат так акустично влаштований, що звук не застряє у глотково-потиличній частині. Звук, близький до розмовної мови, дозволяє домагатися найтоншої емоційності виконання, позаяк яскрава емоційна забарвленість звуку є однією з основних особливостей жанру в цілому, і еталонного звуку зокрема – незважаючи на те, що емоційність у даному випадку є теж ознакою технічності. Еталонне звучання характеризується також досить розвиненим фальцетним співом [7, 73]. Діапазон такого фальцетного співу дуже великий, а за тембром він як особливий «режим» мало відрізняється від грудного голосу. Працюючи над звуком, необхідно прагнути до такої однорідності звучання. Але звичні методики часто критикуються за свою застарілість, тому є сенс звертатися й до нових розробок.

Крістін Лінклейтер (нар. 1936) – шотландський вокальний тренер. Вона пропонує свою альтернативну методику постановки та розвитку вокалу, яка є актуальною у тому числі для естрадних вокалістів, а також акторів [8]. Зокрема, К. Лінклейтер виходить з необхідності подолання наступних негативних чинників, які впливають на голос [9]. Для уникнення нижченаведених моментів можна також комбінувати методики, наприклад, поєднуючи комплекс тренувань для вокалістів (викладених у її основоположній праці «Звільнення дихання») та методичні розробки Л. Романової («Вокально-дихальні вправи на концентрацію» [6, 8–38]).

Таким чином, серед негативних факторів розвитку техніки естрадного вокалу слід назвати наступні:

1) Перешкоди, які стосуються дихання:
   – емоційні хвилювання виконавця, які заважають вільному диханню співака;
   – проблеми з поставою вокаліста;
   – ситуація, коли дихання контролюється великою мускулатурою.
2) Специфіка, пов'язана з голосовими складками та гортанню: якщо дихання не є вільним, за нього починають відповідати гортанні м'язи, які є занадто тонкими для цього процесу, вони схильні до надмірного напруження.
3) Особливості резонаторної системи:

– напружені гортанні м'язи перешкоджають звучанню у «грудному резонаторі»;

– «напруга кореня язика, м'якого піднебіння, обличчя та шиї заважає вільному використанню носового і головного резонаторів, перешкоджаючи звучанню в середньому й верхньому регістрах» [4].

4) Труднощі артикуляційної системи: коли дихання не є вільним, цю ваду намагається компенсувати саме мовлення, артикуляційні можливості якого при цьому погіршуються.

Психологічні проблеми також часто можуть виступати причиною труднощів з артикуляцією. Тому, працюючи над голосом, на думку К. Лінклейтер, потрібно мати на увазі два головних правила:

1) «неясне мислення є суттєвою перешкодою до чистоти артикуляції» [4];

2) «придушення емоцій – це не менше суттєва перешкода до свободи голосу» [4]. Але треба зазначити, що емоції не повинні домінувати над раціональним началом співака.

Крім того, важливим етапом у розвитку техніки естрадного вокалу є обережність у ставленні до голосових зв'язок виконавця. Естрадний вокал вимагає від вокаліста вміти виконувати твори довгий час та у різних умовах, при цьому змінюючи силу голосу, що становить небезпеку для здоров'я співака. Таким чином, всі вищеназвані методики звертають особливу увагу й на цю особливість виконавської майстерності естрадника.

Наукова новизна. Більшість методик розвитку техніки естрадного виконавства концентрується на роботі з виконанням вправ, головною метою яких є тренування саме м'язів для того, щоб вокаліст оволодів своїм голосом. Але методика К. Лінклейтер пропонує звертати увагу й на мислення виконавця, а також розмежування емоційної та раціональної сторін естрадного вокалу, через те, що протиріччя між технічним та емоційним співом вже стали класикою. Перший варіант дослідниця відносить до раціонального співу.

Висновки. Складність оволодіння майстерністю естрадного виконавства на сьогоднішній день виявляється недооціненою. Техніка співака-естрадника поєднує в собі елементи акторської та вокальної майстерності, вимога доступності виконуваних творів для сприйняття широкою публікою передбачає високий рівень оволодіння орфоепічними нюансами, роботу над дикцією та іншими особливостями сценічної мови. Шотландський вокальний тренер Крістін Лінклейтер, зокрема, пропонує застосовувати розроблений нею комплекс методик й у розвитку техніки естрадного вокалу та при опануванні акторської майстерності. Дослідниця виходять з ряду негативних факторів, які необхідно подолати для успішного оволодіння специфікою естрадного виконавства, де основною ідеєю виступає потреба розслаблення м'язів, робота з голосовими зв'язками та м'язами, які беруть участь у процесі звуковидобування, а також важливість контролю емоцій та тренування ясності мислення співака.

***Література***

1. Арутюнова А. Б. Профессиональные аспекты подготовки эстрадных исполнителей (вокалистов). Известия Волгоградского педагогического университета. 2011. №8(62). С. 94–98.

2. Васильев Ю. А. Сценическая речь: ритмы и вариации. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. 416 с.

3. Коробка В. И. Вокал в популярной музыке: метод. пособие / М-во культуры СССР, Всесоюз. науч.-метод. центр, Студия попул. музыки «Рекорд». М., 1989. 44 с.

4. Линклейтер К. Освобождение голоса. URL: http://school4you.ru/download/orator(2)/%D0%9B%D0%B8%D0%BD%D0%BA.

5. Стулов И. Х. Некоторые особенности работы с голосами эстрадных певцов. Сборник научно-методических статей каф. пения и хорового дирижирования МПГУ. Вып. 2. М., 2013. С. 58–62.

6. Романова Л. В. Школа эстрадного вокала. СПб.: Лань, 2007. 40 с.

7. Якушева О. Р. К вопросу о специфике эстрадного пения. Вестник Костромского государственного университета. 2008. №2. С. 72–74.

8. Balancing Acts. Anne Bogart and Kristin Linklater: Debate the current trends in American actor-training. Retrieved from https://web.archive.org/web/20060105230346/http://www.tcg.org/am_theatre/at_articles/AT_Volume_18/Jan01/jan01_bogart_linklater.html.

9. Linklater K. Freeing the Natural Voice. URL: https://ru.scribd.com/document/285967926/Linklater-Freeing-the-Natural-Voice-pdf.

***References***

1. Arutyunova, A.B. (2011). Professionalnyye aspekty podgotovki estradnykh ispolniteley (vokalistov). Izvestiya Volgogradskogo pedagogicheskogo universiteta, 8(62), 94–98 [In Russian].

2. Balancing Acts. Anne Bogart and Kristin Linklater: Debate the current trends in American actor-training. Retrieved from https://web.archive.org/web/20060105230346/http://www.tcg.org/am_theatre/at_articles/AT_Volume_18/Jan01/jan01_bogart_linklater.html.

3. Vasilyev, Yu.A. (2009). Stsenicheskaya rech: ritmy i variatsii. Saint-Petersburg, Izd-vo SPbGATI [In Russian].

4. Korobka, V.I. (1989). Vokal v populyarnoy muzyke: metod. Posobiye. M-vo kultury SSSR. Vsesoyuz. nauch.-metod. tsentr. Studiya popul. muzyki «Rekord». Moscow [In Russian].

5. Linklater, K. Freeing the Natural Voice. Retrieved from https://ru.scribd.com/document/285967926/Linklater-Freeing-the-Natural-Voice-pdf.

6. Linkleyter, K. Osvobozhdeniye golosa. Retrieved from http://school4you.ru/download/orator(2)/%D0%9B%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%BB%D1%8D%D0%B9%D1%82%D0%B5%D1%80%20%D0%9A.%20-%20%D0%9E%D0%A1%D0%92%D0%9E%D0%91%D0%9E%D0%96%D0%94%D0%95%D0%9D%D0%98%D0%95%20%D0%93%D0%9E%D0%9B%D0%9E%D0%A1%D0%90%20-%201.pdf.

7. Stulov, I.Kh. (2013). Nekotoryye osobennosti raboty s golosami estradnykh pevtsov. Sbornik nauchno-metodicheskikh statey kaf. peniya i khorovogo dirizhirovaniya MPGU, 2, 58 – 62 [In Russian].

8. Romanova, L.V. (2007). Shkola estradnogo vokala. Saint-Petersburg, Lan [In Russian].

9. Yakusheva, O.R. (2008). K voprosu o spetsifike estradnogo peniya. Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta, 2, 72–74 [In Russian].

*Стаття надійшла до редакції 06.10.2018 р.*

UDC: 78.071.1(092)(73)"19"
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153061

**Boychuk Iryna**
Ph.D in Psychological Sciences,
Associate Professor of Music Department,
Chernivtsi National University
named after Yuri Fedkovych
ORCID 0000-0001-6702-9121
iraboychuk7@gmail.com,
**Herehova Svitlana**
Ph. D in Historical Sciences,
Associate Professor of the Department of
History of Ukraine,
Chernivtsi National University
named after Yuri Fedkovych
ORCID 0000-0001-7906-475X
s.geregova@chnu.edu.ua

## UKRAINIAN SOURCES OF CREATIVE WORK OF HOLLYWOOD COMPOSER HAMMA SKUPYNSKYI

**The purpose of the research** is to investigate the contribution of H. Skupynsky in Ukrainian and world music and to identify and to eliminate gaps in the study of life and creative activity of the Hollywood composer. **Methodology.** Methods of historiographical, biographical, comparative and contextual analysis have been applied. In particular, the biographical method allowed revealing and eliminating the gaps in the life and creativity of H. Skupynsky in Ukraine (in Bukovina) and helped to follow the change of the artist's creative orientation after his move to the United States. The historiographical method was used for the analysis of the social and cultural significance of the composer's work in his homeland and in emigration, and the comparative and contextual method helped to conclude the research results in the panorama of the historical, cultural and musicological portrait of H. Skupynsky. **Scientific novelty** consists in the fact that this research reveals the unknown historycal pages of the formation of such legendary musical groups as "Chervona Ruta" and "Smerichka", shows the role of H. Skupynsky in this process and for the first time describes his work, based on the Ukrainian national specific of the Bukovinian musical motifs. **Conclusions.** The analysis of the special literature reveals the importance of comprehension of the figure of Hamma Skupynskyi in the processes of hidden cultural development of art and music during the Soviet period. As music art need to be realized through a recipient and cannot exist by itself, as for example literature, Hamma Skupynskyi became famous abroad, in Canada and USA, being Ukrainian in his heart, a soul-mate with the Ukrainian composers of the “continent Ukraine”. Creation of the world of “Ukrainianity” is a significant factor for the implementation of foreign relationships of Ukraine, providing a positive international mutual influence and developing economic and cultural potential.

**Keywords:** Hamma Skupynskyi; Soviet period; Ukrainian music history; cultural impact; social development of music art; music in XX century.

***Бойчук Ірина Ігорівна,*** *кандидат психологічних наук, доцент кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича;* ***Герегова Світлана Володимирівна,*** *кандидат історичних наук, доцент кафедри історії України Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича*

**Українські джерела творчості голлівудського композитора Гамми Скупинського**

**Мета роботи.** Дослідити внесок Г. Скупинського в українську та світову музичну культуру, виявити та усунути прогалини в дослідженні життєвого шляху та творчої діяльності голлівудського композитора. **Методологія.** Застосовані методи історіографічного, біографічного, порівняльного та контекстуального аналізу. Зокрема, біографічний метод дозволив виявити та усунути прогалини у життєвому та творчому шляху Г. Скупинського в Україні (на Буковині), прослідкувати зміну творчих орієнтирів митця після його переїзду до США. Історіографічний метод прислужився в аналізі суспільного та культурного значення творчості композитора на батьківщині та в еміграції, а порівняльний і контекстуальний методи допомогли укласти результати дослідження у панораму історико-

© Boychuk I., 2018
© Herehova S., 2018

культурного й музикознавчого портрету Г. Скупинського. **Наукова новизна.** Дослідження розкриває невідомі сторінки історії становлення легендарних музичних колективів "Червона Рута", "Смерічка", показує роль Г. Скупинського у цьому процесі, вперше описується його творчість, основану на українському національному колориті буковинських музичних мотивів. **Висновки.** Аналіз наявної літератури у вигляді спогадів, окремих наукових розвідок та документальних даних, матеріалів у місцевій пресі показує важливість розуміння фігури Гамми Скупинського в процесах прихованого культурного розвитку мистецтва та музики в радянський період. Оскільки музичне мистецтво потребує реалізації в реципієнта й не може функціонувати саме у собі, як, скажімо, література, Гамма Скупинський став відомим за кордоном, у Канаді та США, будучи українцем в душі, однодумцем з українськими композиторами «материкової України». Створення «світу українства» є важливим фактором для реалізації зовнішніх відносин України, що забезпечує позитивний міжнародний взаємовплив, розвиваючи економічний та культурний потенціал.

**Ключові слова:** Гамма Скупинський; радянський період; історія української музики; культурний вплив; соціальний розвиток музичного мистецтва; музика в ХХ столітті.

***Бойчук Ирина Игоревна,*** *кандидат психологических наук, доцент кафедры музыки Черновицкого национального университета имени Юрия Федьковича;* ***Герегова Светлана Владимировна****, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории Украины Черновицкого национального университета имени Юрия Федьковича*

**Украинские истоки творчества голливудского композитора Гаммы Скупинского**

**Цель работы.** Исследовать вклад Г. Скупинского в украинскую и мировую музыкальную культуру, выявить и устранить пробелы в исследовании жизненного пути и творческой деятельности голливудского композитора. **Методология.** Применены методы историографического, биографического, сравнительного и контекстуального анализа. В частности, биографический метод позволил выявить и устранить пробелы в жизненном и творческом пути Г. Скупинского в Украине (на Буковине), проследить смену творческих ориентиров художника после его переезда в США. Историографический метод послужил анализу общественного и культурного значения творчества композитора на родине и в эмиграции, а сравнительный и контекстуальный метод помогли заключить результаты исследования в панораму историко-культурного и музыковедческого портрета Г. Скупинского. **Научная новизна**. Исследование раскрывает неизвестные страницы истории становления легендарных музыкальных коллективов "Червона Рута", "Смеричка", показывает роль Г. Скупинского в этом процессе, впервые описывая его творчество, основанное на украинском национальном колорите буковинских музыкальных мотивов. **Выводы.** Анализ литературы в виде воспоминаний, отдельных научных исследований и документальных данных, материалов в местной прессе демонстрирует важность понимания фигуры Гаммы Скупинского в процессах скрытого культурного развития искусства и музыки Буковины. Поскольку музыкальное искусство требует реализации у реципиента и не может функционировать само в себе, как, скажем, литература, Гамма Скупинский стал известным за рубежом, в Канаде и США, будучи украинцем в душе, единомышленником украинских композиторов «материковой Украины». Создание «мира украинства» является важным фактором для реализации внешних отношений Украины, что обеспечивает положительное международное взаимовлияние, развитие экономического и культурного потенциалов.

**Ключевые слова**: Гамма Скупинськийж советский периодж история украинской музыкиж культурное влияниеж социальное развитие музыкального искусстваж музыка в ХХ веке.

Introduction. Ukrainian national culture has passed a complicated way, having absorbed the best heritage of the past, having been enriched the cultures of other nations, and having enriched the world culture. There were a lot of achievements and losses on this way. The historical memory of Ukrainian nation recovers today, its wealth cultural heritage returns, as well as excluded pages of the history, names of Ukrainian cultural leaders. Certainly, independent Ukraine needs the whole epoch of «restoration» and activity in this direction of the significant cohort of scientists, in order to reanimate semi-withered source of national culture in the time of the Soviet totalitarian regime. Efficiently new stage of development of historical science has started after proclamation of the independence of Ukraine, that was marked by eradicative rethinking of historical concepts, deprivation of some stereotypes, new interpretation of historical facts, investigation of silenced or little-known events of the past, return of the names of forgotten representatives of national culture, etc.

It is necessary to note, that exactly intelligentsia played and remains to play one of the most important roles in the economic, political and spiritual life of society. Official ideology assigned the second place for intelligentsia in the totalitarian Soviet state, however, enough attention was paid for it, when it was necessary to find «guilty» in its far not ideal policy, attaching offensive labels on the best leaders of Ukraine. The conflict between the freedom of creativity of a personality and needs of socially-political system inevitably arises in the totalitarian society. This conflict is solved very simply: the personality starts to create in accordance with ideological instructions of the system, or it destroys the personality as an artist, and in the predominant majority physically, or in another way, the personalities leaves the native land in order to protect their creativity and life from excessive censorship, and they naturally and freely create in conditions of freedom, however in the surrounding of alien ethnic environment and cultures, for the benefit of the other nations. Relevance of the research topic. The figure of Hamma Skupynskyi is very interesting for investigation in this context; he is a composer with world name, doctor of musician art of Boston University, who started his working activity above forty years ago in song capital of Bukovynian region, in Chernivtsi city; his livelihoods stays practically not investigated nowadays. What made the men who achieved significant success in his working activity to leave native land? Or is it simply set of circumstances?

For the answer on this question it is necessary to appeal to the period of formation of creative interests of Hamma Skupynskyi and his attitude as a musician, composer, that occurred in conditions of totalitarian Soviet society.

Historical basis of the research. Euphoria of the victory in the war changed to the pain of disappointment from repressions from the side of Stalin regime for the population in postwar period. Since 1948, the next wave of repressions was widespread on Jewish intelligentsia near with Ukrainian one, which was blamed in Zionism, cosmopolitism, «crawling» to capitalist West, bourgeois lifestyle, etc. In winter of 1948-1949, the Jewish state theaters were closed in the USSR; prominent actor and director Solomon Mihoels (Vovsi) was died in 1948 at enigmatic circumstances in Mink. 24 leaders of Jewish culture were arrested and executed, 18 of them were from Ukraine. There was the founder of Jewish Soviet poetry Davyd Hofshtein, who is the author of many translations from Shevchenko, Franko, L. Ukrayinka, Rylskyi, Sosiura, as well as Irma Druker, Note Lurie, Moisei Altman.

It is necessary to note, that creative artistic intelligentsia brightly showed itself after the death of Y. Stalin and de-Stalinization processes, which started to be implemented after the XX Congress of CPSU (1956), outlook of which was formed under the impact of cardinal socio-political changes of that time. The young generation of innovators entered into the cultural life of the country, that accepted changes and rethinking of the values, as an appeal to new forms and means of the art reflection. This new generation of artists entered into the history with the name «sixtiers» that derives from the chronological period of their activity. Statement of basic materials. The problem of art, relations between the writer and authority, the right of the artists on their opinion and style were the central problems of spiritual life in the period of «thawing»: the government didn't want to cope with searching of new literary-artistic forms, distinctive from «petrified masks» of socialistic realism, that took place at the initial period of the sixtiers.

Although, the part of creative intelligentsia perceived criticism of the cult of personality of Stalin and de-Stalinization with caution, considering it as the regular provocation of the government, however, some of them identified these tendencies with the beginning of building democratic society, where every citizen has the right to freely express their thoughts and convictions.

However, in the spring of 1959, 11 thousands of people were still kept in camps and colonies of the USSR, who were imprisoned for counter-revolutionary crimes. It was a small number comparing to the 949 thousand political prisoners of the Gulag in spring 1954; at the beginning of the 60s, Hrushchov declared that there are not political prisoners in the country. In addition, nonconforming movement deployed at the same time, that gave new prisoners, as it is known [8, 108]. As the authority had not the power to prohibit the people to express their opinion in occasion of existing life problems, that refused from extreme forms of terror.

The new wave of Ukrainian nationally-cultural revival had started, that was properly headed by the sixtiers. The Clubs of creative youth were founded, at their meetings artistic problems and tasks were discussed; sections were working, whose activity was directed into the development of creative potential of the young artists, exhibitions of the works were established, as well as literature evenings, where new works were discussed, as well as new directions of creative activity, one of which was the honoring the best representatives of national culture, in particular, L.Ukrayinka, I. Franko, T. Shevchenko, etc.

In addition, the second part of the 50s was marked by the expansion of the contacts of the Soviet society with the external world. Western singers, theater actors, jazz bands, exhibitions of the clothing models went to the USSR on tour.

The shows of «alien» fashion were officially allowed in the hall of GUM and on the pages of an international magazine; modern western music resounded everywhere. It emancipated the Soviet youth. Fashionable haircuts, clothes, music, lifestyle, became the objects of its alert attention.

The international festival of youth and students implemented a great impact on the youth, that took place in Moscow. The Soviet youth could freely communicate with foreign yearlings for the first time in many years. According to the words of contemporary of the festival V. Skurativskyi, «not the victory of "socialism forces" became the result of Moscow festival, but the mutual introduction of free West and the Soviet Union that escaped from the ties of Stalinism at that time» [3, 44].

However, the revival of nationally-cultural traditions and outcome of intelligentsia outside the established frames of art were not included in the authority's plans. Official ideology tried to prove historical communion of the two nations, which are Ukrainian and Russian ones in this period, leveling any differences in their development, on the contrary, reducing the role of national cultures.

Liberalization of society was conducted inconsistently, a significant part of the facts about repressions of last years remained unknown for society, which in its turn demanded more information, being raging by the decision of the Congress. Ideological engagements gained statement about the solution of a national problem in the USSR. The scientific grounding of the single common Soviet nation was implemented in the background of the revelry of Russian chauvinism, invasive Russification of national republics, artificial narrowing of the spheres of consumption of national languages, ignoring of multi-centuries traditions of nations, which entered the compound of the Soviet Union [5, 17].

In addition, the authority used to unprecedented actions namely arrests if intelligentsia for its freethinking, especially in relation to the authority, shortly after proclamation of the course into liberalization. Legislative and normative bases also promoted it, which largely expanded possibilities of overbearing structures

in the implementation of political repressions, by the way, it contradicted the constitutional principles concerning providing of the rights and freedoms of the USSR citizen. So, the law of the USSR was approved from December, 25, 1958 "About criminal responsibility for state crimes", the notorious article "Anti-Soviet agitation and propaganda (p. 62 KK SSR) was introduced into criminal codes, numerous instructions and recommendations of the KGB at the Ministers Council at the USSR, the General Prosecutor of the USSR, the Supreme Court of the USSR, their jurisdictional authorities [2, 472]. These peculiarities took place in normative basis even later. As R. Conquest mentioned, «the system of political management of the USSR has not qualitatively changed or the basic principles that stay behind this system» [7, 351]. The «thawing» of Hrushchov couldn't destroy characteristic ideologization of all sides of the life, including the culture, such phenomena as monopoly in social life, full intolerance to dissidents, destruction of historical memory and others, which were inherent to Stalinism were not outdone. This meant, that official structures were unable to refuse from ideological dogmas of Stalinism.

There were not cardinal changes in the political system of the USSR, despite all positive upheavals in the country in the period of «thawing». The Soviet Union has not become the legal state, in return, the transformation happened from the totalitarian to the authoritarianism. So, the existing political system stayed one-party, election into the public authorities was non-alternative, the ability to display of the initiative of masses was absent in the management of state deals.

The resolution of CC CPSU from January 7, 1969, «About the increasing of responsibility of managers of press, radio, television, cinematography, institutions of culture and art for ideological-political level of material, that are published and repertoire» can be assumed as apogee in connection with severe censorship (the Resolution of CC CPU about the strengthening of censorship immediately became the answer)[6], as well as restriction of access to official translators of the creation of progressive artists into society; they found the other way of spreading their works, namely samizdat, that is the world phenomenon by its scale and universal by its purpose. It lies at the intersection of literature, linguistics, history, psychology, social science, political studies, cultural studies, art studies, etc.

Its main task consisted in the distribution of objective information about concealed processes and events in Ukrainian public and cultural life of the nation. So, in the period from 1965-1972, even publications with the advantage of journalism appeared where the attempt was made to analyze acute problems of social life from Marxist-Lenin position: historical, human rights, social-political problems of the Ukrainian nation and the state of public liberty in the USSR. A lot of them were with authorial signatures. Do people stop to be afraid of the authority? The words of the participant of samizdat and rights defender L. Alieksieieva can be the answer on this question: «People who got hungry for truthful picture of the world and unsophisticated knowledge were agreeable to sacrifice their time, work and even suffer from persecution for the sake of these benefits» [7, 351]. At the same time, the fear for the life of relatives and close friends remained a predominant factor of social behavior of the population.

There are no doubts, that the formation of the new generation of the artists was occurred under the impact of aforementioned events not only in literature but in fine and musical art in the USSR and in Ukraine in particular. Talented musician Hamma Skupynskyi (11.02.1946) was in their number. He charged everybody around by his creative drive of versatile creative novelties, which were connected with the best achievements of the world musical culture and respect to Ukrainian song that found the reflection in his activity in the vocalic-instrumental ensemble "Smerichka" (1974).

During the education at Kazan conservatory, the composer wrote the range of songs on the words of Konstiantyn Lopushanskyi, who is now prominent film-maker from St. Petersburg, and at that time he was Hamma's friend. Oleksandr Bronevytskyi and Edita Pieha liked one song and they included it in the repertoire of the concert program. Several songs appeared later, which had significant success that can be considered as trial by fire for H. Skupynskyi as a composer-songwriter.

"The first symphony" for stringed, percussion instruments and the electro-pipe organ was performed simultaneously at the state exam from the composition. H. Skupynskyi mentioned: "Karavella" with guitars, drums, microphones came out after the performance and "played" several songs. Such "political intrigue" has not occurred in the walls of conservatory yet! The boys recollect and talk till today: "Do you remember…?" – "But looking back, I can say that all this was the beginning of the future!".

A lot of pedagogues took prominent positions later, who were recollected by the composer. So, Albert Leman was the head of the department of composition at Moscow conservatory (1971–1997). Bernard Rans became the president of the department of composition at Harvard University. Robert Syrota was the president of Manhattan School of Music (2005–2013). According to the doctor Skupynskyi, he got a big luck with teachers.

He had started pedagogical activity at Chernivtsi musical college after graduation from Kazan conservatory, teaching the Theory of music, Sol-fa, and Harmony. Pavlo Dvorskyi and Viktor Rurak were among students of H. Skupynskyi. They recollected their teacher with appreciation, focusing attention on the diversity of his talent as a composer, arranger, pianist, performer.

Pavlo Dvorskyi indicates: "…he was not such like everyone, he never imposed his opinion, gave the possibility to improvise, contribute something new, interesting. The lessons of Sol-fa are especially remembered. He gave musical dictations different for each student, considering musical abilities of everyone, he

gave the possibility of creative growth for the talented ones. He often conducted small competitions among the students, even gave the presents. As he was a subtle nature, he always found something, trying to make holiday from each moment – musical, human and always with humor. Everyone who had been in his company felt that he wanted to do something new".

Pavlo Dvorskyi continues: "I remember when he gave me a very interesting dictation, I recollect that I had written it very well (although more than three decades have passed) and Hamma Skupynskyi told me then: "Pavlyk, you have good abilities, you will be able to write your own music". I have already tried to write my own songs at that time, but when a prominent teacher and composer tells it to you I have thought…, maybe it is true… These wished have been said in a good time, in a good hour and I started to write music".

The composer successfully conducted the amateur performance at the university and simultaneously taught musical-theoretical disciplines at Sydor Vorobkevych musical college, combining the work in Chernivtsi Philharmonic.

The composer wrote accompaniments for popular Ukrainian and Russian songs of that time and prepared the artists for the concert performances, teaching the students to sing and play on musical instruments. The students of historical and philological faculties of Yurii Fedkovych Chernivtsi national university took part in the vocalic-instrumental ensemble. A lot of internal university events were conducted where the talented youth could show musical abilities. As Hamma Skupynskyi recollects, one talented student of the philological faculty was the author of the text of anti-war rock-opera – «E=(MC)2», and participants of the rock band were also performers of the composition.

Vocalic-instrumental ensemble took part at the Third festival of rock music of youthful and political song (March 15–18, 1973) that took place in Petrozavodsk; they won the First place for the best authorial song there «Oi teche voda» [Oh the water flows]. There is an interesting fact, that this song was successfully performed after over 40 years at the authorial concert of the doctor Hamma Skupynskyi – «Bukovynian patterns» (29.11.2006 in Chernivtsi city) by the sisters Yuliia and Viktoriia Bilinska, who were the students of the music department from Yurii Fedkovych Chernivtsi national university.

Pinkus Abramovych Falik (former director of the Philharmonic) invited Hamma Skupynskyi to Chernivtsi Philharmonic for working with a prominent group "Smerichka ", in parallel with pedagogical work.

As the proposal was very interesting, Hamma Skupynskyi started the work with the preparation of the group's program. He was always interested in technical musical novelties, that's why the unique collection of synthesizers, various equipment of that time was picked up in the composer, which had been used during the recording of the discs of "Chervona Ruta" and "Smerichka".

Musical culture of Bukovyna region was always developing enriching by the cultures of different nationalities, which historically live there – Ukrainians, Romanians, Germans, Poles, Czechs, Hungarians, Russians and representatives of the other nationalities. Obviously, this fact found its reflection in musical art of the region.

According to the opinion of the doctor Skupynskyi – "All ethnic intonations are interlaced and reanimated the music of Bukovyna (hutsuls in particular) the music that lives in my heart, too. That's why creating the first program for the group "Chervona Ruta", I refused from Middle-Ukrainian repertoire ("Ty zh mene pidmanula", "Oi ty divchyno z horiha zernia" and others"), I appealed only to local, Bukovynian repertoire. It helped to create the group with unique coloration, that had not existed before till that time in popular youthful music. The accession of Sofiia Rotaru to the group with her multi-lingual repertoire strengthened this general progressive tendency of stylistics of Bukovynian song".

The composer was interested in progressive songs directions of that time during the work at Philharmonic, that could not be marked on the work with the original vocalic-instrumental group "Smerichka".

The maestro recollected, that such bands as "Chicago", "Krov, Pit i Sliozy", "Bich Boys" made a great popularity. Also, the ensemble performed songs in style of Italian-French chanson of Valeriy Hromtsev, who was the composer and conductor of "The Carpathians" ensemble.

With regard to the ensemble "Smerichka", doctor Skupynskyi notes: "As the music of the ensemble was bright and original, I continued this tradition in such songs as "Oi chyia zh to krainia hatka", "Ty", "Skrypka". I proposed the new decision in arrangement of songs, using the styles close by the character to the music of the 70s: "Blues Grass", "Jazz-Rock", "Disco", "Prog-Rock" and others popular songs forms. I think, it also helped to worthily represent Bukovynian song at the international arena of Sopot festival with the victory performance of Sofiia Rotaru (1974).

During the years of creative cooperation with "Chervona Ruta" and "Smerichka" ensembles, the artist could evict the groups to the heights of popularity, due to innovations in instrumentation and composition, where he combined rock, folklore, and jazz. The criticism had started, as those time were characterized by the prohibition of something new, progressive.

However, discovery and popularization of such great talents as Volodymyr Ivasiuk, Vasul Zinkevych, Sofiia Rotaru, Nazarii Yaremchuk, famous group "Smerichka" headed by Levko Dudkivskyi were their merit. Indeed, Chernivtsi region flashed with the cluster of prominent artists and performers, charmed Ukraine and the world with unfamiliar melodic and at the same time modern songs. Native Carpathians landscapes and melodies inspired the creativity of outstanding actor and director Ivan Mykolaichuk.

Hamma Skupynskyi collected and the processed large amount of songs from different corners of Bukovyna. Talented master instrumented them and gave new breathing, in particular, to Bukovynian national song "Oi chyia zh to krainia hatka", where the author implemented interesting compositional decisions and was able to convey the main idea of the composition. Such song as "You – the sun in the sky" was considered as national one, it was chanted by everyone at the meeting, concerts, and not only in Ukraine, but in Moldova and Russia.

The songs of Hamma Skupynskyi were very popular not only in concert implementation but were recorded by the "Melodiia" firm (the only sound recording firm in the USSR). In addition, Skupynskyi was recommended by the professor from Moscow conservatory Albert Semenovych Leman for acceptance to the members of the composers of RFSR.

By the events of the 70s, as doctor Skupynskyi recollects: "The concert of the festival in Munich was showed on television, where Sofiia Rotaru performed the song of Hamma Skupynskyi "Liubov", for what she was rewarded with the Second premium.

In 1971, Hamma Skupynskyi wrote "Bukovynska rapsodiia" [Bukovynian rhapsody] for professional woodwind orchestra of the headquarter of Prykarpattia military county (CMD) from Lviv city. The woodwind orchestra successfully performed the Rhapsody not only for the lovers of woodwind music but opened the concert program with it at tours in many cities of Western Ukraine. In 1973, the orchestra of the headquarter CMD deservedly assigned the First place for performing "Bukovynska rapsodiia" at the Second International competition-festival of woodwind orchestras in Yugoslavia.

In the same period (1971–1972), formulation of anti-war rock-opera – "$E = (MC)^2$" occurred in Chernivtsi. The story of the opera is dedicated to the destiny of the American pilot "Enola Gay" who threw the first atomic bomb on Hiroshima.

For a certain time, Hamma dreamt about the setting of the opera on the big stage with the participation of professional musicians. At that time, students and teachers of musical college were the performers, as well as participants of rock-band form the university and local musicians (Ahashkin, Fima Shehter, Marik Kushnir and others). As Hamma Skupynskyi taught at musical college at that time, the consignments were studied at the lessons of Sol-fa and after the lessons with choir students.

As the participants of rock-opera recollect, it was extremely interesting at the rehearsals, especially musical instrumental decisions of the composer impressed, high awareness of Hamma with the world musical literature and the work of national musical art of the region was felt. The composer assigned scores for all instruments, including woodwind ones. The rehearsals were stared at eight-nine o'clock in the evening and were continued almost till midnight.

The question occurred in a short time: where will the rock-opera be performed? Some of the friends proposed the House of textile workers. At the time, the preparation for October festivals was conducted and the majority of performers was involved in the House of officers. As recollects Hamma, together with his participants, he decided to organize the premiere of the rock-opera in the neighboring House of textile workers. However, the rehearsal was delayed to 11 PM, so it had been already 2-3 AM when all people gathered and the equipment was switched on. Despite the late hour, about a hundred of people gathered at the concert of rock-opera.

*Here is how the setting of rock-opera occurred in Chernivtsi!* It was the setting of the first rock-opera in the Soviet Union. As the composer witnesses, the rock-opera "$E = (MC)^2$" was written and set within three years, earlier than rock-opera "Orpheus and Eurydice" by Zhurbin in Leningrad (1975).

The next disc-giant was released in Sofiia Rotatu, where the song "Doroha" [The Road] was, that was written by the composer Hamma Skupynskyi on the words of Kyiv poet Borys Kasiiev, during the artist's stay in Italy.

In 1979, Hamma Skupynskyi emigrated to the USA. He was one of those people, who was forced to leave the homeland, not agreeing with the situation about the development of original and at the same time innovative culture in the state. The report note about some questions of strengthening of struggle with the anti-Soviet Zionist propaganda of prevention emigrant attitudes among the separate part of the Jewish population of the Republic written by the secretary of CC of the Communist Party of Ukraine O.S. Kapta from September 28, 1979, with the stamp «Extremely secret» [6].

Emigrating to the USA, H. Skupynskyi entered the composer faculty of Boston New England Conservatory. Graduating Master program in the class of Malcolm Peyton (composition) and George Russel (jazz), he continued his education at Boston University. The maestro visited the classes of the most interesting musical leaders there, such as Pierre Boulez, John Cage, Gyorgy Ligeti, John Adams, Steve Reich and many other prominent composers of that time.

Living in Boston, Hamma Skupynskyi was engaged in the theory of modern media-art and the problems of artificial mind in "MediaLab" at Massachusetts technology institute within several years. He wrote compositions for municipal holidays on order of the Committee of the art in Boston city from 1987 to 1992. The setting of ballet "Holodylnkyk" [Refrigerator] occurred there, as well as rock-opera "Mizky Hrafiti" [Brains Grafitti].

Having defended the dissertation at Boston University and received the title of doctor of musical art from the composition, Hamma moved to Los Angeles, for the work in a film studio in Hollywood. And at the same questions: "Where are you from?" –he answered with pride – "I am from Chernivtsi!".

It is detected, that Chernivtsi city is known on the West for a long time, as the character form the novel stays to spend the night in Chernivtsi in the popular novel of Bram Stocker «Dracula»! As the composer notes: "My stylistics of musical language was connected with "Transylvanian (vampire)" accent because of it. The string quartet "Pisni vampiriv" [The songs of vampires] occurred, that was dedicated to the film actor Bela Lugosi, who had been the best performer of the role of Dracula…

A very strange story happened with this music later. In 1996, Hollywood celebrated the 50th anniversary of the day of the death of Bela Lugosi and it was decided to perform the string quartet. Before the concert in Los Angeles, "secret stranger" appeared with the collection of instruments of Stradivarius, Guarneri and asked the performers to play on these instruments. Such collection of bows must be seen! Musicians were captured by this idea. Musical act was happened, despite everything, and string quartet was played with great success. The collector gathered the instruments and disappeared, not naming. It is still a mystery, how did the stranger know that this quartet would be performed?

The composer had established Post-production studio "Gamma Soundworks" in Hollywood and started to cooperate with such famous American film studios as Sony Pictures, Kushner-Lok, New Wave and with independent filmmakers.

He created the soundtracks to 35 films with the participation of the actor Jackie Chan. In 2000, the film "Criminals" with the music of Hamma Skupynskyi (the director of the film is Jeff Butcher) got into the top ten best independent films of that year. Musical compositions of Hamma were published in the press, recorded on the studios, performed on the radio and on the concerts in Russia, America, and Europe. Except popular songs and jazz compositions, the achievement of Hamma Skupynskyi contains twelve symphonies, three ballets, more than ten operas, seven string quartets, concerts for different instruments, infant miniatures, chamber forms, audiovisual installations and music for cinema and theater.

Conclusions. Investigating the personality of Hamma Skupynskyi, extraordinary diversity of his creative thinking can be noted. The artistic heritage of the maestro contains various images – lyrical, dramatic, sad, cheerful, playful. H. Skupynskyi contributes a lot of new, experimental to the creation, consonant with his individuality. Hamma Skupynskyi always dreamt to be a musician, wanted to be on the top of events. And there he can confidently say that dreams come true after many years of studying and travelling.

Analyzing departure of Hamma Skupynskyi abroad, it is necessary to say, that he is a vivid representative of the category «outflow of brains» and departure of high-qualified professionals, among which there were a lot of citizens of Ukraine of Jewish nationality to North America. He is the impersonation of those emigrants, who develop not the only economy by their work, but the culture and spirituality of the country of staying. Today, the best representatives of Ukrainian diaspora try to preserve and increase the national spirit of Ukrainian culture by means of art, following their predecessors abroad.

It is necessary to mark, that the problem of national identity is complicated enough and it stays sharper than in the majority of Western countries under conditions of development of modern Ukraine, as we «didn't have time» on the formation of a peculiar, clear and overall system of national identity. Staying in Ukraine in the composition of the USSR, the Soviet policy was directed on the suppression of national tendencies, connected with the creation of the national state, in relation to Ukraine and other Soviet republics. Promotion of the single nation of Soviet population leads to a certain «equation» of the rights and social status of the representatives of different nationally-ethnic groups. However, that fire of mutiny and protest was originated in the environment of the citizens of Ukraine, that gained distribution later among all «Soviet» nations and lead to a collapse of the Soviet Union [4]. The cooperation with foreign Ukrainians must be the priority of externally-political activity, providing positive international image, development of economic, cultural and other connections with foreign countries and providing economic, cultural and information presence in important geopolitical regions.

***Література***

1. Алексеева Л. История инакомыслия в СРСР. 3-е изд., стер. М. : Моск. Хельсинк. группа, 2012. 384 с.
2. Бажан О. Процес десталінізації в Україні (ІІ пол. 50-х – поч.60-х рр.) // З архівів ВУЧК – ГПУ – НКВД – КГБ. 1999. № 1 / 2. С. 469–480.
3. Баран В. Україна після Сталіна. Нарис історії 1953–1985 рр. Львів: МП Свобода, 1992. 124 с.
4. Герегова С.В. До питання дослідження мультикультурної спадщини: теоретичний та практичний аспекти (на матеріалах м. Чернівців) // Питання історії України. Зб. наук. пр. кафедри історії України Чернівецького нац. ун-ту імені Юрія Федьковича. Чернівці: Технодрук, 2014. Т. 17. С. 163–164.
5. Данилюк Ю., Бажан О. Опозиційний рух в Україні (ІІ пол. 50-х – 80-ті рр. ХХ ст.). К.: Рідний край, 2000. 616 с.
6. Доповідна записка секретаря ЦК Компартії України О.С. Капта про деякі питання посилення боротьби з антирадянською сіоністською пропагандою відвернення емігрантських настроїв серед окремої частини єврейського населення республіки від 28 вересня 1979 р. // Національні відносини в Україні у ХХ ст. Збірник документів і матеріалів. К.: Наукова думка, 1994. С. 431–436.
7. Конквест Р. Большой терор. М., 1992. 880 с.

8. Кульчицький С. Спроби реформ (1956–1964) // Український історичний журнал. 1998. № 2. С. 102-114.
9. Постанова ЦК КПУ про посилення цензури // Національні відносини в Україні у XX ст. Збірник документів і матеріалів. К.: Наукова думка, 1994. С. 364–367.

***References***

1. Alekseeva L. (2012). History of dissent in the USSR. Moskva : Mosk. Khel'synk. hruppa. [in Ukrainian].
2. Bazhan O. (1999). The process of de-Stalinization in Ukraine (second half of the 50's – early 60's. *Z arkhiviv VUCHK – HPU – NKVD – K·HB – From the archives of the VUCHK – GPU – NKVD – KGB*. [in Ukrainian].
3. Baran V. (1992). Ukraine after Stalin. Essay on the history of 1953–1985. L'viv: MP Svoboda. [in Ukrainian].
4. Herehova S.V. (2014). On the issue of research of the multicultural heritage: theoretical and practical aspects (on the materials of the city of Chernivtsi). *Pytannya istoriyi Ukrayiny. Zb. nauk. pr. kafedry istoriyi Ukrayiny Chernivets'koho nats. universitetutu imeni Yuriya Fed'kovycha* – Questions of the history of Ukraine. Zb sciences etc. Department of History of Ukraine Chernivtsi National University. un named after Yuri Fedkovich. Chernivtsi: Tekhnodruk. [in Ukrainian].
5. Danylyuk YU., Bazhan O. (2000). Opposition movement in Ukraine (second half of the 50's and 80's of the twentieth century. Kyjiv: Ridnyy kray. [in Ukrainian].
6. Statement by the Secretary of the Central Committee of the Communist Party of Ukraine O.S. The Covenant on Some Issues of Strengthening the Combating of Anti-Soviet Zionist Propaganda to Invert Emigrant Moods Among the Separate Part of the Jewish Population of the Republic of September 28, 1979. *Natsional'ni vidnosyny v Ukrayini u KHKH st. Zbirnyk dokumentiv i materialiv – National Relations in Ukraine in the 20th Century. Collection of documents and materials*. Kyjiv: Naukova dumka (1994). [in Ukrainian].
7. Konkvest R. (1992). Great Terror. Moskva. [in Ukrainian].
8. Kul'chyts'kyy S. (1998). Reform efforts (1956–1964). *Ukrayins'kyy istorychnyy zhurnal – Ukrainian Historical Journal*. [in Ukrainian].
9. Resolution of the Central Committee of the CPU on the strengthening of censorship. *Natsional'ni vidnosyny v Ukrayini u KHKH st. Zbirnyk dokumentiv i materialiv – National relations in Ukraine in the twentieth century. Collection of documents and materials*. Kyjiv: Naukova dumka (1994). [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 15.07.2018 р.*

УДК 746.3(477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153073

**Варивончик Анастасія Віталіївна**
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент Київського університету
ім. Бориса Грінченка
ORCID: 0000-0002-4455-1109
varivonchik@ukr.net

# ЕВОЛЮЦІЯ РОЗВИТКУ МАШИННОЇ ВИШИВКИ ТА СУЧАСНИХ ВИШИВАЛЬНИХ АВТОМАТІВ

**Метою дослідження** є висвітлення обставин виникнення та відстеження історичного еволюційного унікального українського художнього промислу, відомого як вишивка, машинна вишивка та сучасні вишивальні автомати. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні спостережень мистецтвознавчого, історичного, та культурологічного аналізу. **Наукова новизна** полягає у розкритті фактів про вишивки, які у подальшому сприяли розвитку машинної вишивки, а згодом і розвитку індустрії вишивального виробництва з виникненням вишитих виробів завдяки сучасним вишивальним автоматам. Аналізуючи історичний розвиток художньої промисловості, яка працювала з виготовленням вишитих виробів можемо зробити такі **висновки,** що з 80-х років XX століття на території України деколи зустрічались вишиті вироби, які виконувались на вишивальних автоматах, частіше це були речі одягу, білизна тощо. Цей процес осучаснення і розвиток індустрії виробництв вишивального спрямування витісняють речі, що виконувались майстринями-вишивальницями багато років.

**Ключові слова:** традиції; художня промисловість; вишивальні машини; перфокарта; машина-автомат.

***Варивончик Анастасия Виталиевна,*** *кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры изобразительного искусства Киевского университета имени Бориса Гринченка*

**Эволюция развития машинной вышивки и современных вышивальных автоматов**

**Целью исследования** является освещение обстоятельств возникновения и отслеживания исторического эволюционного уникального украинского художественного промысла, известного как вышивка, машинная вышивка и современные вышивальные автоматы. **Методология** исследования основывается на использовании наблюдений искусствоведческого, исторического, и культурологического анализа. **Научная новизна** заключается в раскрытии фактов о вышивке, которые в последующем содействовали развитию машинной вышивки, а в дальнейшем и развитию индустрии вышивального производства, с возникновением вышитых изделий благодаря современным вышивальным автоматам. Анализируя историческое развитие художественной промышленности, которая работала с изготовлением вышитых изделий можем сделать такие **выводы**, что с 80-х годов XX века на территории Украины порой встречались вышитые изделия, которые выполнялись на вышивальных автоматах, чаще это были вещи одежды, белье и тому подобное. Этот процесс осовременивания и развитие индустрии про-

© Варивончик А. В., 2018

изводств вышивального направления вытесняют вещи, которые выполнялись мастерицами-вышивальщицами много лет.

**Ключевые слова:** традиции; художественная промышленность; вышивальные машины; перфокарта; машина-автомат.

***Varyvonchyk Anastasia,*** *candidate of study of art, associate professor, associate professor of department of fine art of the Kyiv university of the name of Boris Grinchenka*

**Evolution of development of machine embroidery and modern embroidery automats**

**The research of the purpose** is illumination of circumstances of origin and watching of historical evolutional unique Ukrainian artistic trade, known as embroidery, machine embroidery and modern embroidery automats. Research **methodology** is based on the use of supervisions study of art, historical, and kul'turologichnogo analysis. **The scientific novelty** consists in opening of facts about embroideries, which in subsequent assisted development of machine embroidery, and afterwards development of industry of embroidery production, with the origin of the embroidered wares due to modern embroidery automats. Analysing historical development of artistic industry which worked with making of the embroidered wares can do such **conclusions**, that from 80th of XX age on territory of Ukraine at times there were the embroidered wares which was executed on embroidery automats, more frequent these were the things of clothes, linen and others like that. This process of osuchasnennya and development of industry of productions of embroidery direction is ousted by things which was executed hands-embroideresses many years.

**Keywords:** traditions; artistic industry; embroidery machines; puncher card; machine-automat.

Дослідженню еволюції традиційного народного мистецтво та його різноманітних галузей, видів і різновидів присвячено праці наукових досліджень. Значний корпус праць про мистецтво вишивання вивчали: О. Косач (1876), П. Литвинової (1887), доповіді В. Василенко (1897, 1909, 1910, 1913) є важливим інформаційним джерелом в періодичній літературіпро кустарні промисли кінця ІХХ – початку ХХ століття. Під час радянського періоду мистецтво вишивання вивчали такі науковці: М. Новинська (1930, 1968), М Куницький (1969), Л. Кравчук (1969), Л. Ульянова (1970), М. Новицкая (1972), Т. Кара-Васильєва (1978, 1980, 1984, 1993, 2000), Р. Захарчук-Чугай (1988), Є. Причепій (2009) та ін. Аналогічно виглядає справа і до такого різновиду народного мистецтва, як домашнє ткацтво, яке досліджували: М. Новинська (1946), С. Колос (1928), С. Колос, Д. Хургін (1949), Н. Лєбєдєва (1956), І. Кравець (1969), В. Горобець (1972), С. Сидорович (1979), А. Карась (2013). Історичні та технологічні традиції багатовікового українського килимарства розглядали: Д. Щербаківський (1927), С. Таранущенко (1968), А. Жук (1973), Я. Запаско (1973), Т. Кара-Васильєва (1997), О. Данченко (1982) та ін. Деревообробку на території Україні висвітлювали: К. Шонк-Русич (1982), М. Селівачов (1985, 2002), Є. Антонович, Р.Захарчук-Чугай, М. Станкевич (1992), Е. Шевченко (1997), Р. Одрехівський (2018). Мистецтво гончарства і кераміки оглядали: А. Арциховский (1947), А. Августиник (1957); П. Будников (1962); У. Кинджери (1967); Н. Воронов (1973), О. Голубец (1984, 1991), В. Петрашенко (1992), О. Пошивайло (1993.), В. Качкан (1994), Ю. Лащук (1998), І. Пошивайло (2000), В. Міщанин (2006). Розвідки з декоративного розпису та малювання на папері проводили: Є. Берченко (1927), проаналізовано орнаментальні мистецтва у працях: Н. Велігоцької (1938), А. Бежкович (1954), Я. Запаско (1959), Б. Бутнік-Сіверський (1977), Я. Яценко, В. Соловьев (1982), О. Найдена (1989), В. Свенціцька, В. Откович (1991) Т. Голяк (1999), Л.Білякова (2000), Т. Кара-Васильева, З. Чегусова (2005). Детально проаналізували мистецтво парцеляну такі науковці: Б. Бутнік-Сіверський (1971), Т. Кара-Васильєва (1984), Ф. Петрякова (1995), Школьна О. (2011). Публікації та видання про гутне скло здійснили: Ф. Петрякова (1975), Й. Ящишин, Т. Жеплинський, С.Дяківський (2004).

Дотичними до темами художніх промислів України були розвидки, дослідження та захищені дисертації: Г. Івашків (2004), В. Дутка (2007), О. Дяків (2007), О. Луковська (2007), В. Андріяшко (2009), А. Радченко (2009), Л. Семчук (2009) та інші.

У поданих публікаціях за даною тематикою йдеться про зміст та особливості образної структури, про великий досвід та майстерність умільців, традиції, зокрема й родині, тощо. Але мало хто з авторів, – навіть у тих, назвах праць в котрих міститься термін «промисел», – особисто звертає велику увагу саме на виробничий процес та промисловий аспект народної творчості, хоча згадані раніше, як і інші, не названі, традиційні народні мистецтва здавна називаються художніми промислами. Чим і зумовлений вибір теми дослідження: *художні промисли України: ґенеза історична еволюція, сучасний стан та тенденції.*

Мета ж даної статті – проаналізувати і висвітлити обставини виникнення та відстежити історичну еволюцію унікального українського художнього промислу, відомого як ручна вишивка, машинна вишивка та сучасні вишивальні автомати.

«Оглядаючи еволюцію розвитку та використання вишивки в моделюванні одягу на початку ХХ ст., у міжвоєнні десятиліття (1920–1941), належить зауважити: виготовлення виробів залишається переважно справою ручної роботи. Щодо формального аспекту, то стають помітними тенденції до осучаснення як самих моделей одягу, так і характеру використання у них зразків та мотивів народного вишивання. Завдяки впливу професійних художників, представників різних тогочасних стилістичних напрямів (модерн, кубізм, супрематизм, конструктивізм) як загальними світоглядними уявленнями та творчими концепціями, так шляхом безпосередньої участі у практичній роботі із виготовлення одягу саме традиційне мистецтво вишивання набуває нових декоративно-стилістичних ознак» [1, 59].

Історія виникнення промисловості у вишивальному мистецтві несе свої коріння від швейної машини, яка відбулась у XVIII столітті, і повністю повторює ручний шов «стібки», а кравець з Австрії Джозеф Мадерспергер розробив голку з «вушком» на вістрі одного з кінчиків [3].

Кожна створена модель швейної машини удосконалювалась та удосконалювалась, стаючи більш швидкохідною і спеціалізованою. На початку XX століття машина працювала зі швидкістю 400 стібків за хвилину [3].

На базі швейної машини було розроблено вишивальну машину. «Створення вишивальної машини викликала велику промислову революцію у XIX ст.» [2].

На виробництвах Укрхудожпрому працювали вишивальні машини вони не чим, не змінювалась, від швацьких, лише зі швацької машини зняли «лапку» і таким чином майстриня, тримаючи в руках «п'яла», мала можливість вишивати. Голка, як і раніше, стояла на одному місці, лише вишивальниця завдяки руху з ліва на право дуже швидко переставляючи «п'яла», виконувала вишитий малюнок, який був намальований на тканині заздалегідь.

Перші вишивальні машини працювали на виробництвах за №22 класу. Ці машини виконували вишивку з «брідами» (прозорість), «гладь», стрічкові декорування «бісер», «пісок»; тамбурні машини ВМ-50 вишивали «ланцюжковими швами»: «обкрутка», «тонкий шнур», методом махри «баранець» та інші, машини за №335 класу, напівавтомат, з'явились наприкінці 80 років XX століття у Чеської ССР з назвою «Мінерва», перероблена на вишивальну і удосконалена від машини №22 класу, чітко виконувала техніку вишивки «гладь» з великим розгоном, але не була придатна для прозорих технік вишивки «дірочок» і «бридів» [2].

У 70-х роках XX століття фірма «Марко» (Японія) розробила перший вишивальний автомат (з 5–10 голівками). На початку 90-х років XX століття цей вишивальний автомат придбали виробництва, через дороговизну в Україні їх було зовсім мало, 1–2 штуки. Вишивальний автомат працював за програмою, яка була закладена в перфокартуовжиною понад 30 метрів.

Художник розробляв малюнок, на насікальному апараті виконував перфокарту у вигляді дірочок, розміщених у певному порядку за умовами свого малюнка.

«У 1829 році відомий французький винахідник Джошуа Гельман виготовив першу ручну машину для вишивання гладдю. Всього лише через рік Франц Манге з Сент-Галлена (Швейцарія) придбав дві такі машини, висловивши умову не продавати їх більше нікому в Швейцарії і поблизу без його згоди. Сам він, проте, дав дозвіл на виробництво цих машин фірмі Maschinen-Werkstätte und Eisengießerey. Кілька примірників були навіть експортовані, але на цьому етапі машина успіху не мала [4]. Наприкінці 30-х років XIX століття новий власник фірми «Манге» спільно з механіком Ентон Саурер вдосконалили конструкцію машини, завдяки чому якість вишивки на ній наблизилася до ручної.

У 1840 році в Сент-Галлені був побудований перший великий завод вишивальних машин, а в 1855 році машина була продемонстрована на Всесвітній виставці в Парижі, де викликала ажіотаж. З цього часу машинна вишивка отримала широке поширення. До 1875 року в кантоні Сент-Галлена налічувалося близько 3000 (за іншими відомостями 1500) вишивальних машин. Принцип роботи такої машини повторює ручне вишивання [4].

Машина складається з рами (п'ялець) з натягнутою на неї гаптованою тканиною. Рама ця підвішена вертикально так, що може вільно переміщатися як в горизонтальному, так і вертикальному напрямку. Переміщення досягається за допомогою системи важелів, які представляють пантограф, рукоятку якою робочий водить по малюнку, вміщеного на машині. По обидва боки п'ялець розташовані каретки, які то наближаються, то віддаляються від п'ялець і підтримують одна одну, два або три ряди щипців, які, в свою чергу, захоплюють голки. Останні мають вістря на обох кінцях, а в середині вушко, в яке протягнута нитка певної довжини [4].

Робота йде зовсім подібно до вишивання на п'яльцях. Каретка із затиснутими в неї щипчиками 2-ма голками підводиться до п'ялець настільки близько, що голки протикають тканину. Тоді до помітних з іншого боку їх кінців підводиться інша каретка, щипчики якої затискають голки, які відпускаються у цей час щипчиками першої каретки. Потім каретка відходить від тканини, причому нитки протягуються в отвори на всю їх довжину. Після цього п'яльця переміщаються у нове положення і робочий знову наближає каретку до тканини, причому голки встромляються вже в нові її точки, після чого колишній хід роботи повторюється у зворотному напрямку [4].

1905 рік (Франція, завод в Кале) – світлина вишивальної машини Гейльман за роботою. Зліва сидить вишивальник. Лівою рукою він керує пантографом, який переміщує уздовж ліній збільшеного малюнка – зараз ми назвали б це дизайном вишивки. Пантограф через систему важелів переміщує вертикально натягнуту тканину в потрібне положення щодо голок. Правою рукою вишивальник обертає колесо, яке проштовхує голки через тканину, а ногою управляє зажимами, які відпускають і утримують голки. Така робота вимагала чималих фізичних зусиль, саме тому оператор машини – чоловік [4]. Справа стоїть асистентка, яка стежить за роботою голок і ліквідує обриви нитки. Безперервна лінія котушок з нитками на рівні талії асистентки і знизу. За кількістю котушок можна судити про кількість голок у цій вишивальній машині.

Таким чином, швидкість вишивки на такій машині дорівнювала швидкості ручного вишивання, економія часу полягала в тому, що одна машина могла вишивати одночасно багато візерунків [4].

Вишивальна машина Гейльман домінувала у вишивальному виробництві аж до кінця XIX століття. Однак у 1863 році Ісаак Гробли зі Швейцарії винайшов інший тип вишивальної машини, яка запозичила принцип роботи у недавно винайденої швейної машини.

У своєї попередниці, машини Гейльман, вона запозичила рукоятку і механізм пантографа. Однак, були й істотні відмінності. Отвір у її голці знаходився, як і в швейній машині, на кінчику вістря. Для роботи потрібно дві нитки, одна з яких йшла з човника позаду тканини. Форма цього човника нагадувала форму човна (Schiff німецькою), чому всі такі машини отримали назву Schiffli (чіффлі). Принцип вишивки повторює принцип шиття на швейній машині, тільки тканина натягнута вертикально [4].

У 1898 рік син Ісаак Гробли винайшов автоматичну Schiffli машину. У ній був відсутній пантограф, замість нього з'явилася система перфокарт, запозичена у жакардових машин. У 1900 році машина отримала електричний привід. Машини були оснащені кількома сотнями голок і стали настільки масивними, що використовували їх лише на великих виробництвах» [4].

Розвиток машинних і комп'ютерних технологій не зупинявся і вже в середині 90-х років XX ст. у Японії розробили вишивальний автомат із комп'ютерним забезпеченням за редакторами програм WILCOM, BURUDAN, TAJIMA. На той час у вишивальних автоматах інформація передається за рахунок програми з комп'ютера у машину електричним кабелем [6].

Сучасний багатоголовковий промисловий вишивальний автомат Barudan BEVX-CLY812, який виконує комбіновану вишивку «гладь» та «махра». Призначений для створення об'ємної вишивки за допомогою проштовхування нитки знизу вгору і залишає за собою петлю на лицьовій стороні виробу. Малюнок виконується завдяки комп'ютерному забезпеченню [2].

Останнє десятиріччя XX століття позначилося стрімким спадом діяльності промислових виробництв і виробництв художніх промислів, не витримавши ринкової конкуренції. Загострилися традиційні виробничі та економічні (збут продукції) питання: виникли проблеми з постачанням сировини, технічно застаріло обладнання, втратили державну підтримку у цьому секторі економіки та культури, що і спричинило поступову ліквідацію виробничо-художніх об'єднань.

На початку XXI століття почали утворюватися невеликі приватні ательє і фірми, які виконують під замовлення вишиті речі завдяки сучасним технологіям. На сьогодні ручна і машинна вишивки втратили можливість конкурувати із сучасними вишивальними автоматами, які щороку мають все вагоміші досягнення завдяки швидкості виконання і ціновій вартості виробу.

***Примітки***

[1] *Перфока́рта* (англ. *punched card*) – носій інформації, призначений для використання у ранніх (до початку 1980-х років) системах автоматизованої обробки даних.

***Література***

1. Варивончик А. В. Традиционные и новые мотивы в творчестве «самодеятельных» мастеров вышивания в Украине / А. В. Варивончик International Academy of Science and Higher Education. Global trends of development of ethnic languages in the context of providing International communications eer-reviewed materials digest (collective monograph) published following the results of the LXXXIII International Research and Practice Conferenceand II stage of the Championship in Philology, London, June 26 – July 02, 2014. – P. 59.

2. Довершена майстерність : об'єднання майстрів полтавської традиційної та сучасної полтавської вишивки [Електронний ресурс] // Назва з екрана: http://www.vushuvanka.pl.ua/index.php. – Дата доступу: 23.10.16

3. Історія швацьких машин від Адама до Зінгера [Електронний ресурс] Назва з екрана: http://zoom.cnews.ru/publication/item/2419/2 – Дата доступу 06.05.2017 р.

4. Ярмарка мастеров [Електронний ресурс] // История машинной вышивки, или Кто придумал эту чудо-машину: інтернет-вид. Название с экрана: https://www.livemaster.ru/topic/1935681-istoriya-mashinnoj-vyshivki-ili-kto-pridumal-etu-chudo-mashinu – Дата доступу:11.08.2016 р.

5. Художні промисли України : [альбом] / Н.Н. Киселева, Т.В. Кара-Васильєва, Т.В. Придатко. Київ : Мистецтво, 1979. 253 с. : іл.

6. Центральний державний кінофотофоноархів України імені Г. С. Пшеничного (М 21; №0-134390). Промисловість різних облостей України, світлини праці майстрів, художників на виробництвах художньої промисловості УССР.

***References***

1. Varyvonchyk A. Traditional and new motifs in the work of "amateur" masters of embroidery in Ukraine / A. Varyvonchyk International Academy of Science and Higher Education. Global trends of development of ethnic languages in the context of providing International communications eer-reviewed materials digest (collective monograph) published following the results of the LXXXIII International Research and Practice Conferenceand II stage of the Championship in Philology, London, June 26 – July 02, 2014. – P. 59.

2. Perfect mastery : of association of masters of Poltava traditional and modern Poltava embroidery [Electronic resource] // Name from ekran: http://www.vushuvanka.pl.ua/index.php. – Date of access: in 23.10.16.

3. History of sewing machines is from Adam to Zinger [Electronic resource] / Name from ekrana: http://zoom.cnews.ru/publication/item/2419/2 – Date of access: in 06.05.2017.

4. Fair of masters [Electron resource] // History of machine embroidery, or Who invented this miracle machine: the Internet-view. Name from ekran: https://www.livemaster.ru/topic/1935681-istoriya-mashinnoj-vyshivki-ili-kto-pridumal-etu-chudo-mashinu – Date of access:in 11.08.2016.

5. Artistic trades of Ukraine : [album] / N.N. Kissel, T.V. Kara-Vasil'eva, T.V. Pridatko. Kyiv : Art, 1979. 253 s. : il.

6. Central state kinofotofonoarkhiv Ukraine of the name of G. S. Pshenichnogo (Mcode 21; 10-134390). Industry of different oblostey Ukraine, picture of labour of masters, artists, is on the productions of artistic industry of USSR.

*Стаття надійшла до редакції 18.08.2018 р.*

УДК 37.016:78
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153076

**Вей Лімін**
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри теорії та методики
музичної освіти, хорового співу і диригування
Національного педагогічного університету
ім. М. П. Драгоманова
ORCID 0000-0002-4219-278X
250607712@qq.com

# ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОЇ ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

**Мета дослідження** – показати процес формування та соціокультурне значення сучасної вокальної культури, в рамках якої розвивається вокальне мистецтво. **Методологія** дослідження побудована з опорою на концепції і теоретичні висновки в області естетики, філософії мистецтва, музичної педагогіки, культурології та мистецтвознавства. **Науковою новизною** статті є погляд на академічний і неакадемічний спів не просто як на види вокального мистецтва, що розрізняються рівнем та якістю виконання, але й як на різні культурні традиції, які багато в чому обумовлені специфікою сприйняття різними цільовими аудиторіями. **Висновки.** Поступово, з розвитком суспільних відносин відбувається об'єднання національних вокальних культур в єдину загальноєвропейську (а у зв'язку з сучасними процесами глобалізації в загальносвітову) вокальну культуру, яка склалась і відокремилась як певне явище, зайняла своє місце в загальній культурі, і сьогодні відіграє у суспільстві значиму соціальну роль. Так, відбувається об'єднання композиторів, виконавців, цінителів музики та вокального виконання в особливе музичне співтовариство яке, з одного боку, зазначене рисами національної своєрідності, а з іншого, - відповідає загальноєвропейським і світовим тенденціям розвитку мистецтва. Важливу роль у формуванні простору вокальної культури в XX – XXI століть грає публіка - реципієнт музичного мистецтва. Подібно поділу всієї культури на масову і елітарну, вокальна також ділиться на популярну, зрозумілу для широких кол суспільства (часто звану естрадною, комерційною, масовою) і елітарну (у свою чергу, зазвичай асоційовану з академічною музикою). Отже, різняться, певним чином протистоять, опонують, не тільки академічна і естрадна манери вокального виконання, але й академічна і естрадна вокальні культури, що, безумовно, відбивається на ставленні до традицій, до техніки голосоутворення, до культури взагалі, до таланту і творчості.

**Ключові слова:** вокальна культура; вокальне виконання; простір музичного мистецтва; академічний спів; неакадемічний спів.

***Вей Лимин,*** *кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и методики музыкального образования, хорового пения и дирижирования Национального педагогического университета им. М. П. Драгоманова*

**Формирование современной вокальной культуры Украины**

**Цель исследования** – показать процесс формирования и социокультурное значение современной вокальной культуры в рамках которой развивается вокальное искусство. **Методология** исследования построена с опорой на концепции и теоретические выводы в области эстетики, философии искусства, музыкальной педагогики, культурологии и искусствоведения. **Научной новизной** статьи является взгляд на академическое и неакадемическое пение не просто как на виды вокального искусства, различающиеся уровнем и качеством исполнения, но и как на разные культурные традиции, которые во многом обусловлены спецификой восприятия различными целевыми аудиториями. **Выводы.** Постепенно, с развитием общественных отношений происходит объединение национальных вокальных культур в единую общеевропейскую (а в связи с современными процессами глобализации в общемировую) вокальную культуру. Вокальная культура, которая сложилась и выделилась как некое явление, заняла свое место в общей культуре, и сегодня играет в обществе значимую социальную роль. Так, происходит объединение композиторов, исполнителей, ценителей музыки и вокального исполнения в особое музыкальное сообщество которое, с одной стороны, обусловлено чертами национального своеобразия, а с другой - соответствует общеевропейским и мировым тенденциям развития искусства. Важную роль в формировании пространства вокальной культуры XX - XXI веков играет публика - реципиент музыкального искусства. Подобно разделению всей культуры на массовую и элитарную, вокальная также делится на популярную, понятную для широких кругов общества (часто называемую эстрадной, коммерческой, массовой) и элитарную (в свою очередь, обычно ассоциированную с академической музыкой). Итак, различаются, определенным образом противостоят, оппонируют, не только академическая и эстрадная манеры вокального исполнения, но и академическая и эстрадная вокальные культуры, что, безусловно, отражается на отношении к традициям, к технике голосообразования, к культуре вообще, таланту и творчеству.

**Ключевые слова:** вокальная культура; вокальное исполнение; пространство музыкального искусства; академическое пение; неакадемическое пение.

© Вей Лімін 2018

***Wei Limin,*** *Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Theoretical and Musical Education Methods, Choral Speech and Direction of the National Pedagogical University named after M. Dragomanov*

**Formation of Modern Vocal Culture of Ukraine**

**The purpose of the article** is to show the formation process and the sociocultural significance of the modern vocal culture within which the vocal art develops. **The methodology** is based on the concepts and theoretical conclusions in the field of aesthetics, philosophy of art, musical pedagogy, cultural studies and art history. **The scientific novelty** of the article is a look at academic and non-academic singing not only as types of vocal art, differing in the level and quality of performance, but also as different cultural traditions, which are largely due to the specific perception of different target audiences. **Conclusions.** Gradually, with the development of social relations, national vocal cultures are merging into a single pan-European (and due to modern globalization processes into a global) vocal culture. Vocal culture, which has developed and stood out as a kind of phenomenon, has taken its place in the general culture, and today plays a significant social role in society. So, there is an association of composers, performers, connoisseurs of music and vocal performance in a special musical community which, on the one hand, is determined by features of national originality, and on the other - corresponds to European and world trends in the development of art. An important role in the formation of the space of vocal culture of the XX - XXI centuries is played by the public - the recipient of musical art. Like the division of the whole culture into mass and elite, vocal is also divided into popular, understandable for wide circles of society (often called pop, commercial, mass) and elite (in turn, usually associated with academic music). So, they differ, in a certain way oppose, oppose, not only academic and pop manners of vocal performance, but also academic and pop vocal cultures, which, of course, affects the attitude to traditions, to the technique of vocation, to culture in general, talent and creativity.

**Key words:** vocal culture; vocal performance; space of musical art; academic singing; non-academic singing.

Актуальність дослідження. У сучасній вітчизняній культурі протікають складні і суперечливі процеси, які в тій чи іншій мірі охоплюють майже всі види мистецтва. Демократизація суспільства, загальнокультурні постмодерністські настрої призводять до змішання жанрів, видів, форм і стилів мистецтва, а також розмивання кордонів масового та елітарного мистецтва, скасувують строгості форм і засобів творчого вираження. Розвиток і поширення інформаційних технологій призводить до різкого збільшення неструктурованого і неконтрольованого потоку різнорідної інформації, у тому числі мистецького характеру. Подібна ситуація спостерігається і в сучасній вокальній культурі - у короткий проміжок часу реципієнтом мистецтва може бути сприйнята і оперна арія, і популярні шлягери рок-поп-фолк напрямків.

Усередині вокальної культури як єдиного цілого простору, що об'єднує манери, стилі і жанри голосового музикування, виникає цілий ряд субкультур. Популярність у такій ситуації виявляється найбільш визначальним критерієм цінності музичного мистецтва. Слухач власноруч визначає еталон звучання, а також інтерпретує зміст вокального твору. Орієнтація на аудиторію кожної з субкультур призводить до формування свого відповідного критерію оцінки виконавства, що загострює проблему відмінності мистецтва від будь-якої творчості, і наголошує на необхідності створення еталонів, які могли б виступити в якості орієнтирів на шляху духовного, інтелектуального, а для виконавців й професійного вдосконалення. Взагалі, професія вокаліста в даний час стала однією з найбільш поширених, масових професій у порівнянні з іншими музичними спеціальностями.

Мета дослідження - показати процес формування та соціокультурне значення сучасної вокальної культури в рамках якої розвивається вокальне мистецтво.

Методологія дослідження. Дослідження проведено з опорою на концепції і теоретичні висновки в області естетики, філософії мистецтва, музичної педагогіки, культурології та мистецтвознавства.

Стан наукової розробки проблеми. Спектр питань, пов'язаних зі співом, піднімався на протязі всього часу існування науки, оскільки ця тематика отримала розвиток ще у дофілософській період розвитку людського світогляду, будучи тісно пов'язаною з культовими практиками, як первісної людини, так і стародавніх цивілізацій. Про спів і його основні структурні елементи говорили ще мислителі Стародавньої Греції, Індії, Китаю та Близького Сходу, ідводячи під ці прояви людської духовності онтологічну підставу.

У європейській філософській думці осмислення вокального мистецтва, музики і поезії на різних етапах їх розвитку було дано в роботах Т. Адорно [1], Б. Асаф'єва, М. Бахтіна, М. Бланшо, Л. Виготського, О. Лосєва, М. Мамардашвілі, Л. Мозеля. Цими авторами були сформульовані різні підходи до розуміння сутності цих мистецтв, виокремлені їх елементи та визначено співвідношення цих елементів. Проблематика розвитку української национальной вокальної педагогіки розкривається у дослідженнях В. Антонюк [2], Б. Гнидя [4], Р. Лоцман, Л. Прохорової [8] та інших вчених.

Виклад основного матеріалу. Педагогіка вітчизняної музичної освіти і практика підготовки фахівців-музикантів переживають в даний час етап пошуку узгоджень між новими тенденціями вищої школи і традиційними теоретико-дидактичними установками, що склалися протягом десятиліть, які підкріплені усталеним загальновизнаним науковим аппаратом та термінологією. Як відзначають фахівці, нові тенденції вищої школи, які є наслідком сучасної соціокультурної ситуації, полягають в таких показниках, як: зміна статусу вищої освіти в Україні, її масовість; розмитість кордонів кінцевих цілей підготовки бакалаврів і магістрів; ускладнення завдань реалізації та працевлаштування випуск-

ників вищих навчальних закладів в обраній професії; мобільність післявузівської професійної діяльності, що передбачає постійне підвищення кваліфікації або перепідготовку [8]. Підкреслимо, що інноваційні процеси, що торкнулися вищої школи, не скасовують важливості фундаментальних для вітчизняної педагогіки завдань музичної освіти - залучення студентів до вищих базових культурних цінностей людства, формування особистісної музичної культури виконавців.

Музика, безпосередньо впливаючи на емоційну сферу (підсвідомість), сприяє вихованню високих моральних якостей. У попередню епоху майже автономного співіснування академічної і народної традицій музикування та їх орієнтації на різні аудиторії академічне вокальне мистецтво відповідало вищому етичному критерієм. Сучасна вокальна культура, що орієнтована на масову аудиторію і популярність, етичний критерій до уваги майже не приймає і апелює до емоційного рівня середнього споживача. Класичнеакадемічне вокальне мистецтво продовжує протистояти цій тенденції, але виникає цілий ряд питань щодо місця цього мистецтва в сучасному культурному просторі.

Співіснування академічного і неакадемічного співу в одному соціокультурному просторі, висуває на головний план філософсько-мистецтвознавчу проблематику їх взаємодії та взаємовпливу. Це виявляється, з одного боку, у прагненні зуніфікувати і зклішіровати академічне вокальне мистецтво і класичну музику з метою спрощення сприйняття масовою аудиторією. Наприклад, «популярні» обробки класичної та фольклорної музики для поп композицій у виконанні поп і рок груп або постановка опер з привнесенням до їх оформлення та режисури сенсів спрощених і далеких від задуму авторів. З іншого боку, виконавцями неакадемічного вокального мистецтва стають люди, які отримали класичне музично-вокальну освіту, що привносить до естрадного виконання більш високі мистецькі стандарти.

Оцінка цих явищ важлива для розуміння процесів, що протікають у вокальній культурі і необхідна для осмислення місця вокального мистецтва в сучасному суспільстві, ролі високого та легкого мистецтва і сенсу існуючих в них еталонів. Таким чином, полем дослідження для дослідницької роботи стає вивчення соціокультурної ролі і можливостей сучасного вокального мистецтва у прсторі культури. Вокальне мистецтво як вираження думок і почуттів голосом виконавця має онтологічну природу та відбиває у творчості сутнісні характеристики людського буття. При цьому, наукова думка (від давнини до наших часів) одноголосно підкреслює безпосередній зв'язок вокального мистецтва з емоційним настроєм слухача. Звідси - потужні перетворюючі можливості співу, що, у свою чергу, особливо гостро ставить питання щодо етичної складової вокального виконання.

Філософський екскурс до історії розуміння співочої творчості показує, як змінювалося позиціонування вокального мистецтва - якщо в античності це самостійний вид мистецтва, то філософи європейської класичної епохи виділяють його вже в якості однієї зі складових музики [4]. Залежно від визначення відносин вокального мистецтва з музикою, поезією і театральним виконанням, по-різному вирішується дослідниками питання щодо його природи: вокальне виконання сприймається або жанром поезії чи музики, або різновидом сценічного виконання. На основі цього розрізняється виокремлення складових вокального твору (ритм і лад - у Платона; ритм, модуляція, мелодія і гармонія - у Ф. Шеллінга) та його соціокультурне значення (спрямованість на розвагу у І. Канта та Ф. Шеллінга; відбиття і виховання внутрішнього світу людини у Платона і Г. Гегеля; інструмент осягнення Світовий волі у Ф. Шопенгауера) [4].

Вокальна культура досліджується в науці як явище самостійне, що володіє особливою внутрішньою структурою і схильне до специфічних внутрішніх змін у ході загально-культурного розвитку. Так, починаючи з часів Античності, при становленні вокальної культури в Європі відбувається оформлення традицій вокального виконання. Протиставлення «шкільної» (храмової, професійної) і народної традицій змушує замислитися щодо важливості вираження та змісту співу. Поступово відокремлюються і розвиваються такі складові, як техніка голосоутворення (постановка голосу, навчання співу), манера і стиль виконання. З оформленням світського вокального мистецтва формується особливий прошарок людей, що володіють певним рівнем вокально-музичної грамотності, які оволоділи певними правилами сприйняття співу і подальшого сенсоположення. Цей прошарок включає композиторів, педагогів, виконавців, слухачів, що мають той чи інший рівень вокальної культури.

Значне місце, яке оперне мистецтво займала в Європі в XVII-XIX століттях, сформувало особливий життєвий уклад і практику оперних співаків (гастролі і часті переїзди, шанувальники). Це призводить спочатку до об'єднання приватних шкіл в національні (італійську, німецьку, французьку), коли в XIX столітті виконавці починають працювати в різних національних вокальних традиціях, стилях і жанрах. Потім, в першій половині XX століття відбувається становлення єдиної загальноєвропейської вокальної середовища, - вокальна культура стає феноменом загальноєвропейського значення. У XX столітті ж вокальна культура починає ділитися на популярну і зрозумілу для всіх (звану естрадної, а пізніше масової та комерційної) і елітарну (в свою чергу, часто зв'язувану з академічним виконанням).

Описуючи образотворчі і виразні можливості голосового образу у вокальному мистецтві, можливо у першу чергу підкреслити його виразну природу і обгрунтування безпосереднього зв'язку голосового образу з емоційною сферою. Вокальний образ можливо порівняти з музичним і поетичним, що дозволяє говорити про створення та організацію певного художнього часопростору мистецького твору.

З онтологічної точки зору вокальний образ представлений співаком несе в собі одночасно музичну і літературну складову, які досягають свого синтезу безпосередньо в момент виконання. Особ-

ливість виконання вокального твору полягає в тому, що він твориться безпосередньо в момент співу. Співвідношення музичного і літературного у голосовому образі залежить від виду вокального мистецтва і від особливостей сприйняття. З об'єктивної точки зору співвідношення музичного і літературного в голосовому образі визначається стилем і жанром твору.

Голосовий образ є за своєю суттю культурно обумовленим явищем, - вимоги до нього залежать як від особливостей національної культури, так й від особливостей історичної епохи, яку дана культура переживає. Саме формування класичного ідеалу музичності, на думку Т. Адорно, обумовлено особливостями соціально-економічних відносин, властивих XVII-XIX століттям [1]. Про це ж говорить і Ф. Ніцше пов'язуючи фундаментальні зрушення в розвитку античної музики з розвитком суспільства і становленням філософії.

Співак-актор у процесі виконання партії-ролі весь час пам'ятає про роботу голосового апарату, його контроль і управління, тобто продовжує залишатися самим собою в будь-яких втілення, відчуттях і переживаннях. У такому випадку між вокалістом і слухачем немає нічого опосередуючого, вокаліст і образ - одне ціле в момент виконання.

Відсутність загального музичного виховання виливається у незнання музичної мови, нерозвинений слух, і, як результат, - у нездатність адекватного сприйняття музичних творів різних епох, стилів, жанрів та ступеня складності. Саме наявність розвинутого музичного смаку і розуміння мистецтва є неодмінними умовами збереження у суспільстві широкого сприйняття академічного вокального мистецтва, оскільки воно вимагає знання мови музики, вміння аналізувати її основні виразні елементи, емоційно та інтелектуально рефлексувати сприйняття. Як результат, в суспільстві завжди існує дві аудиторії: орієнтована на класичну музику (академічне вокальне мистецтво) і популярну музику (неакадемічне вокальне мистецтво).

У сучасній культурі складаються несприятливі обставини для формування високої музичної культури і музичного смаку суспільства а, відповідно, сприйняття культури академічного співу, в якому музикальна складова переважає над літературною. Це пов'язано з кількома факторами: по-перше, невідповідністю між раціональністю сучасної людини і ірраціональністю світу музики; по-друге, з високим темпом сучасного життя, коли у людини просто немає часу, щоб сформуватися в кваліфікованого слухача; по-третє, з деградацією тілесності в сучасній культурі; по-четверте, зі зникненням практики спільного музикування, як народно-побутового (домашнього), аматорського (художня самодіяльність під керівництвом професіоналів), так і хорового, ансамблевого співу; по-п'яте, з перетином сфери поширення академічного і неакадемічного співу, що дозволяє примітивним мелодіям і сенсам популярної музики задавати музичні стандарти і в значній мірі призводити до ослаблення значущості високих стандартів.

Висновки. Поступово, з розвитком суспільних відносин відбувається об'єднання національних вокальних культур в єдину загально-європейську (а у зв'язку з сучасними процесами глобалізації в загальносвітову) вокальну культуру. Відповідно спочатку приватні вокально-виконавські школи об'єднуються в єдину національну - надалі вже можна говорити про становлення загально-європейського і глобального вокального середовища та культури.

Вокальна культура, яка склалась і відокремилась як певне явище, зайняла своє місце в загальній культурі, і сьогодні відіграє у суспільстві значиму соціальну роль. Так, відбувається об'єднання композиторів, виконавців, цінителів музики та вокального виконання в особливе музичне співтовариство яке, з одного боку, зазначене рисами національної своєрідності, а з іншого, - відповідне загальноєвропейським і світовим тенденціям розвитку мистецтва. Важливу роль у формуванні простору вокальної культури в XX – XXI століть грає публіка - реципієнт музичного мистецтва. Подібно поділу всієї культури на масову і елітарну, вокальна також ділиться на популярну, зрозумілу для широких кол суспільства (часто звану естрадною, комерційною, масовою) і елітарну (у свою чергу, зазвичай асоційовану з академічною музикою). Отже, різняться, певним чином протистоять, опонують, не тільки академічна і естрадна манери вокального виконання, але й академічна і естрадна вокальні культури, що, безумовно, відбивається на ставленні до традицій, до техніки голосоутворення, до культури взагалі, до таланту і творчості.

***Література***

1. Адорно Т. В. Философия новой музыки. Москва : Логос, 2001. 343 с.
2. Антонюк В. Г. Традиції української вокальної школи : Микола Кондратюк : наукове дослідження : моногр. Київ: Укр. ідея, 1998. 148 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонации // Избр. тр. : в 5 т. Москва, 1957. Т. 5. С. 163-276.
4. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: Підручник. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
5. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 - муз. мистецтво; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 40 с.
6. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 муз. мистецтво; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 16 с.
7. Кулаковский Л. В. Песня, ее язык, структура, судьбы : (на материале рус. и укр. нар., совет. массовой

песни). Москва : Совет. композитор, 1962. 343 с.
8. Прохорова Л. Українська естрадна вокальна школа. Вінниця: Нова кн., 2006. 384 с.

***References***

1. Adorno T. V. (2001). Filosofiya novoy muzyiki. Moskva : Logos. 343.
2. Antonyuk V. G. (1998). Traditsiyi ukrainskoyi vokalnoyi shkoli : Mikola Kondratyuk : naukove doslidzhennya : monogr. Kiyiv: Ukr. Ideya. 148.
3. Asafev B. V. (1957). Muzyikalnaya forma kak protsess. Kn. 2. Intonatsii. Izbr. tr. : v 5 t. Moskva. T. 5. 163-276.
4. Gnid B. P. (1997). Istoriya vokalnogo mistetstva: Pidruchnik. Kiyiv : NMAU. 320 .
5. Grebenyuk N. E. (2000). Vokalno-vikonavska tvorchIst : avtoref. dis. ...d-ra mistetstvoznavstva : spets. 17.00.03 muz. mistetstvo; Nats. muz. akad. Ukrayini Im. P. I. Chaykovskogo. Kyiv. 40.
6. Drozhzhina N. V. (2008). Vokalne vikonavstvo v sistemi muzichnogo mistetstva estradi : avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznavstva : spets. 17.00.03 muz. mistetstvo; Harkiv. derzh. un-t mistetstv im. I. P. Kotlyarevskogo. Harkiv. 16.
7. Kulakovskiy L. V. (1962). Pesnya, ee yazyik, struktura, sudbyi : (na materiale rus. i ukr. nar., sovet. massovoy pesni). Moskva : Sovet. kompozitor. 343.
8. Prohorova L. (2006). Ukrayinska estradna vokalna shkola. Vinnytsia: Nova kn.. 384.

*Стаття надійшла до редакції 02.10.2018 р.*

УДК 78.452
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153077

**Жишкович Мирослава Андріївна**
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент Львівської національної
музичної академії ім. М.В. Лисенка
ORCID 0000-0003-3432-2641
zhyshko-m@i.ua

# АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНИХ УМІНЬ СТУДЕНТА-ВОКАЛІСТА ЯК МАЙБУТНЬОГО ВИКЛАДАЧА СПІВУ

**Мета дослідження** – виявити та проаналізувати найбільш важливі аспекти формування мистецько-педагогічних умінь музиканта-вокаліста з урахуванням проблеми його готовності до педагогічної діяльності. **Методологія** дослідження полягає у вивченні та аналізі музикознавчої, вокально-педагогічної літератури із застосуванням емпіричних методів дослідження, завдяки яким розглянуто аспекти формування педагогічних умінь студента-вокаліста, визначено та науково обґрунтовано основні складові його педагогічних умінь як майбутнього викладача вокалу. **Наукова новизна** визначається ракурсом заявленої теми, її актуальністю та місцем в структурі навчально-виховного процесу. Проблема досліджується з позиції конкретизації сутності мистецько-педагогічних умінь як надважливої ланки на шляху до розвитку вокально-педагогічної майстерності. **Висновки.** Педагогічна діяльність студента-вокаліста як майбутнього викладача вокалу розглядається в декількох аспектах – загально-педагогічному, вокально-виконавському та вокально-педагогічному. Дослідницька діяльність подається як обов'язкова складова навчального процесу. Поняття формування педагогічного уміння у студента-вокаліста полягає не лише в розвитку професіональної техніки співу та виконавської майстерності, а й у вихованні вокаліста як музиканта-педагога, який повинен володіти виразною емоційністю, творчою індивідуальністю, інтелектом, і, безумовно, відповідною технікою співу, яку б зумів використати як важливий засіб впливу на учня у роботі з ним над формуванням співочого голосу.

**Ключові слова:** вокальне мистецтво; вокально-виконавська діяльність; педагогічні уміння; педагогічна майстерність.

***Жишкович Мирослава Андреевна,*** *кандидат искусствоведения, доцент Львовской национальной музыкальной академии им Н В.Лысенко*

**Аспекты формирования художественно-педагогических умений студента-вокалиста как будущего преподавателя пения**

**Цель исследования** – выявить и проанализировать наиболее важные аспекты формирования художественно-педагогических умений музыканта-вокалиста с учетом проблем его готовности к педагогической деятельности. **Методология** исследования заключается в изучении и анализе музыковедческой, вокально-педагогической литературы с использованием эмпирических методов исследования, благодаря которым рассмотрены аспекты формирования педагогических умений студента-вокалиста, определены и научно обоснованы основные составляющие его педагогических умений как будущего преподавателя вокала. **Научная новизна** определяется ракурсом заявленной темы, ее актуальностью и местом в структуре учебно-воспитательного процесса. Проблема исследуется с позиции конкретизации сущности художественно-педагогического умения как сверхъважного звена на пути к развитию вокально-педагогического мастерства. **Выводы.** Педагогическая деятельность студента-вокалиста как будущего преподавателя вокала рассматривается в нескольких аспектах – общепедагогическом, вокально-исполнительском и вокально-педагогическом. Исследовательская деятельность представлена как объязательная составная учебного процесса. Понятие формирования педагогического умения

© Жишкович М. А., 2018

в студента-вокалиста состоит не только в развитии профессиональной техники пения и исполнительского мастерства, но и в воспитании вокалиста как музыканта-педагога, который должен владеть выразительной эмоциональнотью, творческой индивидуальностью, интеллектом, и, безусловно, соответственной техникой пения, которую сумел бы использовать как важный способ влияния на ученика в работе с ним над формированием певческого голоса.

**Ключевые слова:** вокальное искусство; вокально-исполнительская деятельность; педагогическое умение; педагогическое мастерство.

***Zhyshkovych Myroslava,*** *PhD in Arts, associated professor of the Lviv National Music Academy by M.V. Lysenko*

**Aspects of vocal student's artistic and pedagogical skills formation as a future teacher of singing**

**The purpose of the research** is to find and analyze the most important aspects of vocal student's pedagogical skills formation taking into consideration the fact whether the student is ready for pedagogical activity. **The methodology** of the study consists in research and analysis of musicological, vocal and pedagogical literature with the application of empirical research methods by virtue of which aspects of vocal student's pedagogical skills formation were considered, the key elements of pedagogical skills of the student as a future teacher of singing were determined and scientifically substantiated. The **scientific novelty** is determined by an aspect of the declared topic, its relevance and place in the structure of educational process. The issue is being studied from the viewpoint of the pedagogical skills essence substantiation as an extremely important item on the way to vocal and pedagogical mastery development. **Conclusions.** Pedagogical activity of a student as a future teacher of vocal singing is considered in several aspects: general pedagogical, vocal-performance and vocal-pedagogical. Research activity is provided as an indispensable component of the educational process. The notion of vocal student's pedagogical skill formation consists not only in the development of professional technique of singing and performance mastery, but educating a vocal student as a musician-teacher, who must have distinct emotionality, creative individuality, intellect and certainly relevant technique of singing that could be applied as an important means of influencing the student in the course of work over the formation of a singing voice of such student.

**Key words:** vocal art; vocal performance mastery; pedagogical skills; pedagogical mastery.

Актуальність теми дослідження. Будь-яке мистецтво має свої особливі технічні засоби, без застосування яких неможливим є довершене виконання навіть за умов найкращих природних здібностей виконавця. Для того, щоб стати професіоналом у тій чи іншій мистецькій галузі, необхідно пройти тривалу й нелегку школу знань, осягаючи та засвоюючи необхідні технічно-виконавські навички. З накопиченням відповідних якостей зростає майстерність і стає доступною творчість.

Однією з основних проблем сучасної мистецької освіти є виховання всебічно розвиненого співака-музиканта та професійно грамотного викладача співу. Тому підготовка не лише високопрофесійних виконавців, а й кваліфікованих педагогів входить до комплексу актуальних завдань музичних навчальних закладів, зокрема музичних академій, і широко обговорюється у вокально-педагогічній науці.

Аналіз досліджень та публікацій. Проблемам вокально-педагогічної підготовки присвячено чимало наукових статей, посібників, методичних розробок. Серед авторів: М. Агікян [1], Н. Гребенюк [2, 3], В. Левко [5], О. Михайличенко [6], Т. Сидоренко [7], О. Стахевич [8], ін. Формуються цілі збірки статей, присвячених питанням виховання професійних кадрів викладачів музики та співу, зокрема: «Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі» (К., 2004); «Культура – мистецтво – освіта» (К., 2005); «Естетика і практика мистецької освіти» (К., 2008) тощо. Показовою у цьому сенсі може бути збірка статей під назвою «Наукові збірки Львівської національної музичної академії», випуски № 24 (Львів, 2010) та № 27 (Львів, 2013). Частина статей, які входять до вище згаданих збірок, висвітлюють питання підготовки студентів до вокально-педагогічної роботи в умовах не лише загальноосвітніх шкіл та навчальних закладів музичного профілю, а й середніх та вищих музичних закладів; розкривають шляхи активізації навчально-пізнавальної діяльності майбутніх педагогів у процесі їх вокальної підготовки. Також зауважимо, що в численних наукових розробках висвітлюються питання творчої активності викладача (Ю. Бабанський, С. Сисоєва, М. Никандров), музично-психологічні аспекти педагогічної діяльності (Б. Теплов, О. Костюк, Т. Цигульська, С. Науменко, Н. Гребенюк), теоретико-методичні аспекти (А. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, А. Ковальов). Все це свідчить про підвищений інтерес до питань формування вокально-педагогічної майстерності майбутнього викладача мистецьких закладів III-IV рівнів акредитації, яка є виявом високого рівня педагогічної діяльності.

У сучасній практиці активно вивчаються питання, які стосуються формування як виконавських, так і мистецько-педагогічних умінь вокаліста – багатогранного, поліфункціонального процесу, що проявляється у поєднанні освітніх, розвивальних та аксіологічних функцій. Таку увагу до процесу набуття педагогічних умінь можна пояснити тим, що вони (уміння) є надважливою ланкою у навчально-виховному процесі.

Мета статті – виявити та проаналізувати найбільш важливі аспекти формування мистецько-педагогічних умінь музиканта-вокаліста з урахуванням проблеми його готовності до педагогічної діяльності.

Враховуючи важливість та недостатнє вивчення наявних питань, необхідно вирішити такі завдання: окреслити поняття педагогічних умінь, визначити та обґрунтувати основні складові мистецько-педагогічних умінь студента-вокаліста як майбутнього викладача вокалу.

Зміст дослідження базується на вокально-педагогічних принципах та найбільш поширених методах викладання, а також на власному виконавському та педагогічному досвіді автора статті.

Виклад основного матеріалу. Термін «уміння» пов'язують здебільшого з точними і правильними діями. Так, уміння формувати якісне співацьке звучання свідчить про розуміння процесу звукоутворення, звуковедення, правильного використання резонаторів голосового апарату, співацького дихання тощо. Поступове накопичення доведених до автоматизму раніше одержаних знань і відпрацьованих умінь на кожному навчальному етапі сприяють утворенню умінь вищого порядку, які пов'язані з більш складними діями і в які «вкладено» цілі системи знань, простіших умінь та навичок. Як приклад – уміння художнього створення (виконання) сценічного (музичного) образу, до яких належать: вокальний звук (голос), дикція, міміка, пантоміміка, динамічні й темпові показники, ритм тощо. Володіння багатьма системами умінь сприяє формуванню «об'ємних» творчих блоків умінь.

Отже, формування мистецько-педагогічних умінь студента-вокаліста залежить насамперед від вже сформованої ним співацької майстерності і базується безпосередньо на розумінні специфіки вокальної мови, фізіології голосового апарату, природи формування співацького звука, чіткого уявлення про резонаторну, артикуляційну, дихальну функції та їх важливу роль у процесі голосоутворення. На важливість зосередження великої уваги на «голосовому інструменті» у період навчання слушно вказує О. Стахевич: «Вивчення власного голосу і спостереження за діяльністю голосового апарату під час співу – проблема, яку необхідно вирішувати кожному співакові в період навчання» [8, 21]. Тож набута студентом виконавська майстерність є результатом свідомої цілеспрямованої багаторічної роботи. Педагогічна ж майстерність, яка також розвивається поступово, зростає на основі синтезу накопиченого практичного досвіду та наукових даних. Розкриття основних закономірностей, які визначають формування та розвиток вокаліста, і творче застосування їх у педагогічній діяльності – одне з основних завдань вокальної педагогіки.

У сучасній науковій літературі з особливою гостротою постає проблема готовності до педагогічної діяльності, яка «розглядається з різних позицій: вивчаються зміст і структура основних педагогічних умінь; досліджується система умінь, необхідних викладачеві під час розгортання навчально-педагогічного процесу при вирішенні освітніх та виховних завдань» [2, 176]. Спостереження за вокально-виконавською діяльністю у вищому навчальному музичному закладі, а також прискіпливіша увага до проведення педагогічної практики на вокальному факультеті свідчать про те, що не завжди підготовка студентів гарантує їм набуття готовності до вокально-педагогічної роботи. Безумовно, студент отримує відповідний запас знань, умінь, навичок під час вивчення спеціальних навчальних дисциплін та у класах сольного й камерного співу, але не завжди ці знання вибудовуються у концепцію, яка б на початковому етапі викладацької діяльності слугувала молодим педагогам основою педагогічного вміння. Проблема формування готовності до вокально-педагогічної роботи супроводжується низкою протиріч, з одного боку обумовлених потребами сучасного суспільства, а з іншого – станом сучасної професійної вокально-педагогічної підготовки спеціалістів. Ці протиріччя дають поштовх до погляду на вирішення наявної проблеми в таких аспектах:

– необхідність підвищення якості професійної вокально-педагогічної підготовки у вищих навчальних музичних закладах шляхом створення оновленої науково-методичної бази (написання монографій, навчально-методичних посібників, методичних рекомендацій тощо) з урахуванням наявних фізіологічних, акустичних, психолого-педагогічних досліджень та вокально-виконавських досягнень;

– потреба зростання професійно-педагогічної майстерності викладачів-вокалістів шляхом невпинної самоосвіти, як у викладацькій, так і у науково-дослідницькій діяльності, а відтак і заохочення до науково-дослідницької роботи та самоосвіти студентів вокального факультету.

Зауважимо, що дослідницька робота відкриває великі можливості для творчо-пошукової педагогічної діяльності майбутнього викладача співу: випускник вищого навчального закладу зобов'язаний правильно працювати з науковою, психолого-педагогічною, вокально-методичною літературою, добирати відповідний матеріал і вміло ним користуватися. Вокально-дослідницька робота, творча за своєю суттю, тісно пов'язана з пізнавальною діяльністю, у процесі якої, окрім розвитку специфічних ознак, притаманних вокальній виконавській та педагогічній творчості (продуктивність, винахідливість, розвиток уяви, фантазії), здійснюється загальний інтелектуальний розвиток особи, формується комплекс знань, умінь, навичок, з'являються певні емоційно-вольові риси. Відтак вплив вокально-дослідницької роботи на формування творчої особистості вокаліста можна охарактеризувати з двох позицій: як безпосередній (прищеплення дослідницьких навичок, формування наукового мислення) та опосередкований (через активізацію навчально-пізнавальної діяльності). Такий стан речей спонукає до розвитку пізнавальних інтересів, які формують творче ставлення до вокального виконавського мистецтва та мистецької педагогіки. Як зазначає В. Шульгіна: «Особливість мистецької педагогіки полягає у тому, що вона перебуває на стику науки та мистецтва, оскільки має на меті дослідження процесів навчання та виховання особистості засобами мистецтва» [9, 85].

Незмірно великого значення у системі підготовки молодих кадрів набуває роль і приклад викладача як «наріжного каменя». Він покликаний кристалізувати індивідуальність свого вихованця, надати можливість для яскравого самовираження. Результативність впливу викладача визначається розвитком творчого потенціалу учня, вихованням у нього ширших уявлень про світ мистецтва,

прилученням до самостійного пошуку перспектив. Звичайно ж, досягнення успіху в цьому напрямку залежить як від учня (студента) та його викладача – кожного окремо, так і від їхньої творчої співпраці: від уміння викладача вдало подати (навчити), а учня – відповідно сприйняти, засвоїти і відтворити необхідні знання та навички, які він згодом зможе застосувати у виконавській, а відтак і у педагогічній діяльності.

Під час проходження педагогічної практики у студента можуть виникати різного роду проблемні ситуації, викликані певними об'єктивними причинами, зокрема: недостатністю відповідних професійних знань, невмінням обрати потрібну послідовність та методи роботи як над постановкою голосу учня, так і у роботі над вокальним твором. Практичні проблемні ситуації можуть виникати і у процесі поступового та поглибленого розкриття змісту вокального твору, і в період так званого «вспівування» програми (формування необхідних співочих навичок, знаходження правильних вокальних відчуттів на конкретному етапі роботи). Потрібен час та копітка праця, а також і допомога викладача-консультанта, який повинен посприяти подоланню наявних труднощів.

Принагідно зауважимо, що проблемні ситуації можуть виникнути і перед викладачем вокалу під час підготовки його студента до виконавської діяльності. Здебільшого такі ситуації пов'язані з методично невиправданим добором репертуару. Виникають вони і в процесі застосування різних методів роботи, і у період пошуку технічних та художніх рішень, пов'язаних зі специфікою звукоутворення (темброві знахідки, ритмічні ускладнення), осмисленням та емоційним осягненням твору, активним перетворенням вокально-слухових уявлень на вокально-рухові дії. Саме цей завершальний період у вокальній практиці є найскладнішим і пронизує «всі етапи роботи студента, а отже й педагога, – від його розумового освоєння твору аж до його виконання» [2, 181].

Опанування різного роду проблем веде до кінцевого результату спільної роботи студента та викладача над твором і знаходить своє вирішення у «народженні» узагальненого вокально-виконавського образу. Таким чином, спільні пошуки викладача і студента (кожного на рівні власного професійного зростання) ведуть до збагачення вокально-педагогічним досвідом, підкріпленого набутими виконавськими та педагогічними уміннями, які виступають надважливою ланкою у всьому навчально-виховному процесі.

Отже, проектуючи вище подану ситуацію виключно на студента, зазначимо, що, виконуючи певне завдання, він вже не думає про послідовність співацьких дій, а виконує їх комплексно. Після багаторазового повторення відповідних дій у нього формуються необхідні навички. Перехід умінь у навички характеризується таким рівнем виконання дій, при якому виконавцю не потрібно продумувати ту чи іншу дію, – він виконує це швидко і злагоджено. Саме у процесі оволодіння власним голосом закладаються основи вокально-педагогічного уміння майбутнього педагога.

На шляху студента до набуття педагогічних умінь величезну роль відіграють показники якісного рівня вокально-педагогічної підготовки, а саме: володіння основами вокальної методики; знання загальної педагогіки, вокальної педагогіки, педагогіки вищої школи; уміння аналізувати власний вокально-педагогічний досвід і давати правильну оцінку своїм педагогічним досягненням та невдачам; уміння аналізувати досвід інших з метою узагальнення та застосування ефективних форм і методів у роботі з вихованцями; володіння навичками мовного та міжособистісного спілкування.

У вищих навчальних закладах до комплексної перевірки педагогічних умінь студента входять:

– проведення студентом частини уроку з метою виявлення уміння формувати голосовий апарат учня на основі здобуття відповідних вокально-технічних навичок, розвивати його музикальність, музичне мислення, формувати у нього навички аналізу музичного твору і роботи над ним;

– складання характеристики учня та приблизного репертуарного плану;

– прогнозування можливих шляхів і темпів подальшого розвитку учня.

Тільки за умови професійного вирішення конкретних вокально-педагогічних питань та можливості охоплення аналізом весь комплекс навчально-виховних проблем вокаліста можна вважати підготовленим до вокально-педагогічної роботи. Однак, зауважимо, що швидкість набуття майстерності не регламентується лише накопиченням професійних знань. Справді, вокалістові, який добре навчається у вищому навчальному закладі, не завжди легко на педагогічній ниві. Мають бути індивідуальні передумови успішної діяльності, стимулятори професійного зростання – здібності (перцептивні, комунікативні) – як сукупність психічних особливостей майбутнього педагога, необхідних для успішного оволодіння педагогічною діяльністю, її ефективного здійснення.

Тож сутність мистецько-педагогічних умінь полягає у синтезі відповідних розумових і практичних дій, спрямованих на розв'язання педагогічних завдань, аналіз певних педагогічних ситуацій, вибір засобів взаємодії (розуміння педагогом власного психічного стану, уміння керувати собою, а також здатність "бачити" внутрішній стан вихованців і адекватно впливати на них).

Наукова новизна визначається ракурсом заявленої теми, її актуальністю та місцем в структурі навчально-виховного процесу. Проблема досліджується з позиції конкретизації сутності мистецько-педагогічних умінь як надважливої ланки на шляху розвитку вокально-педагогічної майстерності.

Висновки. Педагогічна діяльність студента як майбутнього викладача вокалу розглядається в декількох аспектах – загально-педагогічному, вокально-виконавському, вокально-педагогічному. Дослідницька діяльність подається як обов'язкова складова загального навчального процесу. Розвиток

педагогічної майстерності майбутнього викладача вокалу розглядається крізь призму формування мистецько-педагогічних умінь студента-практиканта як надважливої ланки у навчально-виховному процесі. Поняття формування педагогічного уміння у студента-вокаліста полягає не лише у розвитку професіональної техніки співу та виконавської майстерності, а й у вихованні вокаліста як музиканта-педагога, який повинен володіти виразною емоційністю, творчою індивідуальністю, інтелектом, і, звичайно ж, відповідною технікою співу, яку б зумів використати як вагомий засіб впливу на учня у роботі з ним над формуванням співочого голосу. Таким чином, вокально-педагогічні уміння – це здатність конкретної особистості керувати певною системою розумових та практичних дій, які формуються завдяки знанням та дозволяють результативно входити у вокально-педагогічний простір.

***Література***

1. Агикян М.С. Формирование интереса к педагогической деятельности у студентов-вокалистов (в условиях педагогической практики): автореф. дис. на соискание научн. ступени канд. пед. Наук. М., 1983. 16 с.
2. Гребенюк Н .Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспект: Монографія. К.: НМАУ, 1999. 269 с.
3. Гребенюк Н.Є. До проблеми формування вокально-виконавських навичок у співаків-початківців: Методична розробка. Харків: ХАП, 1998. 17 с.
4. Доронюк В.Д., Сливоцький М.Ю. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики: Навчальний посібник Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. 306 с.
5. Левко В. Н. О некоторых основных методах обучения студентов-вокалистов профессиональному мастерству и преподаванию вокала (из личного педагогического опыта). Вопросы вокального образования; / ред.-сост. М. С. Агин. М.-Спб., 2003. С. 29-33.
6. Михайличенко О. В. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку української музичної культури другої половини XIX – початку XX ст.: Монографія Суми: ВВП «Мрія» ТОВ, 2005. 292 с.
7. Сидоренко Т. Д. Педагогічна культура вчителя у поглядах науковців та сучасних студентів. Культура – Мистецтво – Освіта. Науково-методичний зб. – К.: Гроно, 2005. Вип. 1. С. 14-24.
8. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки: Навчальний посібник. Харків-Суми: СумДПУ, 2002. Ч.1. 92 с.
9. Шульгіна В.Д., Рябінко С.М. Творча діяльність особистості у системі мистецької освіти України: європейський контекст. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. К.: Міленіум, 2017. С. 80-85.

***References***

1. Agikian, M.S. (1983). The formation of vocal students' interest in pedagogical activity (within the conditions of a teaching practice). Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].
2. 2. Hrebeniuk, N.Ye. (1999). Vocal-performance creative work: psychological and pedagogical and art aspect: Monograph. Kyiv: NMAU [in Ukrainian] .
3. Hrebeniuk, N.Ye. (1998). Towards the issue of beginner students' vocal-performance skills formation: Guidance paper. Kharkiv: KhAP [in Ukrainian].
4. Doroniuk, V.D., & Slyvotskyi M.Yu. (2007). Fundamentals of vocal-pedagogical creative work of a music teacher: Textbook. Ivano-Frankivsk: Publishing and Design Department of ITC [in Ukrainian].
5. Lievko, V.N. (2003). On certain principle methods of vocal students teaching of professional mastery and vocal teaching (based on personal pedagogical experience). Issues of Vocal Education. Moscow-St. Petersburg [in Russian].
6. Mykhailychenko, O.V. (2005). Educational and pedagogical aspects of the development of Ukrainian musical culture in the second half of XIX – the beginning of XX c.: Monograph. Sumy: PME "Mriia" LLC [in Ukrainian].
7. Sydorenko, T.D. (2005). Pedagogical culture of a teacher in the outlook of scientists and modern students. Culture – Art – Education. Scientific and Methodical Collection. Issue 1. Kyiv: Hrono [in Ukrainian].
8. Stakhevych, O.H. Fundamentals of vocal pedagogy: Textbook. Part 1. Kharkiv-Sumy: Sumy SPU [in Ukrainian].
9. Shulhina V.D., & Riabinko S.M. (2017). Creative works of a personality within the system of artistic education of Ukraine: European context. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Scientific Journal. Kyiv: Millennium, [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 30.09.2018 р.*

UDC 78.01+78.03+782
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153079

**Kaznacheieva Tetiana**
PhD in Arts, assistant professor
The Department of Common and Specialized Piano
A. V. Nezhdanova Odessa State Musical Academy
ORCID: 0000-0002-8692-2844
itaniamusic@gmail.com

# THE SYNTHESIS OF ARTS IN THE GENRE OF OPERA-BALLET

**The purpose of the work** is to research the interaction and historical role of the musical, choreographic and dramatic arts in the formation of a synthetic genre of opera-ballet. Consideration of the characteristic features of the synthesis of arts is based on the analysis of the samples of this genre and its embodiment in the modern cultural space. **Methodology.** Historical, comparative approaches and the method of interdisciplinary analysis have been applied, which enables us to determine the transformation of the interaction of musical, stage and dance components of the genre of opera-ballet. **The scientific novelty** of the study is to consider the genre of opera-ballet in terms of interspesific connections of musical, dance and dramatic arts. The use of the concept of a suite dance form deepens an idea of a generalization of the genesis and ways of development of this genre. **Conclusions**. The analysis of the significant samples of the opera-ballet shows that this particular genre represents a unique synthesis of arts, which enhances drama, deepens the character of the play and creates its new image integrity. The genre of opera-ballet gives an opportunity to expose the artistic interrelations of different artistic epochs in a new way. Successful modern performances testify to its relevance and vitality, as well as open future prospects for the contemporary development.

**Key words:** synthesis; opera-ballet; suite dance form; comedy-ballet; tragedy-ballet; phantasmagoria.

***Казначеєва Тетяна Олександрівна,*** *кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*

**Синтез мистецтв у жанрі опери-балету**

**Мета роботи –** дослідити взаємодію та історичну роль музичного, хореографічного і драматичного видів мистецтв у формуванні синтетичного жанру опери-балету. Розгляд характерних ознак синтезу мистецтв ґрунтується на основі аналізу визначних зразків цього жанру та на його втіленні у сучасному культурному просторі. **Методологія.** Застосовано історичний, компаративний підходи та метод інтердисциплінарного аналізу, що надає можливість визначити трансформацію взаємодії музичного, сценічного та танцювального компонентів жанру опери-балету. **Наукова новизна** дослідження полягає в розгляді жанру опери-балету в ракурсі міжвидових зв'язків музичного, танцювального та драматичного мистецтв. Використання поняття сюїтної танцювальної форми поглиблює уявлення щодо узагальнення генезису та шляхів розвитку зазначеного жанру. **Висновки.** Аналіз специфіки показових зразків опери-балету дозволяє відзначити, що цей особливий жанр репрезентує унікальний синтез мистецтв, завдяки якому посилюється драматизм, поглиблюється характерність вистави та утворюється її нова образна цілісність. Жанр опери-балету надає можливість по-новому розкрити художні взаємозв'язки різних творчих епох. Успішні сучасні постановки свідчать про його актуальність та життєздатність, а також відкривають подальші перспективи для новітнього розвитку.

**Ключові слова:** синтез; опера-балет; сюїтна танцювальна форма; комедія-балет; трагедія-балет; фантасмагорія.

***Казначеева Татьяна Александровна,*** *кандидат искусствоведения, и. о. доцента кафедры общего и специализированного фортепиано Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

**Синтез искусств в жанре оперы-балета**

**Цель работы** - исследовать взаимодействие и историческую роль музыкального, хореографического и драматического видов искусств в формировании синтетического жанра оперы-балета. Рассмотрение характерных признаков синтеза искусств базируется на основе анализа выдающихся образцов этого жанра и на его воплощении в современном культурном пространстве. **Методология.** Применен исторический, компаративный подходы и метод интердисциплинарного анализа, позволяющие определить трансформацию взаимодействия музыкального, сценического и танцевального компонентов жанра оперы-балета. **Научная новизна** исследования заключается в рассмотрении жанра оперы-балета в ракурсе межвидовых связей музыкального, танцевального и драматического искусств. Использование понятия сюитной танцевальной формы расширяет представления относительно обобщения генезиса и путей развития указанного жанра. **Выводы.** Анализ специфики знаковых образцов оперы-балета позволяет отметить, что этот особый жанр представляет уникальный синтез искусств, благодаря которому усиливается драматизм, углубляется характерность представления и рождается его новая образная целостность. Жанр оперы-балета дает возможность по-новому раскрыть художественные взаимосвязи различных творческих эпох. Успешные современные постановки свидетельствуют о его актуальности и жизнеспособности, а также открывают перспективы для дальнейшего развития.

**Ключевые слова:** синтез; опера-балет; сюитная танцевальная форма; комедия-балет; трагедия-балет; фантасмагория.

Statement of the problem. In addition to traditional performances, the basis of the repertoire of modern musical drama and opera theaters is represented by the various stage performances: art projects, musicals, rock operas, concert programs, etc. The current state of the development of musical and theatrical art requires from performers a universal combination of a high level of choreographic mastery, vocal and dra-

© Kaznacheieva T., 2018

matic opportunities. The productions in which the synthesis of vocal, dance and stage arts is most vividly realized are extremely relevant and enjoy considerable popularity. An original discovery is the realization in modern conditions of the genre of opera-ballet, which has deep historical roots.

The study of the formation and initial development of the genre is of considerable interest to researchers. The fundamental work of V. Krasovskaya [5] is devoted to the history of the West-European ballet theater from the emergence of professional dance forms until the middle of the XVIII century. A. Bulycheva is the author of scientific works on the Baroque musical theater [4]. In the musicology literature, certain aspects of the ballet and opera of Jean-Baptiste Lully and Jean Philippe Rameau are analyzed [6, 9]. In V. Biyo's article, features of the theatrical practice of the opera-ballet "The Gallant of India" by J. P. Rameau [2] are considered. However, issues related to the specificity of the interaction of the musical, stage and dance components in the context of the opera-ballet genre remain little researched, which makes the article relevant.

The purpose of the work is to analyze the interaction and historical role of musical, choreographic and dramatic arts in the formation of the synthetic genre of opera-ballet.

Statement of the main material. A unique genre of opera-ballet originates in the Baroque epoch as a result of the fruitful activity of Italian and French choreographers. Let us note the peculiarity of the genre context of the West-European musical theater of the late XVI century, its diverse genre composition. At the specified time, the following types of theatrical works are developed: "ballet, heroic ballet, pantomime ballet, comedy, comedy-ballet, opera-comedy, divertissement, comic divertissement, eclogue, entre (exit), idyll, interlude, masquerade, opera, pastoral, comic pastoral, heroic pastoral, Italian pastoral, tragedy, tragicomedy, ballet-tragicomedy, opera-tragicomedy, opera-tragedy" [4, p. 15]. With all the variety of musical performances, it is possible to note such characteristic features as entertainment (masquerade, cavalcade, fireworks), the use of a sufficiently developed stage technique (carousels, decorative platforms, chariots). The play takes place in the open air; it involves a large number of ballet performers, singers, musicians, as well as courtiers, often headed by the king or queen.

A special place among such genre abundance belongs to the opera-ballet.

Its first example in the history of the world art is the opera-ballet "Circe", also referred to as the "Comedy ballet of the Queen". In October, 1581, a grandiose work devoted to the marriage of Marguerite of Lorraine, sister of Queen Louise, and the Duke de Joyeuse, consisting of a prologue and three interludes: "the first act with the ballet, choirs and apotheosis; the second act, which included singing, recitation, the procession of dryads, without dances, and the third action, which ended in a big ballet" was performed by the royal violinist, composer and dance master Baltazarini di Belgioioso in the Bourbon Hall of the Louvre in Paris. [8, p. 337].

As a model for this work, Baltazarini (as well as the future creators of the first operas) chose an ancient drama with singing and dancing. Actions are united by a single plot (the mythological story of the sorceress Circe), which was an undeniable innovation. In the title itself it can be noted that "ballet" is combined with "comedy", which is interpreted in this case as a dramatic play with a happy ending. The dance episodes are subordinated to a certain system (the queen's entrance, the presence of various processions, the unification of dancers in groups, the regulated movement in rows). It is quite difficult to determine the dominant component of the performance (word, dance or music). Together they form a model that is typical for its versatility, which for a long time defined the further development of the opera-ballet genre.

Another example of the synthesis of various arts, in which music, dance and literary work are combined, is presented in a new kind of musical and theatrical art – comedies-ballets (comédie-ballets). This variety is developed in the creative community of an outstanding French choreographer Pierre Beauchamp and composer Jean-Baptiste Lully. Lully began his works by composing ballets for court festivals, where he himself acted as a dancer [3, p. 78].

The plot of comedy-ballets was based on the classic comedies of Jean-Baptiste Moliere. Lully tended to fill his music with liveliness, expressiveness, and the variety of situations and characters of Molière [10, p. 780].

From the point of view of the structure of a composition, comedy-ballets were a series of interludes, divertissements and ballet entrances (Entrée). They are based on the following genre varieties: bourrée, galliard, gavotte, lure, minuet, chaconne, march, saraband. They often make up one whole suite of characteristic dances. Thus, dance episodes within the work form a suite dance form (the concept was introduced by us – T. K.).

13 plays by Moliere in the genre of comedy-ballet were staged in Paris. We shall note that some comedy-ballets are characterized by a satirical, even farcical orientation: "Monsieur de Pourceaugnac" (1669), "Le Bourgeois gentilhomme" (1670), etc.

In 1671, together with J.B. Moliere, P. Quinault, P. Corneille and J.B. Lully, P. Beauchamp stages a tragedy-ballet "Psyche" in the Tuileries Palace, and then at the Palais-Royal Theater. The original plan was to create a great opera-ballet. The basis of the five-act composition is the plot of an inserted novella from the antique novel of Apuleius "Metamorphoses" (or "Golden Ass") about the love of Cupid and Psyche.

A new, significant trend is that the ballet scenes, stage processions, mass dances form an important part of the overall drama are directly related to the plot. For example, at a certain point of the development of

the tragedy, according to the dramatic task, the mourning dances (the end of the first act), the dances of furies in hell (the end of the fourth act), the wedding dance (the finale of the fifth act) appear in “Psyche”. In the scenes where the action was transmitted to the dance, it had to “correspond to the complicated orchestral texture of the music with its dynamic change of tempo, to embody its impulse and its flexible grace” [5, p. 132].

The musical composition of J. B. Lully is marked by an original interpretation of musical forms: choir with ballet, aria accompanied by minuet, a duet with dances, and a combination of three instrumental ensembles.

Choreographic numbers inside the work are various in genre types (minuet, chaconne, march, etc.) and form a whole suite of characteristic dances. Thus, in the composition of the tragedy-ballet “Psyche” dance episodes form a suite dance form. This kind of suite dance form has a poly-genre basis, i.e. it unites a number of dances of independent meaning. Such a suite sequence of dance numbers does not imply their complex and contradictory interaction.

Quite often, “Psyche” is referred to the genre of the French lyrical tragedy. The work is connected with this particular type of French operas by a mythological plot and a composition consisting of a prologue and five acts. An analysis of the work is complicated by the lack of a single complete author’s score (the edition of orchestral parties dates to 1720). The ballet and opera libretto, collections of vocal and instrumental numbers were published. On the basis of the extant sources, we can note that “Psyche”, being the only example of a tragedy-ballet, in the unity of dramatic, musical and dance elements is closer to the genre of opera-ballet. The work develops the established traditions of the French musical theater, leading to the beginning of the formation of the national style of opera.

In 1671, in addition to the Royal Academy of Dance (Académie Royale de Danse), founded ten years earlier, with the permission of Louis XIV, the Royal Academy of Music (Académie Royale de Musique), the first French opera house, was opened in Paris. On the occasion of its opening, P. Beauchamp performed an opera-ballet “Pomone” (text by P. Perrin, music by R. Cambert).

“Pomone” – is a new page in the development of the opera-ballet genre. The work consists of a prologue and five acts, and is referred to the genre of musical pastoral. A new sample of the synthesis of words, music and dance focuses primarily on the merits of poetic text and pastoral music. The conversation for the first time was replaced by an operatic recitative, which had a specific characteristic form, based on the peculiarities of the French stage recitation (dimensionality, elevation, pathetic, connection of intonation and rhythm). Dance is a means which directs the development of the plot of the play, enlivening action and serving as its decoration.

The main tendencies of the formation of the synthetic musical-stage genres, laid by Jean-Baptiste Lully, are developed by his pupil Pascal Colasse in the performance “The Four Seasons” (1695).

The traditions of Baltazarini and P. Beauchamp in the genre of opera-ballet are continued by a French composer Jean Philippe Rameau. He created six samples in this specific synthetic genre, indicating the ways of the further development of the French ballet theater. As it was previously mentioned, the dance episodes of French musical and stage works of the early XVIII century from the point of view of the compositional structure often form a suite dance form. This trend of the genre is also evident in the operas-ballets of J. P. Rameau. Moreover, the musical plan of the dance scenes of the opera-ballets of the composer is characterized by its own content and structure. It is an independent genre layer, which is directly related to the style of the work. This feature determines a fundamentally new type of dramatic function of a dance.

Theatricality and the picturesque plasticity of the images are the distinctive properties of the musical style of J. P. Rameau. One of the most striking and interesting samples of the opera-ballet genre is “Les Indes galantes”. The premiere of the work in the first edition took place in 1735.

In the third edition, the composition consists of four entrees, contains an expanded prologue with participation of allegorical heroes of the ancient myths.

The libretto by Louis Fuselier reflects the theme of interaction and contrast between the European and other cultures popular for the Enlightenment, allowing the composer to create a variety of images: lyric, dramatic, magical and pathetically exalted.

J. P. Rameau preserves and develops a characteristic structure of the operatic recitative, in which the recitation is modeled on the basis of the rhythm and pathos of the French language. Arioso forms are traditional, but the composer manages to achieve an exquisite ease within them.

The orchestra’s part is expressive; the orchestration of the choreographic episodes is characterized by an abundance of orchestral colors emphasizing dramatic collisions. The composer uses a variety of instruments: strings, wind instruments (to which clarinet, horn, and bagpipes were added) and percussion instruments (kettledrum, tambourine).

The musical language is characterized by prepared melodic and harmonic turns, the presence of organ points, enharmonic modulations, static and expressive harmonies.

The originality and innovation of the opera-ballet “Les Indes galantes” led to numerous productions of the work both in the modern era for J. P. Rameau and in the XX century (in Paris, Florence, Bordeaux, New York) and XXI (in Zurich, Ferrara, Moscow).

In the XVIII century, an inclination towards the genre of opera-ballet is developed in the works of George Frideric Handel. In the article about the dramatic functions of dance in the West European opera, it is noted that the composer skillfully uses the mastery of French ballet artists, paying them considerable attention [11, p. 100]. An outstanding French dancer Mademoiselle Marie Salle was a member of the ballet company of London's Covent Garden Theater. In 1734, in the opera "The Faithful Shepherd", which was revised by the composer, she performed the role of Terpsichore in the prologue, and in 1735, in the divertissement of the opera "Alcina" by G. F. Handel, besides the performance of the role of Cupid, she acted as a choreographer [1, p. 137]. M. Salle used choreographic and mimic elements to reveal the content of the play, which contributed to the manifestation of the organic connection of the dance with dramatic action.

In the XIX century, the development of the opera-ballet genre is associated with the formation of the integrity of the ballet and vocal mastery within the mythological, fantastic performances: "Le Villi" by G. Puccini (1884) and "Mlada" (N. Rimsky-Korsakov (1892).

In the XX century, in 1923, the opera-ballet "Padmavati" by Albert Roussel on the libretto of L. Lalua was staged in the Grand Opéra, by authentic modes and tunes, unusually recreating Indian atmosphere of the XIII century.

In the production of "The Miraculous Theater" (1948), a composer Hans Werner Henze, by artistic expressive means of the genre of opera-ballet, raises a question of the correlation between theatrical performance and reality.

The synthesis of the expressive potential of the performer in a unique work "Viy" by Vitaliy Sergeyevich Gubarenko based on the novel by Nikolai Gogol, staged in 2014 on the stage of the Odessa National Academic Opera and Ballet Theater, is transformed in a new way.

In this production opera-ballet (written by the composer in 1984) and choreographic scenes are masterfully composed. As a result of their organic connection, phantasmagoria is born – a genre of theatrical performance, in which a variety of bizarre images, fantasies, and visions are embodied in the grotesque form.

At the same time, it is possible to indicate a significant "increase in the ballet component and domination of the female, diabolical beginning in music" in the play [7, p. 54]. Fixing the predominance of the dance component, we shall emphasize that the scale dramatic action is born also due to the continuous interaction of musical drama, vocal and choral scenes.

The opera-ballet consists of a prologue and two acts. The stage action is marked by holistic development, the increase in dramatic tension leads to two climaxes.

In the prologue the main character of the play – Nikolai Gogol appears. Imagination of the writer gives rise to fantastic images. Their interaction is the basis for the scenic embodiment of the integral image of the entire opera and musical performance.

The first action consists of four scenes. The real characters (Homa, Sotnik, Dorosh, Cossack Sheptun, Bublichnitsa, etc.) sing; fantastic, mystical – dance (Gogol, Pannochka, Khoma's soul). A large-scale scene of the fair was marked by a bright national coloring. The climax of the action is represented by the news about the death of Pannochka, performed by the choir.

In the finale of the second action – there is the second climax – a spectacular scene of triumph of ominous otherworldly forces headed by Viy.

Thus, in the theatrical production of the opera-ballet "Viy", due to a new directing, staging, conducting, vocal, choreographic interpretation, a unique, original synthesis of musical, dramatic and dance arts is born.

Conclusions. From the standpoint of the XXI century, the evolution of the opera-ballet genre is of considerable interest. Consideration of the symbolic samples of the genre from the moment of its formation to modern works testifies to the transformation of the interaction of the musical, stage and dance components. Their correlation changed, the dominant role of one type of art was replaced by the predominance of the other one. In the compositional structure of many works of the genre of opera-ballet, we can note a suite dance form. Various embodiments of the opera-ballet have one common feature - due to the synthesis of various types of arts, dramatics of the play intensifies, the character of the performance deepens, and its new image integrity is formed in stage productions. A unique genre of opera-ballet gives an opportunity to reveal the artistic interrelations of various creative epochs in a new way. Successful modern productions testify to its viability, opening up new prospects for the further development.

***Література***

1. Барна И. Если бы Гендель вел дневник. Пер. с венгерского В. Тогобицкого. Будапешт: Корвина, 1972. 275 с.

2. Бійо В. Інтерпретація опери-балету Ж.-Ф. Рамо «Галантні Індії» на сучасному етапі. Київське музикознавство: зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського; КІМ ім. Р. М. Глієра. К., 2016. Вип. 54. С. 188–200.

3. Браудо Е. М. История музыки (сжатый очерк). 2-ое изд., испр. и доп. М.: Музгиз, 1935. 464 с.

4. Булычева А. В. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004. 448 с.

5. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. М.: Искусство, 1979. 295 с.

6. Малиньон Ж. Жан Филипп Рамо / пер. с фр. Д. Шен. Ленинград: Музыка, 1983. 124 с.

7. Скляр В. И снова панночка летает, и взглядом остановит Вий…Фаворит удачи: ЧМП РИА «GMM – пресс», 2014. Вип. 7 (52). С. 54–55.
8. Худеков С. Н. Искусство танца: История. Культура. Ритуал. М.: Эксмо, 2010. 544 с.
9. Ecorcheville J. De Lulli a Rameau 1690-1730 L'esthétique Musicale. Paris: Impressions Artistiques b.-Marcel Forfin & Cie. 1906. 172 p.
10. Grove G. Dictionary of Music and Musicians: in five volumes. New York-London: MACMILLAN & Co., Ltd. Vol. II. 1906. 796 p.
11. Kaznacheeva T. Drama functions of a dance in the West-European opera (from J. Peri to Ch. V. Gluck). Bi-сник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. К.: Міленіум, 2017. № 3. С. 98–102.

***References***

1. Barna, I. (1972). If Handel had a diary. Budapesht: Korvina [in Russian].
2. Biyo, V. (2016). Interpretation of opera-ballet J.-P. Ramo "Galant Indias" at the present stage. Kyivske muzykoznavstvo: zb. st. NMAU im. P. I. Chaikovskoho; KIM im. R. M. Hliiera, 54, 188–200 [in Ukrainian].
3. Braudo, E. M. (1935). History of music. Muzgiz [in Russian].
4. Bulyicheva, A. V. (2004). Gardens of Armida: Music of the French Baroque theatre. Moscow: Agraf [in Russian].
5. Krasovskaya, V. M. (1979). Western European Ballet Theater: Essays on History: From the Beginning to the Mid-18th Century. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
6. Malinon, Zh. (1983). Jean Philippe Rameau. (D. Shen, Trans). Leningrad: Muzyika [in Russian].
7. Sklyar, V. (2014). Again Pannochka flies and Viy will stop looking...Favorit udachi: ChMP RIA «GMM – press», 7 (52), 54-55 [in Russian].
8. Hudekov, S. N. (2010). The art of dance: History. Culture. Ritual. Moscow: Eksmo [in Russian].
9. Ecorcheville, J. (1906). De Lulli a Rameau 1690-1730 L'esthétique Musicale. Paris: Impressions Artistiques b.-Marcel Forfin & Cie [in French].
10. Grove, G. (1906). Dictionary of Music and Musicians: in five volumes. Vol. II. New York-London: MACMILLAN & Co., Ltd. [in English].
11. Kaznacheeva, T. (2017). Drama functions of a dance in the West-European opera (from J. Peri to Ch. V. Gluck). Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Leaders, 3, 98-102 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 30.09.2018 р.*

УДК 746.3(=161.2):75.052.036
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153080

**Каленюк Ольга Миколаївна**
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва
Східноєвропейського національного університету
імені Лесі Українки
ORCID 0000-0001-9618-6433
konlyair@gmail.com

# ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ВИШИВКИ В СУЧАСНОМУ ПРОФЕСІЙНОМУ ПАННО

**Мета роботи –** доведення доцільності використання вишивки як традиційного виду українського декоративно-прикладного мистецтва у контексті сучасного професійного панно. Дослідження у даному напрямку дають поштовх до переосмислення мистецької спадщини, популяризують українську народну вишивку, мотивують молоде покоління митців до використання традиційних прийомів і технік у сучасних творчих проектах. **Методологія** дослідження базується на застосуванні загальнонаукових і спеціальних методів наукового пізнання та полягає у застосуванні історико-логічного, аналітичного, порівняльного, описового, систематизаційного методів. Теорії рецепції, семіотичного аналізу. **Наукова новизна.** У статті проведено аналіз трансформації декору панно в Україні XX - поч. XXI ст. Проаналізовано традиційні і сучасні прийоми формотворення сучасного панно. Виокремлено здобутки професійних українських та зарубіжних художників, викладачів і студентів мистецьких закладів України, творчість яких пов'язана з використанням вишивки в текстильних роботах. Визначено основні тенденції структури сучасного панно. Окреслено техніки традиційної української вишивки, які мають широкі перспективи для використання в художніх творах. **Висновки.** Доведено, що творчість сучасних українських митців декоративно-прикладного мистецтва орієнтована на синтез матеріалів і трансформацію традиційних технік вишивки у площину декоративного панно, а також на пошук різних форм поєднання даної техніки з іншими матеріалами.

**Ключові слова:** декоративно-прикладне мистецтво**;** вишивка; синтез; панно; вишивальні техніки.

***Каленюк Ольга Николаевна,*** *кандидат педагогических наук, доцент кафедры изобразительного искусства Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки*

**Интерпретация традиционной украинской вышивки в современном профессиональном панно**

**Цель работы –** доведение целесообразности использования вышивки как традиционного вида украинского декоративно-прикладного искусства в контексте современного профессионального панно. Исследования в данном направлении дают толчок к переосмыслению художественного наследия, будут популяризировать укра-

© Каленюк О. М., 2018

инскую народную вышивку, мотивировать молодое поколение художников к использованию традиционных приемов и техник в современных творческих проектах. **Методология** исследования базируется на применении общенаучных и специальных методов научного познания, использовании историко-логического, аналитического, сравнительного, описательного, систематизирующего методов, теории рецепции, семиотического анализа. **Научная новизна.** В статье проведен анализ трансформации декора панно в Украине XX – нач. XXI в. Проанализированы традиционные и современные приемы формообразования текстильного панно. Выделены достижения профессиональных украинских и зарубежных художников, преподавателей и студентов художественных заведений Украины, творчество которых связано с использованием вышивки в текстильных работах. Определены основные тенденции структуры современного панно. Очерчены техники традиционной украинской вышивки, которые имеют широкие перспективы для использования в художественном произведении. **Выводы.** Доказано, что творчество современных украинских художников декоративно-прикладного искусства ориентировано на синтез материалов и трансформацию традиционных техник вышивки в плоскость декоративного панно, а также на поиск разных форм сочетания данной техники с другими материалами.

**Ключевые слова:** декоративно-прикладное искусство; вышивка; синтез; панно; вышивальные техники.

***Kaleniuk Olga,*** *PhD in Pedagogics, Associate Professor of the Department of Fine Arts, of Lesya Ukrainka Eastern European National University*

**The interpretation of traditional ukainian embroidery in modern professional panneau**

**The purpose of the research.** Decorative and applied art as a kind of fine arts goes beyond the structure of its kind as it includes instrumental decorative works that perform high-esthetic or decorative function. The main aim of the article is to prove the expediency of the usage of embroidery as a traditional kind of Ukrainian decorative and applied art in the context of modern professional panneau. The studies in this field lead to the rethinking of the art heritage, popularize Ukrainian national embroidery, motivate the young generation of artists to use traditional methods and techniques in modern art projects. Research **methodology** is based on the application of general and special methods of scientific knowledge, the use of historical-logical, analytical, comparative, descriptive, systematizing methods, the reception theory, semiotics analysis. **Scientific Novelty.** The article includes the analysis of transformation of panneau's decor in Ukraine during 20th - the beginning of the 21st century. The traditional and modern methods of forming of modern panneau are analised. There were differentiated achievements of professional Ukrainian and foreign artists, teachers and students of Ukraine's art institutions, whose textile works are connected with the usage of embroidery. It was stated, that the main tendencies in the structure of modern panneau are as follows: different compositional and spatial searching, an endeavor to combine volumetric and ornamentally flat forms in one composition; wish to go out and deformate the object's form; innovative searching in usage and transformation of different techniques according to a definite inner idea; an implementation of various decorative and applied forms and the addition of painting origin to them. Decorative techniques of traditional Ukrainian embroidery, that have broad perspectives to be used in modern decorative panneau were described, namely: tambourine suture, "kozlyk", different kinds of loop seams, art and decorative plain seam, steam seam, cross stitches and their variations, lacing, cutting, holing. Besides, intentionally constricted fragments of composition, chaotic stitching, overhanging threads are used in morern panneau. **Conclusions.** It is proved, that the works of modern Ukrainian decorative-applied artists are oriented on the synthesis of materials and the transformation of traditional embroidery techniques in a decorative panneau, and a search for different combinations of this technique with other materials. The analised experience is a powerful factor of well-being of embroidery in the context of modern art tendencies.

**Key words:** Decorative-applied art; embroidery; synthesis; panneau; embroidery techniques.

Актуальність теми дослідження. З кінця XX століття ведеться діалог про взаємовідносини між образотворчим, декоративним мистецтвом, ремеслом і дизайном серед науковців та митців. Полістилізм і синтез, характерний для сучасного мистецтва вимагає нового сприйняття і прояву традиційних форм і технік. В цьому контексті декоративно-прикладне мистецтво як вид образотворчого мистецтва виходить за межі структури виду включаючи в себе станкові декоративні твори, які мають ідейно-естетичну або оздоблювальну функцію. Утилітарна, тобто «прикладна» функція у декоративно-прикладному мистецтві займає все меншу частку і декоративні твори, які мають структуру панно, розглядаються на рівні живописних, синтезуючи правила, закони, технічні прийоми.

Не припиняється чітке розмежування традиційного від професійного, в якому традиція часто нівелюється художниками-професіоналами. А з використанням надсучасних технологій є ще більші ризики втрати мистецької спадщини, яка викристалізувала і несе в своїй основі найбільш естетичні та знаково-досконалі мотиви, композиційні схеми, колористичні поєднання.

Оскільки, найбільш дієвою формою впливу мистецтва на пізнання людини є взаємопроникнення різних його видів, то на часі є питання інтерпретації традиційного, зокрема української вишивки в контексті сучасного панно і, як наслідок, збереження та популяризації вишивальних технік.

Дослідження традицій та інновацій українського декоративно-прикладного мистецтва наприкінці XX – поч. XXI століття проводили Р. Захарчук-Чугай [5], А. Антонович [5], Т. Кара-Васильєва [6], З. Чегусова [6], Г. Голубець [2]; в контексті образотворчого мистецтва – Р. Шмагало [16], О. Голубець [3]. Ґрунтовні дослідження історії та видових характеристик, орнаментики української вишивки здійснили мистецтвознавці: Р. Захарчук-Чугай [4], Т. Кара-Васильєва [7], М. Селівачов [14], Л. Цимбала [15], А.Чорноморець [7]; вишивки в контексті художніх тканин – О. Никорак [10]; вишивки в контексті українського костюму, зокрема, в поодиноких дослідженнях вишивка розглядається як елемент сучасного одягу (А. Виривончик [1], Н. Король [8], та ін.), однак, на сьогоднішньому етапі розвитку україн-

ського декоративного мистецтва ця традиційна техніка активно застосовується художниками в контексті панно.

Мета дослідження. Панно не було об'єктом систематичного вивчення українських науковців, дана проблема розглядалась епізодично в контексті видів декоративно-прикладного мистецтва та фрагментарно, в творчості окремих майстрів. Питання пов'язані з дослідженням панно з використанням вишивки у інших дослідників порушувалися побіжно в публіцистичних матеріалах, і, тому, потребують різнобічного вивчення як для популяризації традицій українського народного мистецтва, так і для вивчення позитивних положень з даного питання у майбутньому. Визначення передових поглядів, ключових сучасних прийомів, синтезуючих матеріалів у трактуванні професійного панно з використанням традиційних технік вишивки є завданням нашої статті.

Виклад основного матеріалу. Звернення до форми панно монументальної чи камерної прослідковується ще з часів модерну як втілення амбіцій художників того часу, які були пов'язані з оздобленням інтер'єру. В основі модерну була закладена тенденція до міжнародної інтеграції, яка і створила умови для дотичних пошуків у галузі панно митців різних європейських шкіл. Неординарні твори художників епохи модерну сприяли взаємодії різних видів мистецтв. У численних варіантах панно даного періоду акумулювалися ідейні, суб'єктивні, декоративні принципи різних майстрів, виражені особливими композиційними і технічними прийомами [17].

Наприкінці XIX – початку XX століття в культурно-мистецькому житті України дедалі виразніше відчувається вплив новітніх тоді мистецьких течій (імпресіонізму, модерну, експресіонізму, кубізму, футуризму та кубо-футуризму, супрематизму), що мали загальне означення як мистецький авангард. На початку XX століття мистецький рух був зумовлений пошуком «великої форми», пов'язаний з поетикою символізму, пошуком декоративного ритму і питаннями стилізації.

Причетність українських художників до мистецьких подій цього часу обумовлена тим, що багато з них здобували освіту в відомих європейських навчальних закладах. До прикладу, Д. Бурлюк, А. Маневич, В. Меллер здобували освіту у Мюнхені, Д. Бурлюк, О. Екстер – в Парижі, О. Кульчицька – у Відні, О. Новаківський – у Кракові. Загалом, у ході здобуття професійної художньої освіти спостерігаються дві основні тенденції: на сході переважають навчальні заклади Москви і Петербурга, а на західних землях – Мюнхена, Парижа, Праги, Відня тощо [3, 30].

Станкова форма, до якої тяжіє декоративно-прикладне мистецтво другої половини XX століття, формує нову структуру панно, яке виходить за межі трактування цього терміну в енциклопедичних словниках і набуває ширшого значення. Це не лише «частина поверхні стіни, стелі, дверей, обмежена рамкою і заповнена живописом, мозаїкою або скульптурним рельєфом» [11, 167], це твори самостійного характеру, які не мають прямого декоративного чи утилітарного призначення, в яких на передній план часто виступають зміст, ідея, образ.

В картині-панно діє зовсім інша, ніж в реалістичному живописі, подвійна структура художньої образності, яка базується на асоціативності та складній символіці зображень [13, 5]. Пошуки в області панно стояли на перехресті розвитку станкового, монументального і декоративного форм живопису [17]. Ця тенденція мала вияв і у таких масових видах народної творчості як вишивка, ткацтво, килимарство. Зазнаючи впливу міської культури особливо на території Східної України, промислові регіони формують перевагу міського смаку з використанням у вишивці та ткацтві яскравих фабричних ниток з аніліновим пофарбуванням замість домотканих, з рослинним пофарбуванням. М'які колористичні гами змінюють яскраві різкі поєднання. Такі зрушення утверджують нову художню стилістику на противагу традиційному художньо-образному світобаченню.

Дана тенденція мала вияв і у створенні на початку XX століття настінних декоративних тканин, оздоблених вишивкою чи гаптуванням на Східній Галичині. Їх стилістика – це вплив золототкацтва доби бароко XVIII ст., традиційні народні елементи гуцульського мистецтва та впливи стилю модерн [6, 31]. Композиційними особливостями яких є медальйонні мотиви, найчастіше, збільшення центрального мотиву на однотонному тлі; орнамент зі стрічкових смуг як багаторазове повторення композицій поясів Східної Галичини XVIII ст.; цитування фрагментів східних золототканих тканин XVII –XVIII ст. Легка у виконанні стала поширеною вишивка хрестиком, яка певною мірою витісняє традиційні техніки вишивання у різних етнографічних регіонах. Окрему групу складають тканини зі стилістикою «українського модерну», «українського стилю», «галицької сецесії».

Інтонації авангарду доволі скоро, як історичні мірки, почали виявлятись в усіх видах пластичних мистецтв, зокрема і в мистецтві виготовлення одягу та пов'язаному з ним вишивальному мистецтві. Українська народна традиційна вишивка, зазнаючи потужного впливу, поступово позбавляється рутинних елементів, збагачує техніко-технологічний арсенал («гладь», «хрестик», «низь», «вирізування», «мережки») та набуває нових художніх вимірів [1, 3].

В Україні, на культурно-етнографічному підґрунті сформувалась національна школа художньої вишивки завдяки творам індивідуальних майстрів та майстрів державних підприємств.

80-і роки XX століття характеризуються як найбільш продуктивні для народних художніх промислів. У роботах майстринь є спроби вийти за межі традиційної компоновки вишивки, але не втрачаючи утилітарної функції роботи. Слід відзначити творчість вишивальниць О. Василенко з Решетилівки, О. Великодної з Полтави, Г. Герасимович з Косова, М. Федорчак-Ткачової зі Львова, М. Коржук та П.

Березовської з Клембівки, які в 1968 році отримали звання лауреатів Державної премії ім. Тараса Шевченка [7, 130]. У галузі ткацтва спостерігається більший рух у напрямку панно. Зокрема, відомі такі постаті як Г. Верес з Обуховичів, що на Київщині та Г. Василащук з с. Шешори Івано-Франківської області. Митці свідомо і цілеспрямовано посилюють художню виразність орнаментальних структур, вводячи не традиційні колористичні поєднання. Отримуючи професійну мистецьку освіту, усвідомлюючи тенденції образотворчого мистецтва одночасно з масовою продукцією майстри створювали роботи не лише утилітарного призначення, але й унікальні, високохудожні твори, орієнтовані на виставки, на оздоблення громадських інтер'єрів і засновані на глибокому вивченні народного мистецтва.

У 90-х роках XX століття внаслідок проголошення незалежності України активізувалась робота українських митців в контексті європейських мистецьких тенденцій.

Із здобуттям державної незалежності приходить чітке розуміння специфіки і природи народного та професійного мистецтва, законів їхнього розвитку. Професійні художники-майстри, ламаючи стереотипи, демонструють нестандартні композиційні рішення, вносять технічні новації, поєднують матеріали і продукують різнопланові твори, переходячи в станкову чи іншу форму. Проте, народні майстри залишаються вірні традиційним утилітарним формам, технікам та прийомам оздоблення.

Сьогодні спостерігається стрімке відродження української вишивки, але інноваційні винаходи в удосконаленні вишивальних технік і заміна їх машинними, до певної міри, нівелюють її національне наповнення, особливо у роботах масового характеру, спотворюючи традиційні композиційні схеми, колористичні поєднання. З одного боку, така масовість привертає увагу до даної техніки, активно вводить її у сучасний побут, але з іншого боку - формує фальшиве розуміння традиційності, обмежує розуміння технічної різноманітності українських вишивальних технік.

Наукова новизна. На відміну від сучасних творів зарубіжних художників українські митці ще частково використовують народне мистецтво як джерело ідей намагаючись акумулювати у професійному панно традицію і інновацію. Включаючись в інтер'єр приміщення панно набуває рис станкової роботи і рухаючись у напрямку полістилізму формується в окрему структуру зі своїми законами і принципами.

Досліджуючи художні особливості сучасного панно, можна виокремити такі тенденції у його структурі: а) різноманітні композиційно-просторові пошуки, б) прагнення використовувати в синтезі об'ємне чи орнаментально-плоскісне трактування форм в одній композиції; в) бажання вийти за предметні форми або деформувати їх; г) новаторські пошуки в області застосування і перевтілення різних технік в залежності від конкретної внутрішньо усвідомленої ідеї; д) звернення до різних декоративних і прикладних форм і внесення в них живописного начала.

Саме структура станкового декоративного панно дає можливість демонструвати діапазон технічних можливостей української вишивки, особливо у застосуванні вільних (декорувальних) технік, які мають великі виражальні можливості, особливо, при використанні фактурних поєднань, об'ємно-просторового трактування, поєднання вишивки з розписом, з орнаментованими фабричними тканинами, мереживом.

Особливістю української вишивки є багатство її технічних прийомів. Для панно є характерним використання декорувальних вишивальних технік. Домінуючими серед них є: тамбурний шов, козлик, різні види петельних швів, художню та декоративну гладь, стебловий шов, хрестик і його різновиди, змережування, вишивку бісером, вирізування, виколювання. Разом з тим у сучасному панно використовуються свідомо стягнуті фрагменти композиції, хаотичне накладання стібків, звисання ниток, поєднання з технікою розпису по тканині, з клаптиковою технікою шиття, зі стрічками та ін.

Справжньою подією в сучасному вишивальному мистецтві відзначалась виставка «Вишиті панно» у 2012 р. у Києві. Викладачі та студенти кафедри «Художній текстиль і моделювання костюма» спеціалізації «Художня вишивка» Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука представили традиційні та сучасні прийоми трактування вишивки в контексті панно. Творчо працюють в цьому напрямку викладачі й студенти кафедри художнього текстилю Львівської національної академії мистецтв (ЛНАМ), Львівського державного коледжу декоративного та ужиткового мистецтва ім. І. Труша, Косівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ, Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка, створюючи проекти і виготовляючи сакральні тканини почали застосовувати холодний і гарячий батик, а деколи поєднувати їх із техніками аплікації шовкових та вовняних тканин і тонкого шпалерного тканння [12, 73]. Створюють станкові панно сюжетної тематики у техніці вишивки та поєднують вишивку з аплікацією тканин різних за фактурою і малюнком майбутні митці, студенти Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Вишивку в контексті панно все активніше застосовують сучасні професійні українські художники. Лілія Лупул зі Львова різноманітно поєднує вишивку, гаптування, колаж, батик, ручне фарбування і клаптикове шиття (печворк) у своїх орнаментальних міні творах. Також львів'янка, Дарія Зав'ялова, створює пейзажі в техніці аплікації, використовуючи нашарування тканин та шовкових стрічок. Київська художниця Анастасія Подерв'янська експериментуючи зі складними штучними і натуральними текстильними матеріалами і техніками веде *діалог між сучасним актуальним і традиційним, балансує між утилітарним декоративізмом і кітчем.* Іван Семисюк з Києва декорує вишивку ґудзиками та

бісером, шовковими стрічками, використовуючи в композиції вишитих картин стилізовані зображення тварин, характерних для українського розпису. Художниця з Коломиї Олена Зотова трактує пейзажні мотиви в техніці вишивки, додаючи розпис на тканині та аплікацію. Рівненська майстриня Алевтина Кляповська, експериментуючи з формою панно, вводить об'ємні елементи і оздоблює вишивкою батик, додаючи техніки клеєння з льону, валяння.

Досліджуючи різноманітні варіанти європейського панно потрібно відзначити роботи з використанням вишивки Луїзи Гардінер (Louse Gardiner) – художниця та ілюстратора з Англії створює вишиті панно з квітковими мотивами і оздоблює їх аплікативними елементами та розписом; італійки Беатріс Алеманги (Beatris Alemagna), яка вишитими панно ілюструє дитячі книжки; художника та викладача з Великобританії Кес Холмс (Cas Holmes), яка створює абстрактні текстильні колажі, використовуючи порвані, порізані матеріали, а не готові, створюючи прозорі шари, які поєднують графічне і живописне зображення з тканиною і стібками; Доньї Ковард (Donja Covard) з Великобританії, об'ємні твори художниці виконані за допомогою антикварних англійських і французьких мережив, тканин і галантерейних виробів, оздоблені ручною вишивкою, та ін.

Аналізуючи роботи європейських професійних художників-майстрів текстилю, варто відзначити, що при створенні станкового панно вони використовують обмежений арсенал технічних прийомів, і вкрай рідко цитують елементи декору традиційного вишивального мистецтва поряд з співвітчизниками, народними майстрами, які стійко дотримуються давніх особливостей вишивального мистецтва, характерних для своєї країни чи регіону. Художники експериментують з формою, часто переходять на машинну художню вишивку, поєднуючи її з іншими видами образотворчого мистецтва (графікою, акварельним живописом та ін.).

Актуальними на сьогоднішній день є використання майстрами інтернет-мереж. Сайти, блоги, групи, форуми, файлові сховища є потужним засобом віртуальної і реальної комунікації митців, інструментом обміну властивостями, техніками та прийомами, майданчиками для презентації, продажу та обговорення робіт [9, 84]. Такі обміни ще в більшій мірі спонукають до синтезу вишивальних технік в контексті станкової композиції і продукують нову течію у вишивальному мистецтві – панно у техніці вишивки.

Висновки. Сьогоднішня мозаїчність професійного панно свідчить про рух та неоднозначність підходу до технічних засобів, вихід за межі камерності, розмивання жанрових структур. Використання традиційних технік вишивки в композиції декоративного панно в поєднанні з вільним трактуванням текстильних матеріалів європейських художників додає нового звучання українському текстилю, спонукає мистецтвознавців і художників–майстрів подивитися під іншим кутом зору на українську вишивку, образотворчі можливості технік, образну семантику орнаментів.

На противагу народним майстрам професійні митці додають філософського звучання текстильним творам, синтезуючи віртуозні техніки вишивального мистецтва, наближають їх до станкових живописних полотен.

Науковці в дослідженні проблеми панно бачать прояв і розвиток нових граней, які доповнюють теорію декоративно-прикладного мистецтва. Перспективними напрямками досліджуваної теми є: вивчення особливостей творчої манери професійних художників-майстрів вишивки, аналізу композиційного трактування текстильних станкових творів сучасних митців, характеристики спільних та відмінних рис у творчості художників різної місцевості, використання елементів традиційної народної орнаментики у сучасному панно. Розвідки мистецтвознавців стосовно даної теми у майбутньому зумовлять до переосмислення мистецької спадщини народу, популяризації народної вишивки, мотивації до використання художниками традиційних прийомів і технік у сучасних творчих проектах.

***Литература***

1. Виривончик А. В. Традиційна народна вишивка як складова українського одягу (ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2011. 19 с.
2. Голубець Г. В. Професійне декоративно-ужиткове мистецтво в музейних колекціях Львова (1950 – 1990-ті роки). Львів: Колір ПРО, 2015. 240 с.
3. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях : монографія. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с.
4. Захарчук-Чугай Р. В. Народна вишивка Західної України XIX – XX ст.: (проблеми традицій) : дис. … на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства: 17.00.06 / НАН України. Львів, 1995. 397 с.
5. Захарчук-Чугай Р. В., Антонович Є. А. Українське народне декоративне мистецтво: навч. посіб. К.: Знання, 2012. 342 с.
6. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ: Либідь, 2005. 280 с.
7. Кара-Васильєва Т., Чорноморець А. Українська вишивка. Київ: Либідь, 2002. 160 с.
8. Король Н. Народні традиції в моделюванні дитячого одягу : історичний досвід українських дизайнерів. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2015. Вип. 26. С.198–209.
9. Маліков В. В. Значення інтернет-технологій для мистецтва вишивки в сучасному Харкові. Вісник НТУ «ХПІ». Сер. Актуальні проблеми розвитку українського суспільства. Харків, 2014. № 63. С. 79-85.
10. Никорак О. Українська народна тканина XIX – XX ст.: типологія, локалізація, художні особливості. Львів, 2004. 583 с.

11. Пасічний А. М. Образотворче мистецтво: словник-довідник. Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2003. 216 с.

12. Печенюк Т. Г. Сакральні тканини християнського храму: нові аспекти методики фахової школи. Художній текстиль. Львівська школа. Львів, 1998. С. 70–73.

13. Писаренко Н. П. Тенденція перетворення станкової картини у панно в російському живописі кінця XIX – початку XX ст.: автореф. дис. … на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Київ, 2002. 20 с.

14. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія): навч. посіб. 3-є вид. К.: Редакція вісника "Ант"; Фенікс, 2013. 416 с.

15. Цимбала Л. Золототкацтво Галичини XVIII – першої третини XX ст. (Історія, типологія, художньо-стильові особливості) : автореф. дис ... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.06. Львів, 2003. 19 с.

16. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст. Львів: Українські технології, 2005. 527 с.

17. Штольдер Н. В. Панно эпохи модерн : автореф. дис. … на соискание уч. степени канд. искусствоведения: 17.00.04. М., 2005. URL: http://www.dissercat.com/content/panno-epokhi-modern (дата звернення: 25.04.2018)

***References***

1. Vyryvonchyk, A.V. (2011). Traditional folk embroidery as a part of Ukrainian clothes (twentieth century). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

2. Holubets, H.V. (2015). Professional applied arts in museum collections of Lviv (1950 –1990s). Lviv: Kolir PRO [in Ukrainian].

3. Holubets, O. (2012). Art of the twentieth century: Ukrainian way. Lviv: Kolir PRO [in Ukrainian].

4. Zakharchuk-Chuhai, R.V. (1995). Folk embroidery of Western Ukraine XIXth – XXth centuries : (problems of traditions). Doctor's thesis. NAN Ukrainy. Lviv [in Ukrainian].

5. Zakharchuk-Chuhai, R.V., & Antonovych, Ye.A. (2012). Ukrainian folk decorative art. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

6. Kara-Vasylieva, T.I., & Chehusova Z. (2005). Decorative art of Ukraine XXth century. In search of "large style". Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

7. Kara-Vasylieva, T. & Chornomorets, A. (2002). Ukrainian embroidery. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

8. Korol, N. (2015). The folk traditions in designing of child clothes: historical experience of Ukrainian designers. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv, 26, 198–209.

9. Malikov, V.V. (2014). The value of Internet technologies for the art of embroidery in modern Kharkov. Visnyk NTU «KhPI», 63, 79–85.

10. Nykorak, O. (2004). Ukrainian folk fabric of XIXth - XXth centuries : typology, localization, artistic features. Interior fabrics. N.p. Lviv Part. 1 [in Ukrainian].

11. Pasichnyi, A.M. (2003). Visual Arts: dictionary-directory. Ternopil: Navch. knyha – Bohdan [in Ukrainian].

12. Pecheniuk, T.H. (1998). Sacral fabrics of christian temple : new aspects of methodology of professional school. T. H. Pecheniuk (Ed.), Artistic textiles. Lviv school. N.p. Lviv, 70-73 [in Ukrainian].

13. Pysarenko, N.P. (2002). Tendency of transformation of machine picture in a panel of Russian art in the end of XIXth and at the beginning of XXth centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

14. Selivachov, M.R. (2013). Ukrainian vocabulary of ornament ( iconography, nomination, stylistics, typology). Kyiv, Redaktsiia visnyka «Ant»; Feniks, issue 3 [in Ukrainian].

15. Tsymbala, L. (2003). Galychina's gold weawing of XVIIIth and the first third part of XXth centuries (history, typology, artistically-stylish features). Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

16. Shmahalo, R. (2005). Art education in Ukraine in the middle of XIXth and XXth centuries. Lviv, Ukrainski tekhnolohii [in Ukrainian].

17. Shtolder, N.V. (2005). Panel of modern era. Extended abstract of candidate's thesis. Moskva, Rossiya. Retrieved from http://www.dissercat.com/content/panno-epokhi-modern

*Стаття надійшла до редакції 15.08.2018 р.*

UDC 785.11.083.1:78.071.1(092)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153084

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

# "WANDERING STARS" BY LEONID ZATULOVSKYI: TRADITIONS AND INNOVATION IN THE INTERPRETATION OF THE SYMPHONIC SUITE GENRE

**The purpose of the article** is to identify the peculiarities of the genre made on the basis of the analysis of the symphonic suite by L. Zatulovskyi and to characterize the features of the works of the Bukovynian composer. **Methodology**. The methods of historical-cultural, theoretical and genre-style analysis were used, which allowed to reveal traditional and innovative techniques of interpretation of the genre of the symphonic suite. **The scientific novelty** consists in understanding the development process of the professional musical art of Bukovyna; in revealing features of creative thinking of the composers of the region; in clarifying the principles of orchestral music of the region; in the analysis of music by L. Zatulovskyi, whose work was not explored in contemporary musicology. **Conclusions.** The orchestral suite "Wandering Stars" concentrates the signs of creative thinking of L. Zatulovskyi, his principles of work, which combine the properties of various fields of music, thereby denoting the formation of polystylistics, where the classical traditions of European and Ukrainian music, folk music creative work and traits of Bukovynian multinational musical culture are interwoven. L. Zatulovskyi's suite is an example of the scene-genre programme symphonism, where the background of the colourful national environment reveals the relationship between the heroes of the novel by Sholem Aleichem. On the basis of this work by L. Zatulovskyi one can identify the features of his individual creative style. The composer, relying on genre features of folk music, was able to achieve his own originality of writing. L. Zatulovskyi, intertwining the intonation and rhythmic features of the Ukrainian, Bukovynian and Jewish song and dance traditions, enriched the melody of his works and brought it to a new level of interaction with harmony and a tone-key component.

**Key words:** genre; symphonic suite; programme music; composers of Bukovyna; Leonid Zatulovskyi.

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

**"Блукаючі зірки" Леоніда Затуловського: традиції та новаторство в інтерпретації жанру симфонічної сюїти**

**Мета статті –** на основі аналізу симфонічної сюїти Л. Затуловського виявити особливості жанру та охарактеризувати риси творчості буковинського композитора. **Методологія.** Застосовано методи історико-культурологічного, теоретичного та жанрово-стильового аналізу, що дозволило виявити традиційні та новаторські прийоми інтерпретації жанру симфонічної сюїти. **Наукова новизна** полягає в осмисленні процесу розвитку професійного музичного мистецтва Буковини; у виявленні рис творчого мислення композиторів краю; у з'ясуванні засад оркестрової музики регіону; в аналізі музики Л. Затуловського, творчість якого не досліджувалась у сучасному музикознавстві. **Висновки.** Оркестрова сюїта "Блукаючі зірки" концентрує ознаки творчого мислення Л. Затуловського, його принципи роботи, у яких поєднано властивості різних напрямів музики, що вказує на утворення полістилістики, де переплелися класичні традиції європейської та української музики, народна музична творчість та риси буковинської багатонаціональної музичної культури. Сюїта Л. Затуловського – зразок картинно-жанрового програмного симфонізму, де на фоні колоритного народного середовища розкриваються стосунки героїв роману Шолом-Алейхема. На основі даного твору Л. Затуловського можна виявити риси його індивідуального творчого стилю. Композитор, спираючись на жанрові ознаки народної музики, зміг досягнути власної оригінальності почерку. Переплітаючи інтонаційні та ритмічні прикмети української, буковинської та єврейської пісенно-танцювальної традиції, Л. Затуловський збагатив мелодику своїх творів та вивів її на новий рівень взаємодії з гармонією, тонально-ладовою складовою.

**Ключові слова:** жанр; симфонічна сюїта; програмна музика; композитори Буковини; Леонід Затуловський.

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

**"Блуждающие звезды" Леонида Затуловского: традиции и новаторство в интерпретации жанра симфонической сюиты**

**Цель статьи –** на основе анализа симфонической сюиты Л. Затуловского выявить особенности жанра и охарактеризовать черты творчества буковинского композитора. **Методология.** Применены методы историко-культурологического, теоретического и жанрово-стилевого анализа, что позволило выявить традиционные и новаторские приемы интерпретации жанра симфонической сюиты. **Научная новизна** заключается в осмыслении процесса развития профессионального музыкального искусства Буковины; в выявлении особенностей творческого мышления композиторов края; в выяснении основ оркестровой музыки региона; в анализе музыки Л. Затуловского, творчество которого не исследовалось в современном музыковедении. **Выводы.** Оркестровая сюита "Блуждающие звезды" концентрирует признаки творческого мышления Л. Затуловского, его принципы работы, в которых сочетаются свойства различных направлений музыки, что указывает на образование полистилистики, где переплелись классические традиции европейской и украинской музыки, народное музыкальное творчество и черты буковинской многонациональной музыкальной культуры. Сюита Л. Затуловского – образец

© Kapliyenko-Iliuk Yu., 2018

картинно-жанрового программного симфонизма, где на фоне колоритной народной среды раскрываются отношения героев романа Шолом-Алейхема. На основе данного произведения Л. Затуловского можно выявить черты его индивидуального творческого стиля. Композитор, опираясь на жанровые признаки народной музыки, смог достичь своей оригинальности почерка. Переплетая интонационные и ритмические приметы украинской, буковинской и еврейской песенно-танцевальной традиции, Л. Затуловский обогатил мелодику своих произведений и вывел ее на новый уровень взаимодействия с гармонией, тонально-ладовой составляющей.

**Ключевые слова:** жанр; симфоническая сюита; программная музыка; композиторы Буковины; Леонид Затуловский.

Relevance of the research topic. Leonid Borysovych Zatulovskyi is one of the representatives of modern composer school, who in his creative work combines a high level of professionalism, talent with the ability to be modern and in demand. His music is very popular both among professional Ukrainian artists and performers, as well as among the younger generation of musicians. His works, in particular orchestral music, sound on prestigious scenes of Ukraine and abroad performed by well-known bands. L. Zatulovskyi developed his own style, which is characterized by a solid alliance of Western European and Ukrainian professional traditions, folk instrumental and song creative works, Bukovynian and Jewish colour, modern popular music and jazz. But most of all, as the composer noticed, he admires Ukrainian folk song, love for which he carried through all his life [7].

Analysis of recent research and publications. Composers' activity and peculiarities of development of various branches of creative work of modern representatives of musical art of Bukovyna are almost investigated. The existing textbooks on history of music consider the development of musical culture in Bukovyna in the context of the general characteristics of West-Ukrainian music. In the modern scientific space there are several publications devoted to the historical past of Bukovyna, among which there are two works of historical-journalistic character by K. Demochko [4; 5]. A more detailed and informative source about the history of musical culture and education of Bukovina remains the collective work of the scientists of the Department of Music of Y. Fedkovych Chernivtsi National University [8]. L. Zatulovskyi's creative work has never been the subject of musicological analysis. There are many publications in the periodical press and reference books about his creative life and performing activities [1; 3; 6; 10; 14], in separate sections of the manuals, in particular in the educational edition of "Bukovynian Composers" [2]. However, these studies do not dwell on the style of composers of Bukovyna, and the creative work of L. Zatulovskyi is not investigated.

The purpose of the research is to analyse the symphonic suite of L. Zatulovskyi and, on the basis of the analysis, to identify the peculiarities of the genre and characterize the features of the creative work of the Bukovynian composer.

Research findings. The scope of creative work of L. Zatulovskyi is represented by various branches of composer work, in particular, works for symphonic, chamber, wind, pop orchestra and orchestra of folk instruments, chamber-instrumental works for piano, accordion, string, wind and folk instruments, concerts for piano and violin with orchestra, vocal works and music for children, arrangement. Most of his works exist in the author's originals and manuscripts, which need to be ordered and published. Therefore, modern scholars face an extremely urgent task connected with the musical assessment of his legacy and the well-grounded popularization of the achievements of the Bukovynian composer.

Among the large number of musical productions by L. Zatulovskyi, we select his monumental works meant for the orchestra. He is the author of 6 "Bukovynian Rhapsodies", a suite "Wandering Stars", which exist for various composition of orchestras (symphonic, chamber, wind), a symphonic poem "Bukovyna", a cantata "Memory" for soloists, choir and symphony orchestra and separate pieces.

Orchestral thinking of the composer is distinguished by a combination of peculiar academism with peculiarities of folk music, song and dance tradition. Academic principles are connected, first of all, with the genre priorities that are characteristic of Ukrainian music of the second half of the XXth century. The first orchestral opuses of the composer coincide with the time of the creation of iconic works of Ukrainian professional symphonic creativity, which, based on the achievements that were formed at the beginning of the century in the works of S. Lyudkevych, P. Kozytskyi, A. Shtogarenko, G. Mayboroda, K. Dankevych, V. Barvinskyi, M. Verykivskyi, M. Kolessa and others, are demonstrating the search for new ways of developing orchestral music. In this context, the 60s – the beginning of the 70s are marked by special experimentation in the field of symphonic music, which led to the appearance of works that, according to B. Syuta, "became remarkable achievements of both domestic and, more broadly – European music" [13, 505]. During this period, many orchestral works were created in various genres, which reflected the desire of composers to experiment, to show non-standard thinking, to update the existing forms with new qualitative transformations. The so-called genre of the programme symphonic suite, which appeared in European music in the second half of the XIXth century, was developing and became closer to the genre of the "plot-dramatic symphony" [11, 184]. In the work of L. Zatulovskyi, the genre of the orchestral program suite is clearly presented by the work "Wandering Stars", which became the "visiting card" of the composer and sounded not only on Ukrainian stages, but also at the New York Philharmonic Society [14].

The suite "Wandering Stars", consisting of five contrasting parts, independent and bright folk-characteristic scenes ("Road", "Star Steppe", "Dance", "Lullaby", "Holiday"), is inspired by the images of Sholem Aleichem's novel of the same name. This cycle is characterized by a combination of lyrical, genre and

scene-pictorial plays, following the paths that R. Schumann has already identified in his cycles of piano miniatures. In Ukrainian music, one of the first works in the genre of orchestral suite – "Vesnyanky" by M. Verykivskyi, demonstrates the principles of assimilation of folk-song sources [12, 45]. Along with the works of this genre focused on the song symphonism, which was manifested in the works of V. Sokalskyi ("The Take-off of Slavic Falcons"), V. Oholovets ("Ukrainian Suite"), D. Akhsharumov ("Suite on Ukrainian Themes in the Style of Ancient Music ") and others, since the beginning of the 1950s there were suites whose programme character was associated with well-known personalities ("In Memory of Lesya Ukrainka" by A. Shtogarenko, "Taras Shevchenko" by B. Lyatoshynsky). The literary programme was not quite widespread among the works that were at the root of the development of genres of Ukrainian orchestral music. It was only in 1925 that the first programme suite "Kozak Golota" by P. Kozytsky emerged on the basis of music to F. Lopatinsky's performance of the same name. In 1955, B. Lyatoshynskyi turned to the dramatic images of W. Shakespeare and created a suite "Romeo and Juliet". Since the 1960s, Ukrainian composers often turn to the genre of an orchestra suite, first creating suites based on music from movies and theatrical performances. However, gradually this genre gained independence and became the basis of the works of B. Lyatoshynskyi, M. Dremlyuga, V. Guba, L. Kolodub, L. Dychko, A. Karamanov, L. Grabovsky [13, 505].

Thus, the traditions initiated by the Ukrainian composers of the first and the beginning of the second half of the twentieth century, influenced the nature of the works of contemporary composers, determined the ways of developing the genres of orchestral music. Creative work of Bukovynian composers rapidly joined the flow of development national music, but, unfortunately it remained in the shadows, and did not become the object of musicologists' study and analysis. Thus, the orchestral music of L. Zatulovskyi, entering concert programmes along with the works of famous Ukrainian composers of the second half of the 20th – the beginning of the 21st century, deserves the attention of scholars and has the prospect of becoming a textbook.

The author of the suite "Wandering Stars" creates a five-part cycle of individual orchestral plays, which, by means of the genre definition of parts, reveal the relative plot programme character. The images of the heroes of the novel in love are mostly hidden, but the situational element, images of nature and the surrounding world are emerging on the foreground. However, the composer is mostly interested in the national-cultural basis, connected with folk-household and family-household folklore. L. Zatulovskyi deliberately fails to cite, but the entire work is permeated with signs of folk art of the multinational Bukovyna region.

The first part of the suite – "The Road" – is a play of pictorial-scenic programme character, drawing pictures of the journey of the Jewish travelling theatre, with which the sweethearts Rasel and Label escape from their hometowns in their dreams of happy future and successful stage career. To implement his idea, the composer chooses a verse-variational form, where two relatively contrasting sections, performing the functions of introducing the tune and chorus, are repeated with variational changes. The principle of variation permeates the form both from the outside and from the inside. Frequent repetitions of the main thematic sections are modified by the melodic, rhythmic, texture, tone and structural variations, and create the impression of a continuous monotonous movement of the travelling carriage with the artists. On the other hand, the structure of the composition resembles the features of a double simple two-part form with a coda.

The first section of the form begins with a small four-time introduction of a monotonous character with a typically popular simplified style with alternating bass and chord resembling the accompaniment of a song. A harmonic plan for the original element was originally solved, where polychord couplings were applied, in which the tonic tri-sound is laid upon the sounds of a dominant and an introductory tone. However, their alternate appearance hides the dissonance that could arise with the simultaneous sounding of the functions, and even creates a sound-imaging moment of rocking a carriage. On the background of *pizzicato* strings there appears a song, a vividly national Jewish melody in trumpet with damper in the B flat major with peculiar fret alterations of the second, sixth and seventh lower degrees. The variability of the seventh degree of the fret adds a folk colour, reproduces the fret signs of Jewish music with typical enlarged seconds. The initial element of the theme, being its core, is constantly repeated with variations of the melody and rhythm, shifts from one instrument to another. Such techniques characterize the periodic repetition of scale-thematic structures and are a sign of everyday genres. The melodic mediant duplication reproduces the character of folk ensemble singing.

The second section is written in the same name in the B flat minor, but the character continues the mood of the previous part. If the first section-verse reflects mainly solo singing, the second one performs the function of a solemn collective chorus. The theme is polystylistic, where the signs of Jewish and Ukrainian singing are combined. Despite the rather well-developed periodic constructions, their structure is closely connected with frequent, though variational repetitions. This method further emphasizes the composer's plan to convey the long and monotonous way of artists travelling from town to town. Before the appearance of the next section, there is a short two-time connective element, which, with ascending octaves of violins with displaced metric accents, originally depicts the creaking of the carriage wheels, and, at some point, even resembles the whipping of the lash, which drives the horses. Taking advantage of the thoughtful drama of development, L. Zatulovskyi was able to convey vividly folk images, characteristic singing and reproduce the atmosphere of a long way with its colourful participant –the carriage.

The second part of the suite – "Star Steppe" – is a slow lyrical musical scene, where two lyrical heroes are presented against the background of the steppe landscape and the starry sky. The landscape is

reproduced by various colouring means, which combine the signs of folk melody, richness of fret, style contrasts and sonorous consonance. The beauty of nature, the breadth of space and vivid picturesque character resemble the typical images of "Shahrazad" by M. Rimsky-Korsakov. The composition of "Star Steppe" is performed in an intermediate form between a complex and a simple three-part one, where the extreme sections are written in the form of a period, and the middle – in a simple three-part form with complex periods.

Consequently, the first section of the form – the colouring content, where the harmonious means and spectacular mediant parallelism represent the starry sky, which is fascinating and inspiring. The period consists of two contrasting sentences (8 and 6 times), where the first shows a background theme, in which, due to a sonorous sound, altered chords, signs of major-minor of the same name and passage harp bursts, the colourfulness comes to the fore.

The main theme of the first section contains three contrasting elements, where the first one, with its soft song turns in twice the harmonic minor, is intonationally associated with the theme of the first part of the suite, indicating the signs of a monotheme. The second element, formed from three eighths of the half-time and half duration with a characteristic sixth romance intonation, will play a significant role in the development of the form. Splashes of the harp, which, like starlight, appearing in the first section of the form, became the basis of the third element of the theme. The last two formations are symbols of the images of the heroes of the novel, characterized by the contrast of the performance and the tone.

The middle section of a simple form of developmental character, is based on the development of the first two elements of the theme. The development completes with a five-step climax, where a new episodic theme invades on the *ff* in the copper wind, symbolizing the highest emotional state. The reprise of the middle is shortened, but dynamised: the tone correlation of the sentences reflect the features of the development, the last sentence – a more detailed one, where the first and second elements of the main theme are contrasted, the passage bursts capture a group of the wooden wind. The tension, which does not disappear in the development of a simple form, has a continuation in the reprise, which rapidly moves into a general varied reprise of the form. Colouring "rockings" go to violins, and the lyrical romance theme of the hero, continuing its intonational transformation, commenced as far as in the development, is becoming a climax. Thus, L. Zatulovskyi, in the "Star Steppe" from the suite "Wandering Stars", was able to achieve an interesting combination of external and internal worlds, images of nature and personal experiences, creating a sample of scene and lyrical symphonism.

"Dance" is the third part of the cycle in which the composer has shown his ability to deepen into the field of folk dance, dance and cheerful euphoria. The work is written in the form of double variations with an introduction, where two themes sound alternately, and variations appear on the principle of alternating interchange. The introduction of a figurative nature, without its own theme, reproduces the sound of the folk orchestra of triple musicians. It consists of three small sections, the last two of which are variants of the first one, which "predicts" the future variation development. The two themes of the main part of the work are related by the general dance mood and tone. The first theme continues the nature of the introduction and is based on two thematic elements alternating and repeated in different groups of the orchestra. The dominant harmony, completely accompanying the melody, has a logical end with the beginning of the second, song theme. The methods of variation used by L. Zatulovskyi in the "Tank" are rather concise, simple and closely related to the principles of folk music, where the varied structures appeared spontaneously and did not differ in complexity. The main idea of the dancers is connected with the creation of the appropriate mood, which captivated all the participants of the action. Therefore, the laconicism of the means of creating the character of the dance, the principles of development correspond to the genre basis of the work, contributing to its natural perfection and authenticity of the manner.

The fourth part of the suite – "Lullaby" – is a lyrical-sorrowful detachment from the general programme character, where the features of the genre are veiled, and the romantic relationship of the heroes comes to the fore. The character, content and means of embodiment of the images reveal the signs of polystylistics, where the mood of sensitive romanticism and lyricism of P. Tchaikovsky and contemporary music and cinema art are felt, as well as some of the newest chord sounds and features of the national Jewish melody.

"Lullaby" is written in a complicated three-part form with an introduction and a coda. A short five-act introduction in C minor is based on a comparison of the tonic septochord of a natural minor and a leading double dominant. The sounds of these two chords form a scale that corresponds to the Hutsul fret and brings the folk Bukovynian colour. The broad, chanting theme, entrusted to the cello solo, carries bright features of folk Jewish music, where the presence of chromatism, enlarged seconds, and the emphasis on metric accents by grace notes add authenticity. Attention is drawn to the parallelism of the chords at the end of the first sentence: the fourth consonance and octaves, filled with a fifth, create a character of mystery, and on the other hand, they add sorrowness and doom. Therefore, these chords become a precursor of parting of the heroes.

The intonational content of the themes is closely linked to the first section from the inside, but the major key (A flat major), the absence of sharp nagging enlarged seconds, the softer "lulling" melodic turns form clear, light images and most closely correspond to the genre of a lullaby. The reprise is not ordinary, it is rather thematic, because, like a pseudo-reprise, it is outlined in the secondary F minor key. The coda of

the "Lullaby" became logical and thought-out, where the composer completely dilutes the style, leaving only the string group. Starting the theme of the first section, as in the beginning, in the solo sound of the cello, the melody is transmitted to the violin solo, which goes into a gentle, upward improvisation, freezing on a key-note of F minor.

"Holiday" – the final part of the suite, where the principle of kaleidoscopicity combined several contrasting genre and dance scenes into one form. As a result, a fairly free composition was formed, which, in its structure, resembles a contrast-composed form with an end-to-end development of the initial theme of the introduction. Folk dances, which constantly change each other, correspond to the traditions of "knitting" songs, that were widely spread in Ukrainian music. The solemnly elegant finale of the suite begins with the fanfare theme of the introduction in the G major, where the strokes of the tonic tri-sound of the tutti orchestra alternate with the sounding of string and copper wind instruments, thus preparing for the beginning of the national holiday. For the first section of the form the composer chooses the composition of the brass band, instructing it to perform the march, the character of which introduces the street folk festival. Solo-minor march is lively and brilliant, full of perseverance and enthusiasm, despite its minor key.

The second section is based on the counterpoint of two contrasting themes – the song, performed by violins, and the scherzo-dance, which sounds like a clarinet. As a substitute for wooden and string groups, the middle of a simple three-part form is based on a comparison of brass wind with percussion and string groups. Such a contrasting combination reveals a figurative filling of the dance, in which men's confident perseverance is contrasted with feminine ease.

The third section of the form has a waltz genre basis. The initial theme of the waltz is given to the solo trombone and intonationally associated with the thematic material of the "Lullaby". Further development reproduces typical turns from the second part of the suite, resembling the second element of the theme "Star Steppe".

The fourth section is the brightest and most distinctive dance element, where the mood of the national holiday is revealed with the help of genre-typical turns of Bukovynian folklore. The main thematic events of the previous sections of the final part of the suite are described in minor keys (G minor and C minor), but gradually establish the major key. The element of dance increasingly occupies musical space and develops into a series of individualized thematic constructions. The character of the dance and some intonation turns arouse association with the famous dance Jewish song "Hava Nagila". The fiery melody gradually captures the registers and various tones of the orchestra, demonstrating the collective performing of the festive dance. After a two-time varied conducting of the main thematic link, the composer introduces the first introductory theme, where the unison-fanfare sound prepares the appearance of a contrasting middle. However, the function of this invasion is greater than the introduction: it is a kind of reminiscence and one of the forms of end-to-end development in the form. In the middle there appears a colourful theme in the solo clarinet, which is then picked up by the trumpets, creating a mood of folk festival, where the performers in turn show a skilful play on the instruments. The coda that sounds in C major, is perceived as a general summing up part of the whole suite. The elevated-patriotic theme is performed by the chord composition in the trumpet part with a gradual increase in the dynamic plan with the participation of all orchestral groups. Consequently, the scene of a national holiday with a contrast of moods and behaviour is skilfully reflected by the composer by means of genre contrasts, colourful instrumentation and the use of intonational sources of folk music.

Conclusions. On the basis of the analysis of the suite "Wandering Stars" by L. Zatulovskyi, we can draw conclusions not only about the peculiarities of the cycle, but also about the features of the style of the composer, manifested in all his creative work. This work accumulates the signs of creative thinking of L. Zatulovskyi, his principles of work, which combine the properties of various fields of music, which points to the formation of poly-stylistics, where the classical traditions of European and Ukrainian music, folk musical creative work and attributes of the Bukovynian multinational musical culture are interwoven.

The suite of L. Zatulovskyi is a programme symphonic work of a literary source, where there is a scene, a landscape on the foreground and on their background, there is somewhat hidden, and the relationship of lyrical heroes develops. The principles of kaleidoscope and cinema do not allow to hold on to specific emotions, they create a course of events that are sometimes not interconnected. However, the premonition of the final novel, the parting of the heroes, in spite of the overall positive mood of the suite, is visible in almost all parts: the downward development of the theme dominates and is especially vivid in the "Lullaby" in the form of parallelism of chords.

By various means, in particular with the help of peculiarities of orchestration, L. Zatulovskyi finds accurate sound-imaging techniques, skilfully reproducing the rocking of the carriage or the creaking of its wheels and whipping of the lash. Colourfulness is inherent in many means of expressiveness, where the composer, taking the genre features of folk music as a basis, was able to achieve his own originality of style. L. Zatulovskyi enriched the melody of his works by intertwining the intonational and rhythmic features of Ukrainian, Bukovynian and Jewish songs and dances, and brought it to a new level of interaction with harmony and a tone-key component.

The musical manner of the composer is guided by the basics of the homophonic-harmonic composition, but the elements of polyphony in the form of a counterpoint of the themes become quite distinct. In this contrast, the essential techniques of orchestration are used by the composer both as a means of opposition,

and as principles of unity. In the first case, one can speak about the contrast of presentation and of polytheme, the antithesis of images and situations, and in another case – about common positions that are especially manifested in association with the people and its traditions. Therefore, a well thought-out orchestration, with its tone description and genre type, contributes to the greater disclosure of the programme character.

Among the principles of the thematic material development L. Zatulovskyi prefers variability that derives from the folk tradition, and variational techniques influence the nature of the correlation between themes in different parts of the cycle. Thus, often patterns of various nature are based on the same intonation models, which leads to unexpected monothematic formations (themes of parts I and II, IV and V) and implementation of the principle of reminiscences, combining the cycle and strengthening the links between the parts. This principle, along with the end-to-end symphonic development, the nature of the proportion of parts and genre content gives the suite also the signs of the sonata-symphonic cycle.

Consequently, the suite "Wandering Stars" presents the creative style of the composer, which reflects his peculiar poly-stylistic thinking, which is based on the knowledge of traditions of West-European and Ukrainian professional music, folk art, national traits and their reproduction in the positions of common features with introduction of authentic originality.

***Література***


1. Богайчук М. А. Література і мистецтво Буковини в іменах: словник-довідник. Чернівці: Букрек, 2005. 312 с.
2. Буковинські композитори : навч. Посібник / уклад. А. В. Плішка. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. 143 с.
3. Видатні діячі культури та мистецтв Буковини : бібліографічний довідник / авт.-укл. : Ю.В. Боганюк та ін. Вип. 1. Чернівці : Книги – ХХІ, 2010. 312 с.
4. Демочко К. Мистецька Буковина : нариси з минулого. Чернівці : Книги ХХІ, 2008. 336 с.
5. Демочко К. Музична Буковина : сторінки історії. Київ : Музична Україна, 1990. 136 с.
6. Затуловський Леонід Борисович. *Серцем з Буковиною : імена славних сучасників* / ред. колегія : Г.К. Галиць та ін. Київ : Світ успіху, 2011. С. 179.
7. Інтерв'ю із Затуловським Л. Б. від 29 квітня 2018 р. ; м. Чернівці. Інтерв'юер : Юлія Каплієнко-Ілюк.
8. Кушніренко А.М., Залуцький О.В., Вишпінська Я.М. Історія музичної культури й освіти Буковини : навч. посібник. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. 376 с.
9. Маслій М. М. Золотий вік української естради (1960 – 1980-ті роки). Книга 1. Чернівці: Букрек, 2016. 400 с.
10. Пам'ятаймо! (Знаменні та пам'ятні дати Буковини в 2010 р.) : бібліограф. показч. / авт.-укл. : Ю.В. Боганюк. О.О. Гаврилюк ; ред. М.М. Довгань. Чернівці : Книги – ХХІ, 2009. 400 с.
11. Попова Т. Симфонические сюиты второй половины XIX и XX века. *Музыкальные жанры* / общ. ред. Т.В. Поповой. Москва : Музыка, 1968. С. 184–190.
12. Пясковський І. Б., Шеффер Т. В. Симфонічна музика. *Історія української радянської музики* / ред. колегія : О.С. Зінькевич та ін. Київ : Музична Україна, 1990. С. 43–58.
13. Сюта Б. Музичне життя і творчість 1960-х – початку 1970-х років. *Корній Л.П., Сюта Б.О. Українська музична культура. Погляд крізь віки* : монографія. Київ : Музична Україна, 2014. С. 498–511.
14. Фещук Н. Його "Блукаючі зірки" звучали в Нью-Йоркській філармонії. *Чернівці*. 2015. 10 вер. С. 10.


***References***


1. Boghajchuk, M. A. (2005). Literature and art of Bukovina in names. Chernivtsi: Bukrek [in Ukrainian].
2. Plishka, A. V. (2011). Bukovinian composers. Chernivtsi: Chernivetskiy nats. un-t [in Ukrainian].
3. Boghanjuk, Ju.V., & Ghavryljuk, O.O., &. Dobrovoljsjka, Gh.V, & Dovghanj, M.M., & Ivanycjka, A.S. (2010). Prominent figures of culture and arts of Bukovina (Vols. 1). Chernivtsi: Knyghy – XXI [in Ukrainian].
4. Demochko, K. (2008). Art Bukovina: essays from the past. Chernivtsi: Knigi XXI [in Ukrainian].
5. Demochko, K. (1990). Musical Bukovina: history pages. Kyiv: Muzichna Ukraina [in Ukrainian].
6. Ghalycj, Gh.K., & Ghurbyk, B.O., & Isak, A.F., & Marusyk, T.V., & Struk, N.O. (Eds.). (2011 Zatulovsky Leonid Borisovich). The heart with Bukovina: the names of glorious contemporaries, (p. 179). Kyiv: Svit uspikhu [in Ukrainian].
7. Kaplijenko-Iljuk, Ju. (2018). Interview with Zatulovsky L. B. Chernivtsi [in Ukrainian].
8. Kushnirenko, A. M., & Zalucjkyj, O. V., & Vyshpinsjka, Ja. M. (2011). History of musical culture and education of Bukovina. Chernivtci: Chernivecjkyj nac. un-t [in Ukrainian].
9. Maslij, M. M. (2016). The Golden Age of Ukrainian Pop (1960 – 1980s) (Vols.1). Chernivtsi: Bukrek [in Ukrainian].
10. Boghanjuk, Ju.V., & Ghavryljuk, O.O. (2009). Let's remember! (Significant and memorable dates of Bukovina in 2010). M.M. Dovghanj (Ed.). Chernivtsi: Knyghy–XXI [in Ukrainian].
11. Popova, T. (1968). Symphonic suites of the second half of the 19th and 20th centuries. T.V. Popova (Eds.), Musical genres (pp. 184–190). Moscow: Muzyka [in Russian].
12. Pjaskovsjkyj, I.B, & Sheffer, T.V. (1990 Symphonic music). O.S. Zinjkevych (Eds.), History of Ukrainian Soviet music, (pp. 43–58). Kyiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
13. Sjuta, B. (2014 Musical life and creativity of the 1960s – early 1970s). L.P. Kornij & B.O. Sjuta. Ukrainian musical culture. A look through the ages: a monograph, (pp. 498–511). Kyiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
14. Feschhuk, N. (2015) His "Wandering Stars" sounded at the New York Philharmonic). Chernivtsi [in Ukrainian].


*Стаття надійшла до редакції 05.09.2018 р.*

UDC 316.733:379.8.09
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153085

**Карась Сергій Олексійович**
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка
ORCID 0000-0002-6260-3099
karas.muzik@ukr.net
**Катрич Ольга Тарасівна**
кандидат мистецтвознавства, професор
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка
ORCID 0000-0002-2222-1993
olya.katrych@gmail.com

# ДО ПИТАННЯ ТЕХНІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ СУЧАСНОГО БАЯНА-АКОРДЕОНА

**Мета статті** пов'язана із висвітлення історичних передумов виникнення та еволюції конструкції баяна-акордеона та його технічних можливостей, репертуару й композиторських течій. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні мистецтвознавчого, культурологічного та біографічного підходів й низки методів: історико-типологічного, що пов'язаний з проблемами історичного становлення феномену крізь призму еволюції інструменту у його сучасних модифікаціях; функціонального, який дає можливість окреслити амплітуду художньо-виражальних, технічних та темброво-акустичних якостей у поєднанні з напрацьованим арсеналом специфічно-виконавських засобів, які уможливлюють сьогодні залучення до репертуару баяніста незліченної кількості музичних творів різних напрямів і стилів, із врахуванням навіть принципово протилежних художніх смаків. **Наукова новизна** роботи визначається аналізом технічного стану баяна-акордеона у світлі сучасного інструментарію та репертуару. **Висновки.** Окреслені жанрові різновиди репертуару (обробки народної пісні, перекладення світової музичної спадщини, твори доби бароко, естрадно-розважальна музика) сучасного баяніста-акордеоніста, очевидно, можуть вільно поповнюватись творами інших стильових течій XX ст. (неокласицизм, неоромантизм, неофольклоризм та ін.). Відтак, інтенсивно прогресуюча репертуарна політика індивідуума – це сучасна оригінальна академічна музика. Стрімка еволюція інструмента від аматорської гармоніки XIX ст. до готово-виборного багатотембрового концертного інструмента другої половини XX ст. відбилась на репертуарі виконавця, безпосередньо впливаючи на якість концертних програм. Сьогодні, коли параметри інструмента дозволяють вільно оперувати будь-яким наявним у музичному мистецтві стилем, особливо актуалізується розуміння потенціалу інструмента академіком М. Давидовим: «сучасний баян має значний потенціал тембрових засобів і акустичних можливостей, котрі повною мірою ще не розкриті ні в композиторській, ні у виконавській, ні в інженерно-конструкторській винахідницькій практиці» [2, 14].

**Ключові слова:** баян; акордеон; репертуар; композитори; технічна майстерність.

***Карась Сергей Алексеевич**, кандидат искусствоведения, доцент Львовской национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко; **Катрич Ольга Тарасовна,** кандидат искусствоведения, профессор Львовской национально музыкальной академии им Н. Лысенко*

**К вопросу о технических особенностей современного баяна-аккордеона**

**Цель статьи** – проанализировать исторические грани появления и эволюции конструкции баяна-аккордеона, их технические возможности, репертуар и композиторские течения. **Методология** исследования заключается в применении искусствоведческого, культурологического и биографического подходов и ряда методов: историко-типологического, который связан с проблемами исторического становления феномена сквозь призму эволюции инструмента в его современных модификаций; функционального, который позволяет выделить амплитуду художественно-выразительных, технических и темброво-акустических качеств в сочетании с наработанным арсеналом специфических исполнительских средств, дающих возможность сегодня привлечения к репертуару баяниста большого количества музыкальных произведений различных направлений и стилей, с учетом даже принципиально противоположных художественных вкусов. **Научная новизна** определяется анализом технического состояния баяна-аккордеона в контексте современного инструментария и репертуара. **Выводы.** Указанные жанровые разновидности репертуара (обработки народной песни, переложение мирового музыкального наследия, произведения эпохи барокко, эстрадно-развлекательная музыка) современного баяниста-аккордеониста, очевидно, может свободно пополняться произведениями других стилевых течений XX века (неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм и др.). Следовательно, интенсивно прогрессирующая репертуарная политика индивидуума – это современная оригинальная академическая музыка. Стремительная эволюция – от любительской гармоники XIX века к готово-выборному многотембровому концертному инструменту второй половины XX века отразилась на репертуаре исполнителя, непосредственно воздействуя на качество концертных программ. Сегодня, когда параметры инструмента позволяют свободно оперировать любым существующим в музыкальном искусстве стилем, особенно актуализируется понимание потенциала инструмента академиком Н. Давыдовым: «современный баян имеет значительный потенциал тембровых средств и акустических возможностей, которые в полной мере еще не раскрыты ни в композиторской, ни в исполнительской, ни в инженерно-конструкторской изобретательской практике» [2, 14].

**Ключевые слова:** баян; аккордеон; репертуар; композиторы; техническое мастерство.

***Karas Sergii,** PhD in Arts, associate professor, Lviv Mykola Lysenko National Music Academy; **Katrych Olga,** PhD in Arts, professor, Lviv Mykola Lysenko National Music Academy*

**On the question of technical features modern bayan-accordion**

© Карась С. О., 2018
© Катрич О. Т., 2018

**The purpose of the article** – related to the coverage of historical preconditions the emergence and evolution of the bayan-accordion structure and its technical capabilities, repertoire and composer currents. The research **methodology** is the application of arts studies, culturological and biographical approaches and a few methods: historical and typological – which is associated with problems the historical formation of the phenomenon through the prism of the instrument's evolution in its modern modifications; functional – which makes it possible to outline the amplitude of artistic and expressive, technical and timbre-acoustic qualities in conjunction with the accumulated arsenal specifically-performing means which enable involvement today to the repertoire of bayanist countless pieces of music different directions and styles, with consideration even fundamentally opposite artistic tastes. **The scientific novelty** is determined by the analysis of the technical condition of the bayan-accordion in the light of modern instruments and repertoire. **Conclusions.** The outline genre varieties of the repertoire (processing of folk songs, transposition of the world musical heritage, work of the baroque era, variety music) modern bayan-accordion, obviously, can be freely replenished with works other stylistic trends of the twentieth century (neoclassicizm, neoromantizm, neofolkloryzm, etc.). Therefore, intensively progressing repertory policy of the individual – is a modern, original academic music. The rapid evolution – from the amateur harmonica of the XIX century to the ready-elective multi-timbre concert instrument second half of the XX century, reflected in the repertoire of the artist, directly affecting the quality of concert programs. Today, when the tool parameters allow to operate freely any available in musical arts style, we are inclined to the definition of academician Mykola Davydov: «modern bayan has a significant potential of timbre and acoustic capabilities, which have not yet been fully revealed in the composer's neither in the performing, nor in engineering designer inventive practice» [2, 14].

**Key words:** bayan, accordion, repertoire, composers, technical skill.

Актуальність теми дослідження. Загальносвітовий сучасний розвиток виконавства на баяні (акордеоні) включає досить широкий ареал географії. До нього входять фактично всі країни Європи, Америка, Австралія, Японія, Середня Азія, Африка. Належне місце в цьому переліку займає й Україна. Навіть побіжне знайомство зі станом українського баянно-акордеонного мистецтва свідчить про його професійну спроможність на право посісти чільне місце на сучасному академічно-концертному Олімпі. Досягненню такого авторитетного рівня (із подальшим його утриманням) передувала ціла низка важливих взаємозумовлених процесів. Їхнє осмислення потребує здійснення бодай стислого екскурсу в минуле самого інструмента.

Аналіз досліджень і публікацій. Однією з фундаментальних робіт, присвячених дослідженню баянного мистецтва України є праця М. Давидова [2] з теорії формування виконавської майстерності баяніста, побудована на основі теорії Б. Асаф'єва та експериментально перевірена виконавцями класу професора (П. Фенюком, Є. Черказовою, В. Зайцем, В. Козицьким, І. Завадським, та ін.) на престижних міжнародних змаганнях. На основі цієї теорії під керівництвом академіка М. Давидова здійснено низку наукових розвідок Є. Івановим («Академічне баянно-акордеонне мистецтво України») [4], з точки зору виражальних можливостей баяна – Вл. Князєвим [6], на прикладі творчості В. Власова – В. Янчаком [11]. Також ряд вчених (А. Сташевський, Ю. Чумак, І. Ященко, В. Дорохін, В. Заєць, А. Семешко, А. Черноіваненко та ін.) досліджують прийоми, штрихову палітру та виконавські можливості сучасного баяна-акордеона. Водночас у ближньому зарубіжжі означену проблематику висвітлено у працях А. Мірека [7], В. Новожилова [8], М. Імханицького, В. Семенова, де подано конструкцію та історію баяна, виконавську інтерпретацію баянних творів баяністами-виконавцями сьогодення (Ф. Ліпсом, В. Семеновим, А. Гайнуліним, П. Фенюком, В. Мурзою, А. Нижником, Д. Султановим, В. Козицьким та ін.).

Мета статті – висвітлити історичні передумови виникнення та еволюцію конструкції баяна-акордеона, репертуар, його сучасний стан й технічні можливості.

Виклад основного матеріалу. Історію появи та розвитку баяна (акордеона) свого часу було висвітлено в ряді публікацій [4; 7; 8]. Узагальнено основні етапи його розвитку виглядають так. Згідно з фактологічними свідченнями, австрійський винахідник Кирил Деміан у 1829-му р. отримав патент на винахід під назвою акордеон, який був моделлю музичного інструмента на діатонічній основі. У цьому ж році засновано фабричне виробництво гармонік – спочатку в Німеччині (зокрема, у місті Клінгенталь), а згодом в Італії, Франції та Швейцарії. При цьому виготовлення інструментів постійно супроводжувалось вдосконаленням їхніх конструкцій. Доволі швидко (1834) творчі винаходи майстрів зумовили появу гармоніки з хроматичним звукорядом. Додатковим стимулом для впровадження якісних змін у технічні характеристики інструмента стало стрімке зростання попиту на гармоніки серед різних соціальних прошарків суспільства. Така підвищена популярність зумовила і відповідний виконавський рівень, вимагаючи повної відмови від аматорських форм музикування і набуття більш серйозного репертуару, що почав інтенсивно поповнюватись оригінальними композиціями.

В Україні німецькі гармоніки вперше з'явилися у 40-50-ті роки XIX ст. Якщо середовище міських ремісників, в якому побутував інструмент, виявилось генератором зростання професіоналізму у виконавстві, то сільське середовище органічно внесло у виконавство традиційну самобутність фольклорного кшталту, нові інтонаційно-жанрові моделі.

Серед різновидів хроматичних ручних гармонік, які активно «експлуатувались» ще з середини XIX ст. та успішно зберегли свою практичну доцільність сьогодні, варто виокремити: англійський концертино (сконструйований майстром Чарльзом Вітстоном) – відомості про цей інструмент містяться у «Великому трактаті про інструментовку» Гектора Берліоза, виданому у Парижі в 1856 році; німецький бандонеон (назва походить від імені майстра – Гайнріха Банда) – особливою популярністю у країнах Європи цей інструмент завдячує аргентинському композитору-бандонеоністу Астору П'яцолі; віденську клавіргармоніку (автор – Матеус Бауер) – на такій гармоніці музикував великий російський композитор Микола Римський-Корсаков у 1860-1861 роках під час перебування в Морському корпусі [9, 11].

Подальші творчі експерименти й пошуки майстрів різних країн здебільшого стосувалися вдосконаленню механіки лівої клавіатури (створення повного хроматичного комплекту готових акордів). Разом з тим, доводилося усувати різні «побічні ефекти», що давалися взнаки через незручність та непрактичність самої конструкції. Загалом майстри-практики чітко усвідомлювали, що розширення теситурних меж інструмента відкриє шлях до збагачення музично-виражальних засобів та здійснить якісний прорив у виконавській техніці. Зокрема, у 1897 р. італійський майстер Паоло Сопрані створив особливу систему в лівому півкорпусі – валикову механіку, що посприяло розвитку гудзикового акордеона, виробництво якого було налагоджено по всій Європі, а згодом і на інших континентах.

Одним з перших майстрів по виготовленні хроматичних гармонік (за системою Г. Мірвальда) в Україні вважають харків'янина Костянтина Міщенка (початок XX ст.). Його конструктивно-технологічні нововведення, зокрема, такі, як принцип ламаної деки, зумовили виведення інструменту у ранг кращих не лише в Україні, але й за її межами.

На жаль, доводиться констатувати, що непрості для нашої країни ідеологічні роки, зі судомними пошуками "ворогів народу", позначилися і на розвитку фольклорного напрямку баянного мистецтва. Більшість його соціальних носіїв, у тому числі народних майстрів-умільців з виготовлення інструментів, було фізично винищено.

На початку 1930-х років спеціалізовані державні підприємства з масового виробництва язичкових клавішно-пневматичних інструментів з'являються в Києві, Харкові (1931), Кремінному (1933), Житомирі (1934). До 1960-х рр. триває комплексно-пошукова робота над удосконаленням конструкції баяна. При цьому оптимальною модернізована моделлю стає п'ятирядний багато-тембровий готово-виборний баян. Своєю чергою. Це стало рушійним фактором у формуванні базової виконавської школи на абсолютно нових засадах, де віссю слугує адекватна до світового сучасного рівня професійна майстерність баяніста.

З 1978 р. Житомирська фабрика музичних інструментів починає виготовляти вітчизняний багатотембровий готово-виборний концертний баян «Україна», параметри якого в цілому відповідають сучасній професійно-академічній виконавській практиці. Серед світових фабрик із виробництва баянів (акордеонів) провідні позиції сьогодні займають: «Pigini», «Zero Sette», «Borsini», «Bugari», «Brandoni», «Skandalli», «Vignoni» (Італія); «Weltmaister», «Hohner», «Walter», «Harmona» (Німеччина); «Юпітер», «Акко», «Тула» (Росія); «Slava», «Zonta» (Білорусь) та ін.

Сучасний тип інструмента з його величезною амплітудою художньо-виражальних, технічних та темброво-акустичних якостей у поєднанні з напрацьованим арсеналом специфічно-виконавських засобів уможливлюють сьогодні залучення до репертуару баяніста та акордеоніста незліченної кількості музичних творів різних напрямків і стилів, враховуючи навіть принципово протилежні художні смаки. «Сенсорність сучасної моделі баяна, акордеона як вирішальний елемент відтворення чуттєво-логічних елементів музичної тканини, високий рівень керованості процесуальною та динамічною стороною звукового відображення художнього образу, яскравість та різноманітність артикуляційно-штрихової палітри, віртуозність, поліфонічність та стереофонічність, темброво-мистецька багатоплановість при збереженні іманентного звукоідеалу робить цей інструмент привабливим для сприймання найширшою аудиторією» [5, 33].

Аналітичні спостереження за репертуарним арсеналом видатних баяністів минулого й сучасності дозволяють зафіксувати загальні тенденції, спрямовані на відтворення того чи іншого музичного стилю. Тому доцільно висловити наступні міркування з цього приводу.

Історично зумовлене, а тому постійне місце в баянній виконавській практиці займав і займає жанр обробки народної пісні. На час формування самого інструмента фольклорно-пісенні та інструментальні жанри слугували атрибутом у заповненні музичного побуту. Тому не дивно, що характерні для українського народного мелосу кантиленність – з одного боку, та танцювальність – з іншого, отримали моментальний резонанс, органічно відтворюючи первинну сутність народно-інтонаційної сфери як найприйнятнішу і найзручнішу для специфіки баяна. Зазначимо також, що жанр обробки народної пісні в наш час демонструє суттєве переосмислення підходів до інтерпретації фольклорного першоджерела. Відійшовши від його варіативно-повторного типу розвитку, сучасні композитори трактують народну тему як привід до «широкоамплітудних» імпровізацій (В. Семенов, В. Подгорний, В. Власов, Є. Новіков, О. Тимошенко, А. Онуфрієнко, Я. Олексів та ін.).

Інший цінний шар баянного репертуару складають класичні твори-переклади кращих зразків світової музичної спадщини. З об'єктивних причин такі транскрипції довший час були альтернативою до ще не сформованого високохудожнього оригінального репертуару. Збагачуючи виражально-технічний арсенал баяніста виконавськими надбаннями суміжного інструментарію, класичний репертуар динамізує не лише просвітницьку, але й практично-пізнавальну функції баянного мистецтва. Важливо, що сучасне баянне виконавство виключає «всеосяжність» класики з компромісними пристосуваннями її до реалій інструмента. Основними гаслами професійного музиканта в підході до класичної музики (і не тільки) стали стилістична коректність (компетентність), доцільність. Адже, як пише Б. Асаф'єв, стильове переінтонування через тембр і специфіку іншого інструмента «може спричинити стилістичну нерівновагу між виконавцем і виконуваною музикою» [1, 33]. В останній, посмертно виданій науковій праці видатного представника Львівської баянної школи М. Оберюхтіна «Особливості виконання фортепіанних творів Гайдна та Моцарта на готово-виборному баяні» (Львів, 1999), докладно аргументовано необхідність дотримання стилістично точної інтерпретації класичної

музики й на основі численних нотних зразків дано виконавсько-технічні рекомендації стосовно оптимального їхнього відтворення під час виконання.

Підсумовуючи викладене вище, варто зазначити, що перелік класичних творів у репертуарі баяністів зазнав значних змін. Водночас композиції, що залишились у репертуарному списку, стали ретельно відтворюватися з усіма деталями авторського тексту і міцно закріпились як у навчальному процесі, так і в концертно-виконавській практиці.

Почесне місце в репертуарі баяніста-виконавця належить музичним творам доби бароко і особливо тим, які написані для органа. «Органні твори природно вписалися в аксеологічний репертуарний фонд акордеоністів-баяністів, бо поліфонічність, багато-тембровість та силабічність загального характеру звучання споріднює його з органним», – зазначає Є. Іванов [4, 35]. І дійсно, у дослідницькій літературі знайдеться чимало асоціативних паралелей між обома інструментами. Ми ж прагнемо закцентувати увагу на наступному: звернення у своїй виконавській діяльності до барокового твору завжди є серйозним випробуванням на професійну «міцність». Він (твір) є правдивим індикатором рівня майстерності музиканта, визначаючи готовність до комплексного залучення його слухо-моторних, психофізіологічних, логіко-аналітичних навиків тощо.

Ілюстрацією до викладених вище положень є аналітично-виконавський аналіз «Чакони d-moll» Йогана Себастьяна Баха, зроблений професором М.Давидовим у другій частині його посібника «Школа виконавської майстерності баяніста» (К., 1998), що, по суті, у повному обсязі унаочнює магістральний шлях, яким повинен спрямовувати свою професійну ерудицію музикант, якщо бажає опанувати мову барокового твору. В означеному контексті не можемо оминути і власного професійного зацікавлення бароковим репертуаром та його сучасною інтерпретацією, що є домінуючим чинником наукових пошуків авторів цих рядків.

Стосовно інших стилістичних напрямків минулого, слід зазначити, що у зв'язку з більш критичним ставленням до необхідності збереження виражальних засобів заданої в кожному конкретному творі темброво-акустичної сфери, до кінця XX ст. у репертуарі баяніста помітно зменшується питома вага романтичних та імпресіоністичних композицій. Так з репертуару баяністів-акордеоністів вилучено багато творів Ф. Шопена, О. Скрябіна, К. Дебюссі, оскільки їхню «адаптацію» до міхового інструмента не вдавалося здійснити без певного деформування художнього тексту. Паралельно титанічні зусилля (під «супровід» публіцистичної полеміки – першість тут, поза сумнівом, належить неокласику Паулю Хіндеміту) було докладено, аби позбутися розмаїтих «романтичних» редакційних нашарувань, що поширилися у виданнях певного періоду на всі без винятку музичні твори. Як влучно зауважує Вільгельм Фуртвенглєр: «в попередні роки виконання… не складало такої великої проблеми, як в наші дні… Епоха Вагнера і романтиків шукала в Бахові і Генделі, головним чином, самих себе, інше їх не цікавило. Тепер ми чинимо інакше: ми шукаємо минуле заради нього самого і тому вважаємо, що наші бажання – чесніші, а знання – прогресивніші» [10, 141].

Зовсім інша, проте інтенсивно прогресуюча репертуарна складова баяніста – це сучасна академічна музика для баяна. Відтворюючи стиль сучасної музики, сьогоднішній музикант мусить не лише віртуозно володіти всією палітрою наявних (як традиційних, так і новітніх, часом позамузичних) технічно-виражальних засобів, «специфічною виконавською психотехнікою» [6, 21], але й виявляти неабиякі акторські якості. Адже семантичне поле модерної музики внесло в баянну техніку не задіяні до цього часу виконавські резерви, пов'язані з розвитком та збагаченням елементів музичної мови, з акцентом на звукоколористиці, зростанням ролі ударно-шумових ефектів, експериментами з тембродинамікою, акустичними можливостями інструмента. Так у Львові, наприклад, тенденції музичного авангарду 50-90-х років відображені у фестивалі сучасної музики «Контрасти», який проводиться щорічно з 1995 р. У 2000 р. відбулася прем'єра концертної сюїти «Десять заповідей» (для баяна, гобоя і камерного оркестру) французького композитора українського походження Олександра Шмикова, а на XI-му фестивалі «Контрасти» окремий концерт був присвячений творам для баяна російської композиторки-шістдесятниці Софії Губайдуліної: «De profundis для баяна solo» (1978), «In croce для віолончелі і баяна» (1979), «Сім слів для віолончелі, баяна і струнних» (1982).

Серед накресленого репертуарно-стильового кола уподобань поза увагою ще залишилася естрадно-розважальна музика, що характерна для баянного виконавського мистецтва в найрізноманітніших її проявах (дансінг, кабаре, вар'єте, мюзетт, джаз, танго). Це питання отримало детальне висвітлення в окремому розділі сучасного посібника для музичних навчальних закладів «Музика зарубіжних композиторів для баяна і акордеона» Михайла Імханицького (М., 2004). Як зразок влучних і водночас вичерпних висловлювань, наведемо слова Віктора Янчака – практикуючого, власне, у цьому напрямку львівського баяніста: «…Вона (джазова музика – *С. К., О.К.*) вносить у концертне життя академічного музиканта потужну рекреативну хвилю – мотивовану, актуальну і перспективну» [11, 140].

Запропонований нами обсяг репертуару сучасного баяніста, очевидно, може вільно поповнюватись творами інших стильових течій XX ст. (неокласицизм, неоромантизм, неофольклоризм та ін.). При підході до цього питання ми керувалися не так вичерпністю, як прецизійністю.

Стрімка еволюція, яку пройшов міховий інструмент, – від аматорської гармоніки XIX ст. – до готовиборного багато-тембрового концертного баяна другої половини XX ст. – відбилась на репертуарі виконавця, безпосередньо впливаючи на якість концертних програм. І сьогодні, як вважає академік М.Давидов, «сучасний баян має значний потенціал тембрових засобів і акустичних можливостей, котрі повною мірою ще не розкриті ні в композиторській, ні у виконавській, ні в інженерно-конструкторській винахідницькій практиці» [2, 14]. Тим не менше, у період, коли параметри інструмента дозволяють вільно оперувати будь-яким наявним у музичному мистецтві стилем, виявляються певні пріоритети, висвітленню яких і присвячена дана розвідка.

***Література***

1. Асафьев Б. Путеводитель по концертам. Москва: Сов. композитор, 1978. 2-е изд. 200 с.
2. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. Київ : Музична Україна, 1997. 240 с.
3. Іванов Є. Акордеонно-баянне мистецтво України. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство : зб. ст. / [ред.-упоряд. М. Давидов, В. Сумарокова]. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. Вип. 1. Кн. 9. С. 25–37.
4. Іванов Є. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні : дис … канд. мист. : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво». НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1995. 277 с.
5. Іванов Є. Українська академічна баянно-акордеонна школа. Проблеми еволюції. Феномен школи в музично-виконавському мистецтві : тези міжнар. наук.-теорет. конф. (Київ, НМАУ ім. П. Чайковського, 22-23 березня 2005) / [ред.-упор. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова]. Київ, 2005. С. 33–34.
6. Князєв В. Удосконалення виражальних можливостей баяна як стимул до розвитку виконавської техніки. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : Музичне виконавство: зб. ст. / [ред.-упоряд. М. Давидов, В. Сумарокова]. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. Вип. 40. Кн. 10. С. 17–28.
7. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна. Москва : Музыка, 1967. 195 с.
8. Новожилов В. Баян. Москва : Музыка, 1988. 63 с.
9. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Москва : Музгиз, 1955. 398 с.
10. Фуртвенглер В. Из литературного наследия: статьи, беседы, из записных книжек. Исполнительское искусство зарубежных стран. Москва : Музыка, 1966. Вып. 2. С. 175–186.
11. Янчак В. Джазові рецепції в репертуарному сьогоденні професійного баяніста (на прикладі «Восьми джазових п'єс для баяна» В. Власова). Львівська баянна школа та її видатні представники (70-річчю від дня народження Анатолія Онуфрієнка присвячується) : зб. мат. наук.-практ. конф. (Старий Самбір, 23 квітня 2005) / [ред.-упор. А. Душний, С. Карась, І. Фрайт]. Дрогобич : Коло, 2005. С. 139–143.

***References***

1. Asafiev B. (1978). Guide to the concerts, 2-nd ed. Moscow: Soviet composer [in Russian].
2. Davydov M. (1997). Theoretical foundations of the formation of performing arts of bayanist. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
3. Ivanov E. (1999). Accordion-Bayan Art of Ukraine. Scientific Herald of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Musical Performance (M. Davydov, V. Sumarokova, ed.-comp.), (Issue 1, Book 9), (pp. 25-37). Kyiv: NMAU P. Tchaikovsky [in Ukrainian].
4. Ivanov E. (1995). Academic bayan-accordion art in Ukraine. Candidate dissertation. Kyiv: NMAU P. Tchaikovsky [in Ukrainian].
5. Ivanov E. (2005). Ukrainian academic accordion school. Problems of evolution. The phenomenon of school in musical and performing arts: Theses International Theoretical Scientific and Practical Conference (M. Davydov, V. Sumarokova, ed.-comp.). (pp. 33-34). Kyiv: NMAU P. Tchaikovsky [in Ukrainian].
6. Knyazev V. (2004). Improvement of the expressive capabilities of the bayan as an incentive to develop an executive technology. Scientific Herald of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Musical Performance (M. Davydov, V. Sumarokova, ed.-comp.), (Issue 40, Book 10), (pp. 17-28). Kyiv: NMAU P. Tchaikovsky [in Ukrainian].
7. Mirek A. (1967). From the history of accordion and bayan. Moscow: Music [in Russian].
8. Novozhilov V. (1988). Bayan. Moscow: Music [in Russian].
9. Rimsky-Korsakov N. (1955). Chronicle of my musical life. Moscow: Muzgiz [in Russian].
10. Furtwangler W. (1966). From the literary heritage: articles, talks, from notebooks. Performing art of foreign countries, (Issue 2), (pp. 175-186). Moscow: Music [in Russian].
11. Yanchak V. (2005). Jazz receptions in the repertoire of today's professional bayanist (on the example of «Eight jazz plays for the bayan» by V. Vlasov). Lviv Bayan School and its prominent representatives (70-th anniversary of Anatoly Onufrienko birthday is dedicated): Collection Materials of the Scientific and Practical Conference (A. Dushniy, S. Karas, I. Frayt, ed.-comp.). (pp. 139-143). Drohobych: Kolo [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 26.08.2018 р.*

УДК 781.7:392(477.85/.87)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153088

**Kolomyyets Olha**
PhD, Associate Professor
Musicology Department
Ivan Franko National University of Lviv
ORCID: 0000-0002-5973-3968
okolom@gmail.com

# MUSICAL COMPONENT IN THE "RITES OF PASSAGE" OF HUTSUL FAMILY CYCLE: ON MEANS AND FORMS OF "BEING MODUSES" IMPLEMENTATION IN THE TRADITIONAL CULTURE

**The purpose of the article** deals with the music component of two significant "rites of passage" in Hutsul tradition – funeral and wedding rituals. It also studies the music performers' role in these two ritual drama as well as genre system of their musical repertoire. Research **methodology** is based on the systematic comparison of two musical and ethnographic phenomena. It also involves generalizing approach in discovering available published and archive materials as well as transcriptional and analytical methods in describing the data recorded during the author's personal fieldwork. The **scientific novelty** lies in revealing the system of music functioning in the Hutsul "rites of passage" of family cycle, namely its role, time and purpose of performing, as well as musical genres and forms performed. The novelty is also demonstrated in dealing with the "funeral rite issues", which have not received significant attention in many areas of research including musical culture. The main **conclusions** of study are as follows: music plays a very important role in both wedding and funeral rites; in both rites the performers are regular participants and play the role of "spokespersons" and "means of mediation" during the main participants' passage from one state of being to the other. Musical repertoire of two ritual drama consists of both vocal and instrumental music, which makes them similar, but at the same time they are different due to the heterogeneity of genre cycles and emphasis on some particular genre or genres.

**Key words**: Hutsul tradition; family rites; ritual drama; funeral and wedding music; lamenting ("*prykazuvanie*"), *floyera* and *trembita* playing.

***Коломиєць Ольга Ігорівна**, кандидат мистецтвознавства (PhD), доцент кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка*

**Музична складова "обрядів переходу" гуцульського родинного циклу: до питання про засоби та форми втілення модусів буття в традиційній культурі**

**Мета роботи**. У статті розглянуто музичний компонент двох "обрядів переходу" гуцульської традиції – похоронного та весільного ритуалів. У статті також проаналізовано роль виконавців музики у двох обрядових драмах, а також жанрову систему їхнього музичного репертуару. У **методології** дослідження використано системний підхід у вивченні двох музично-етнографічних явищ. У статті узагальнено наявні друковані та архівні матеріали, а також застосовано транскрипційний та аналітичний методи для вивчення та опису даних, здобутих під час особистої експедиції авторки дослідження. **Наукова новизна** полягає у висвітленні цілісної системи функціонування музики у гуцульських "обрядах переходу" родинного циклу, а саме ролі музичного компоненту, місця/часу, мети виконання певних музичних жанрів та форм, а також у визначенні долі спорідненості музичного компоненту двох обрядових драм. Новизна стосується й самого звернення до "похоронної проблематики" – явища малодослідженого у різних наукових сферах, у тім числі й музично-культурологічній. **Висновки**. Музика відіграє важливу роль як у весільному, так і похоронному обрядах; її виконавці є постійними учасниками двох обрядових драм і виконують функцію "передавачів" та "посередників" у процесі переходу головних учасників обрядів з одного в інший стан буття. Музичний репертуар двох обрядових драм складається з вокальної та інструментальної музики, що робить їх подібними, та, водночас, відмінною у них є внутрішня організація музичного репертуару, а саме наповненість жанрових циклів.

**Ключові слова**: гуцульська традиція; обряди родинного циклу; обрядова драма; похоронна та весільна музика; голосіння ("приказувань"); награвання на флоєрі "в тугу"; трембітання.

***Коломиец Ольга Игоревна,** кандидат искусствоведения (PhD), доцент кафедры музыковедения и хорового искусства Львовского национального университета имени Ивана Франка*

**Музыкальная составная "ритуалов перехода" гуцульского семейного цикла: к вопросу о средствах и формах воплощения модусов бытия в традиционной культуре**

**Цель работы**. В статье рассмотрен музыкальный компонент двух "обрядов перехода" гуцульской традиции – похоронного и свадебного ритуалов. В статье также проанализирована роль исполнителей музыки в двух обрадовых драмах, а также жанровая система их музыкального репертуара. В **методологии** исследования использовано системный поход для изучения двух музикально-этнографических явлений. В статье обобщенно имеющиеся опубликованые и архивные материалы, а также применено транскрипционный и аналитический методы для изучения и описания даных, записаных автором исследования во время лично проведенной экспедиции. **Научная новизна** состоит в рассмотрении целостной системы функционирования музики в гуцульських "обрядах перехода" семейного цикла, а именно роли музыкального компонента, места/время, цели исполнения определенных музыкальных жанров и форм, а также в определении уровня родства музыкального компонента двух обрядовых драм. Новизна касается и обращения к "похоронной проблематики" – явления малоисследованного в разных научных сферах, в том числе и музыкально- культурологической. **Выводы**. Музыка играет важнейшую роль как в свадебном, так и похоронном обрядах; ее исполнители являются постоянными учасниками двух обрядовых драм и исполняют функцию "трансляторов" и "посредников" в процессе перехода главных участников об-

© Kolomyyets O., 2018

рядов с одного в другой состояния бытия. Музыкальный репертуар двух обрядових драм состоит из вокальной и инструментальной музыки, что делает их похожими, но, в то же время, отличаются драмы внутренней организацией музикального репертуара, а именно наполненностью жанровых циклов.

**Ключевые слова:** гуцульская традиция; обряды семейного цикла; ритуальная драма; похоронная и свадебная музыка; причитание (“*прыказувание*”); наигрывание на флоере “в тоску”; наигрывание на трембите.

Relevance of the research (Introduction). In the era of globalization and modernization of the society, amid total transformation or even disappearance of traditional culture, it is extremely important to study, and by doing so at least preserve, some of its fundamental phenomena, which undoubtedly include the “rites of passage” – rituals of the family cycle that accompany the most important stages of a person’s life as an individual and as a member of the society. The choice of Hutsul tradition for the study of abovementioned phenomenon is also not accidental. Hutsul region is rich in production of different unique folk art items as well as spiritual culture phenomena including folklore. Besides the ability of the Hutsuls to transform the simplest handicraft wares into the highly artistic items, one of the most characteristic features of Chornohora inhabitants is remarkable conservatism in their mode of thinking, thereby in most cases the region represents the entire system of certain phenomena’s functioning until now. They include a significant amount of rituals of calendar and family cycle. Not all of them were recorded and studied equally, and even though it may appear strange, some of the main rituals in the spiritual life of Hutsuls did not appear in the focus of research. It applies in particular to the funeral rite, its correlation with other family rituals, and its musical element. No single monograph has been published on this subject matter, all the materials were mostly recorded randomly and hold a modest place in published editions, revealing primarily ethnographic issues [14; 3; 16; 4], some examples of ritual vocal [11, 25-28, 38-41, 46, 51-52, 60, 65-68, 83-87, 105-106,118, 121, 124-127, 129] and instrumental music performed during this ritual [17; 7]. Thus, the music of funeral rituals remains insufficiently studied.

Purpose of the article. In this research, which is based on some personal fieldwork and archive materials, in particular the recordings made by Lviv ethnomusicologists Lyubomyr Kushlyk and Yuriy Slyvynskyi [1], we aim at revealing the most significant aspects of wedding and funeral rite music in the Hutsul tradition, the element which, in correlation with other components, strengthens certain ritual texts and contexts, and often plays the main role in expressing these emotions, worries and expectations, when verbal and other components are powerless in the critical moments of a person’s life . Taking into consideration these two significant family “rites of passage” in Hutsul tradition, we aim at studying the elements that unite them and consider the extent of such unification. Our objective is also to research the role music and musicians play in both rites and the types of musical forms, in which the Hutsuls reveal their attitude to a person’s life in their special moments – times of passage.

Statement of basic materials. All the Hutsul rites are related to each other. As Ihor Matsiyevsky suggests, “the structural connection between death and birth, funeral and wedding, funeral and calendar cycles can also be seen in traditional views of the Hutsuls on the Sun and the Moon” [7, 34-35]. The unity of these rites, and, thus, their implementation, is really strong. They embody one and the same course of life – the passage from one state to another.

First of all, it should be mentioned that wedding and funeral in Hutsul tradition are very similar in their structure, to be more specific they can be considered long ritual drama performances with inner dramatic development and climatic parts [5; 16; 2, 22-108; 9, 17-25; 12, 26-72].

Like in any drama, there are different “performers” in these rituals, who can be divided into groups based on their functions and level of importance in these rites. Among the essential participants, besides the most important “mute parts” of bride/groom (*kniaz’/ kniehynia*) or the deceased at a funeral and their closest relatives (*cheliad’*), there are special women, who play the same role in both rites: they are “linked” to the “mute” participants and their task is to voice their thoughts and feelings by talking to them and replying for them. At the funeral, such a role is played by specially invited professional lamenters (in some areas it may be women belonging to the family of deceased). At the Hutsul wedding, such function is performed by *svakhy* – women, who are skilled in wedding rituals and usually lead all the ritual scenes.

Even these few observations clearly demonstrate a relation between wedding and funeral drama in Hutsul tradition. This similarity becomes even more apparent, when a deceased is an unmarried person[1].

In case of such interpenetration of the two ritual phenomena it is, nevertheless, essential to uncover the unique features of each of them. We can find those in certain means and forms of implementation of the two ritual drama.

It is known that traditional ritual drama is a phenomenon of synthesis, in which different means coexist, including music, which is an inseparable element of the whole. Nevertheless, every time music will be manifested in different ways: it can appear in various forms, situations, and have a different degree of significance in each specific case.

*The role of music.*

In wedding drama music sounds in every scene: from the Prologue rituals (such as baking the wedding bread) to the very end of the wedding ritual cycle [12, 27-72]. In funeral drama, as far as it is known, music can be heard in some particular scenes of the drama acts, namely in the Prologue after the moment of

death (scene 2) and in the evening near a deceased ("wake", scene 3), in the main act of the ritual, when they carry out the body of a deceased from the house (scene 1), on the way to cemetery (scene 2), and when they put the body into the grave (scene 3). In the final act of the funeral music could be heard when covering the grave and at the funeral feast. Eventually, music "for deceased" sounds during the Epilogue phase, which lasts for the whole year after the burial: on Christmas in the form of carols and on a Saturday of "ecumenical" commemoration (*zadushna subota*) at the cemetery.

Therefore, we may say that wedding music runs in the whole drama structure, commenting on its every act. Funeral music, on the contrary, exists in the form of some sort symbolic leitmotifs, which are superimposed on action in a certain moment of the ritual composition.

*Performers*.

There is no unified answer to the question "who performs music" during both wedding and funeral.

On the one hand, at both a wedding and a funeral there are traditional professional musicians: usually they are specifically invited from outside of the main participants' family (wedding) or relatives and those, who belong to the family of a deceased (*svoyaky*), in case of funeral ritual. Performers' special training for these ritual occasions is a common feature for both rites. Also, the undeniable similarity in both cases is that the musicians stay during all the ritual acts and take part in their climax scenes.

On the other hand, there is an obvious difference between them. First of all, it lies in the type of performer cast – solo or ensemble performing that definitely has a strong influence on the music itself.

Thus, the ensemble type of performing is inherent for the wedding music, both instrumental *(kapela* or *"velyka muzyka"* – "large music"[2] and vocal ("choir" of *svakhy*). At the funeral, on the contrary, the preference is on the side of solo performing: lamenting ("*prykazuvanie*"), *floyara* and *trembita* playing (*nahravannia na floyeri*, *trembitannia*).

*Genre system*

The repertoire itself, which the professional musicians perform at wedding and funeral, on the one hand reveals some similarity and on the other hand is absolutely different.

The similarity of both rites' musical component is, so to say, external. It lays in the kinds of musical means: the repertoire includes both vocal and instrumental music that is significant for the pastoral culture, which represents the Hutsuls.

In its turn, the difference of musical component between two Hutsul family rites lies primarily in internal organization of vocal and instrumental repertoire, i.e. genre system.

Every genre has its "weight" in a rite and exists to convey a particular situation. Thus, multifarious characteristics of a ritual drama should be implemented through different ways of expression, i.e. genres.

In this case, in view of the similarities of the two Hutsul family rites discussed above, the same common features should be traced in their musical repertoire organization. Instead, the situation here is somewhat different.

In the genre system of wedding drama two of the three main genres (recitative (epic), cantilena (lyrical), and dance (dramatic) [6, 6] can be found, namely 1) cantilena – as a basis for different kinds of ritual singing – *ladkanka* accompanied by a violin, numerous wedding songs, and also different *spivanky*; 2) dance genre, which refers to both instrumental and vocal repertoire. As we can see, there is no third genre – the recitative – to fill the entire genre system[3].

In the funeral rite, alternatively, practically all the musical repertoire is represented by recitative genre in both vocal and instrumental music. Existence and realization of two other genres in the context of Hutsul funeral rituals remains unclear until now and requires a separate further study.

One of such issues which raise questions in the Hutsul funeral repertoire is the cantilena genre. There are no recorded folk funeral songs up till now, as opposed to the numerous samples of the wedding cantilena repertoire – *spivanky*. There are no records neither in published sources nor in the evidence given by informants about the authentic funeral song repertoire performed in Hutsul region.

However, there could be other interpreters of the cantilena genre in the funeral rite, those who belonged to a different tradition. For instance, there are some statements of informants about a deacon singing at a traditional funeral. One of them says, "If a deacon is paid well he sings both funeral and catechistical songs. If the payment is poor he doesn't want to sing and says that "singing for free leads to a sore throat". Nobody from our people sings because they don't know how; there isn't such custom to learn singing, they say it is grimacing [3, 279].

Apparently, songs from deacon's repertoire represented an ecclesiastical tradition. The lyrics of these songs had didactic meaning, the other characteristics were as follows: strophic composition (structure), clear metrical rhythm, and major-minor tonal system[4].

Yet, other performers of the similar repertoire in Hutsul region could be "the most consistent providers of Christian ideology among folk musicians-instrumentalists" [8, 9] – *lirnyky* – *lira*[5] players, who lived in Hutsul region. They were often invited to weddings, funerals, and other social events.

The same uncertainty concerns the dance-music genre in Hutsul traditional funeral rite as well.

On the one hand, we can confirm that dance music existed in the traditional Hutsul funeral rite. There are at least several statements by different researchers on this subject matter, i. e. by V. Hnatiuk, I. Matsiyevskyi, M. Patchovskyi, L. Saban, M. Tymofiyiv among other. From their statements we can under-

stand that dance music was played during several different situations of the funeral cycle: 1) In the evening during wake – "*Posyzhinie"* near the deceased in their house, most likely accompanying the games at the "*Hrushka*", which is a peculiar inner drama action performed by young people [3, 265-277; 14, 243-247; 4, 353; 15, 300]; 2) at the "*Pokomashyny*" (a funeral feast), as evidenced by V. Hnatiuk in his description of funeral rite from Kosiv area: "After returning from cemetery, people eat, drink, and previously they used to dance, maybe they do it somewhere nowadays as well" [3, 285] or "After a deceased was buried, people returned from the cemetery, started another wake, which was much more joyful – very similar to the wedding. Sometimes they did *khorovody* [circle dances] and d a n c e s (in the mountainous area) – like a real festivity of Homeric Greeks" [10, 20, 21]; 3) on the New Year's Eve, when musicians played 'to the dance' for the deceased in the house, where they lived during the year [7, 34]; 4) on a Saturday of "ecumenical" commemoration (*zadushna subota*), when passersby old men, when getting something from people, who came to the cemetery, danced on the graves and clapped their hands [13, 211].

On the other hand, we cannot say what kind of dance music it was. Unfortunately, none of the researchers gives definitions for any kind of dance funeral music besides just mentioning the existing dance music genre at the Hutsul funeral.

There is only one description by Ihor Matsiyevskyi about music at "*Hrushka*", "In the sense of musical composition level "*Hrushka*" is not an independent phenomenon. It totally corresponds with the main musical composition or a system of compositions, which is characterized by the same functional and structural type of music played near the deceased – "*smertevna v tuhu*" [for the mourning]" [7, 33].

Therefore, the dance genre is another issue that needs more answers, which should be based on thorough research and reconstruction.

Scientific novelty. The chosen method of comparative studying of the funeral rite not as a separate phenomenon, but in correlation with other "rite of passage" – wedding ritual drama – enables the research of two phenomena from different perspectives, but at the same time offers a more profound knowledge about the tradition they both belong to. Moreover, it can and should open up new research perspectives not only in musicology, but also in other related disciplines.

Conclusions and Perspectives of Further Research. The main conclusions of the study are as follows: 1) Music plays a very important role in both wedding and funeral rites. 2) The sounding of certain musical compositions during the whole rite (at the wedding) or in the course of its most significant scenes (at the funeral) demonstrates not only the importance of music component itself and its inseparability from the wholeness of ritual drama, but also reveals the importance of performers, who are regular participants in both rites. 3) Music performers are a kind of "spokespersons" for the main participants' and community's unspoken thoughts; musicians can also be considered as important 'means of mediation' in the process of main participants' passage from one state of being to the other. 4) Musical repertoire of two ritual drama consists of both vocal and instrumental music, which makes them alike, but at the same time they are different due to heterogeneity of genre cycles and emphasis on some particular genre or genres: cantilena and dance genres in wedding repertoire, and recitative genre in funeral music. Although existence and active functioning of other musical genres with respect to repertoire of the two rites has its manifestations, some of its elements require more attention on the part of researchers.

In general, all the main areas of music-based study with regard for traditional Hutsul "rites of passage" outlined in this article must be further thoroughly researched. First of all, they have to be developed in two fundamental ways: frontally-systematic documentation of all vocal and instrumental music of genre cycles and their profound comparative and analytical interpretations with inclusion, to a maximum extent, of the materials from adjacent historical and ethnographic areas (Boykivshchyna, Pokuttia, Bukovyna, Zakarpattia (Transcarpathia), and also Slavic-Baltic and other neighboring peoples. It will eventually help us to get closer not only to solving many pivotal issues in the studying of traditional music of the 'rites of passage' (including little known ritual funeral musical component), but also to the discovery of Hutsul ethnogenesis.

***Notes***

[1] In this case, wedding rituals overlay with the funeral rite creating a new kind of action – "wedding with the dead" [7, 34].

[2] Wedding instrumental ensemble, the three main functions of which (melodic, harmonic, and rhythmic) usually involve a violin, *tsymbaly* (hammered dulcimer), and *bubna* (a tambourine). It can also include a *floyara* (end-blown flute) performer too [12, 27].

[3] It is possible that this genre was part of ritual wedding repertoire in the past but has been pushed out. Yuriy Slyvynskyi made an interesting comment regarding this assumption: "Besides the word 'ladkanka' there is another term in Hutsul region for this ritual wedding singing – "zavodyny", which derives from the word "zavodyty" that is "to lament, cry" [12, 73].

[4] There are songs of similar characteristics in other regions of Ukraine, Lviv region included. These songs are usually performed by elderly women near the body of a deceased the night before burial or sometimes also on the way to cemetery and near the grave immediately after the burial.

[5] *lira* – the instrument is a Ukrainian version of hurdy-gurdy.

***Література***

1. Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській національній музичній академії ім. М.Лисенка, од. зб. ГЕК – 37/4, 10, 11, 14; ГЕК – 39/3.
2. Бодак Я. А. Лемківське весілля на Горличчині: дипл. робота. Львів, 1972. 161 с.
3. Гнатюк В. М. Похоронні звичаї й обряди. *Етнографічний збірник НТШ*. Львів, 1912. Т. 31-32. С. 203-426.
4. Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження / Арсенич П.І. та ін.; за ред. Ю. Г. Гошко. Київ, 1987. 472 с.
5. Коломиєць О. І. Гуцульський похорон як обрядова драма. *Музика та дія в традиційному фольклорі*: зб. наук. праць. Львів, 2001. С. 75-86.
6. Луканюк Б. С., Мишанич М. В. Музичні жанри та форми питомої народно вокальної творчості бойків (Спроба типології). *Традиційна народна музична культура Бойківщини*: тези доповідей наук.-практ. конф., (19 вересня 1992 р.). Турка, 1992. С. 6-9.
7. Мацієвський І. В. Народна інструментальна культура традиційної похоронної обрядовості. *Четверта конференція дослідників народної музики червоно руських (галицько-володимирських) та суміжних земель*: матеріали. Львів, 1993. С. 31-35.
8. Мацієвський І. В. Християнське та етнотрадиційне в інструментальній музичній культурі народів Карпат: взаємозв'язки та антиномії. *Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди (До 2000-річчя Різдва Христового присвячується)*: матеріали. Івано-Франківськ, 2000. С. 5-14.
9. Мокану О. П. Весілля в селах Таборів та Чубинці Сквирського району Київської області (реконструкція і типологія): дипл. робота. Львів, 1998. 95 с.
10. Пачовський М. І. Народний похоронний обряд на Руси: Порівнююча студія монографія. Львів, 1903. 32 с.
11. Свєнціцький І. С. Похоронні голосіння. *Етнографічний збірник НТШ*. Львів, 1912. Т. 31-32. 202 с.
12. Сливинський Ю. П. Гуцульські весільні пісні: дипл. робота. Львів, 1967. 110 с.
13. Тимофіїв М. М. Музичні інструменти Гуцульщини: Група самозвучних. *Музика Галичини*. Львів, 1999. Т. 2. С. 209-234.
14. Шухевич В. О. Гуцульщина: монографія. В 5 т. Львів, 1901-1908.
15. Kolberg O. H. Rus Karpacka: monografia. Wroclaw-Poznan, 1962-1963. 400 s.
16. Kolomyjec O. Muzyka instrumentalna w tradycyjnym pogrzebie huculskim. *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej*. Krakow, 2011. S. 98-111.
17. Mierczynski S. Muzyka Huculszczyzny: monografia. Krakow, 1965. 200 s.

***References***

1. Archive of the Scientific Laboratory of Music Ethnology at Mykola Lysenko Lviv National Musical Academy. Expeditions of Conservatory Folders – 37/4, 10, 11, 14; 39/3 [in Ukrainian].
2. Bodak Y. (1972). Lemko Wedding in Horlychchyna. Graduate Thesis. (Supervizor – Z. Shtunder, PhD). Lviv [in Ukrainian].
3. Hnatiuk V. (1912). Funeral Customs and Rituals. Etnohraphichny zbirnyk NTSH. (Vol. 31-32). Lviv [in Ukrainian].
4. Hutsulshchyna:Historical and Ethnographic Research. (1987). Kyiv.
5. Kolomyyets O. (2001). Hutsul Funeral as a Ritual Drama. In: Music and Action in the Traditional Folklore. Collected scholarly works. (pp. 75 – 86). Lviv [in Ukrainain].
6. Lukaniuk B., Myshanych M. (1992). Boykos Authentic Folk Vocal Art's Musical Genres and Forms (An Attempt of Typology). In: Traditional Folk Musical Culture of Boykivshchyna. Proceedings of the Scientific and Practical Conference. Turka. (pp. 6-9). [in Ukrainian].
7. Matsievskyi I. (1993). Folk Instrumental Culture of Traditional Funeral Rituals. In: The Forth Conference for Researchers of Folk Music in Chervona (Red) Rus' (Galicia and Volodymyria) and Adjacent Lands. Proceedings of the Conference. (pp. 31-35). Lviv [in Ukrainian].
8. Matsievskyi I.(2000). Christian and Ethno-Traditional Phenomenon in the Instrumental Musical Culture of the Peoples of the Carpathians. In: Traditional Music of the Carpathians: Christian Customs and Rituals (Dedicated to the 2000th Anniversary of Jesus Christ's Birth). Proceedings. (pp. 5-14). Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
9. Mokanu O. (1998). A Wedding in Taboriv and Chubyntsi Villages of Skvyra District in Kyiv Region (Reconstruction and Typology). Graduate Thesis (Supervizor – prof. B. Lukaniuk, PhD). Lviv [in Ukrainian].
10. Pachovskyi M. (1903). Folk Funeral Ritual in Rus': A Comparative Research. Lviv [in Ukrainian].
11. Svientsitskyi I. (1912). Funeral Laments. Etnohraphichny zbirnyk NTSH. (Vol. 31-32). Lviv [in Ukrainian].
12. Slyvynskyi Y. (1967). Hutsul Wedding Songs. Graduate Thesis (Supervizor – V. Hoshovsky). Lviv [in Ukrainian].
13. Tymofiiv M. (1999). Musical Instruments of Hutsulshchyna: Idiophones. In: Music of Galicia. Vol. 2. (pp. 209-234). Lviv [in Ukrainian]
14. Shukhevych V. (1901-1908). Hutsulshchyna. In 5 Vols. Lviv [in Ukrainian].
15. Kolberg O. (1962-1963). Carpathian Rus'. Wroclaw-Poznan [in Polish].
16. Kolomyjec O. (2011). Instrumental Music at a Traditional Hutsul Funeral. In: Musical Instruments in Folk Tradition. (pp. 98-111). Krakow [in Polish].
17. Mierczynski S. (1965). Music of Hutsulshchyna. Krakow [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 20.09.2018 р.*

УДК 784.1
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153089

**Коробка Тетяна Сергіївна**
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри історичної та громадянської освіти
Інституту післядипломної педагогічної освіти
Київського університету імені Бориса Грінченка,
артистка Академічної хорової капели
імені Платона Майбороди Українського радіо
ORCID 0000-0003-2465-2719
tetiana_korobka@ukr.net

# СПЕЦИФІКА ДІЯЛЬНОСТІ АКАДЕМІЧНИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ В УМОВАХ ФУНКЦІОНУВАННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ КАНАЛІВ КОМУНІКАЦІЇ

**Метою роботи** є визначення особливостей хорового виконавства в умовах функціонування мультимедійних каналів комунікації. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні теоретико-аналітичного та компаративного методів. Зазначені методи дозволяють проаналізувати рівень теоретичного осмислення наявної проблеми у сучасному музикознавстві; порівняти специфіку відтворення, передачі і отримання музичної інформації при використанні різних типів каналів комунікації; окреслити варіанти адаптації академічного хорового виконавства до сучасних соціокультурних умов. **Наукова новизна** дослідження полягає у вивченні особливостей сучасного хорового виконавства через призму динаміки розвитку каналів комунікації. На основі класифікації типів каналів комунікації виділено основні форми діяльності хорових колективів, затребувані у сучасному соціокультурному середовищі. **Висновки.** Проаналізовано наукові джерела, пов'язані з музичною комунікацією в хоровому виконавстві. Визначено відмінності у створенні, передачі та отриманні музичної інформації залежно від типу використання каналу комунікації. На основі аналізу каналів комунікації диференційовано форми діяльності хорових колективів. Окреслено позитивний та негативний вплив технічних засобів комунікації на передачу музичної інформації від хорового колективу до слухача. Намічено шляхи оптимізації академічного хорового мистецтва в сучасному мультимедійному просторі.

**Ключові слова:** хор; академічний хоровий колектив; канали комунікації; мультимедіа; форми діяльності хорового колективу.

***Коробка Татьяна Сергеевна,*** *кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры исторического и гражданского образования Института последипломного педагогического образования Киевского университета имени Бориса Гринченко, артистка Академической хоровой капеллы имени Платона Майбороды Украинского радио*

**Специфика деятельности академических хоровых колективов в условиях функционирования мультимедийных каналов коммуникации**

**Целью работы** является определение особенностей хорового исполнительства в условиях функционирования мультимедийных каналов коммуникации. **Методология** исследования заключается в применении теоретически-аналитического и сравнительного методов. Указанные методы позволяют проанализировать уровень теоретического осмысления существующей проблемы в современном музыковедении; сравнить специфику воспроизведения, передачи и получения музыкальной информации при использовании различных типов каналов коммуникации; определить варианты адаптации академического хорового исполнительства в современных социокультурных условиях. **Научная новизна** исследования заключается в изучении особенностей современного хорового исполнительства через призму динамики развития каналов коммуникации. На основе классификации типов каналов коммуникации выделены основные формы деятельности хоровых коллективов, востребованы в современной социокультурной среде. **Выводы.** Проанализированы научные источники, связанные с музыкальной коммуникацией в хоровом исполнительстве. Определены различия в организации, передачи и получении музыкальной информации в зависимости от типа использования канала коммуникации. На основе анализа каналов коммуникации дифференцированы формы деятельности хоровых коллективов. Определены позитивное и негативное влияние технических средств коммуникации на передачу музыкальной информации от хорового коллектива к слушателю. Намечены пути оптимизации академического хорового искусства в современном мультимедийном пространстве.

**Ключевые слова:** хор; академический хоровой коллектив; каналы коммуникации; мультимедиа; формы деятельности хорового коллектива.

***Korobka Tetiana,*** *PhD in Musical Sciences, Senior Lecturer of the Department of Historical and Civic Education at the Institute of In-service Training in Education of Borys Grinchenko Kyiv University, Artist of the Academic Choir Radio of Ukraine*

**The specifics of academic choirs in the functioning of multimedia communication channels**

**The purpose of the article** is to determine the peculiarities of choral performance in the conditions of functioning of multimedia communication channels. **The methodology** of the study is to use theoretical-analytical and comparative methods. These methods allow us to analyze the level of theoretical understanding of the existing problem in modern musicology; compare the specifics of playing, transmitting and receiving musical information when using different types of communication channels; identify options for adapting academic choral performance in modern sociocultural conditions. **The scientific novelty** of the research consists in studying the peculiarities of modern choral performance through the prism of the dynamics of the development of communication channels. Based on the classification of types of com-

© Коробка Т. С., 2018

munication channels, the main forms of choral activity are highlighted, in demand in the modern socio-cultural environment. **Conclusions.** Analyzed scientific sources related to musical communication in choral performance. The differences in the organization, transmission and receipt of musical information are determined depending on the type of use of the communication channel. Based on the analysis of communication channels, the forms of choral activity are differentiated. The positive and negative impact of technical means of communication on the transfer of musical information from the choir to the listener has been determined. The ways of optimization of academic choral art in modern multimedia space are outlined.

**Key words:** choir; academic choir; communication channels; multimedia; forms of choral activity.

Актуальність теми дослідження. Для функціонування будь-якого хорового колективу необхідною умовою є можливість донести результати своєї творчості до слухача. В умовах активного технічного прогресу на початку XXI ст. вагомого значення у вивченні специфіки процесу музичної комунікації набувають не лише виконавці та музичний твір, що передається, а й канали комунікації, завдяки яким відбувається зв'язок між виконавцями та слухачами. З огляду на сучасний прогресивний розвиток інформаційного простору, доступ до мультимедійних каналів комунікації та їх пріоритетність у діяльності хорів, поряд із професійною майстерністю, формують затребуваність і популярність колективів. Звідси – роль каналів комунікації у хоровому виконавстві та можливі форми їх реалізації слід проаналізувати детально.

Аналіз досліджень і публікацій. Хорове виконавство як окрема галузь музичного мистецтва досліджувалося з позицій теорії комунікації з кінця XX століття. Цінні висновки, здобуті завдяки застосуванню комунікаційного підходу, містяться в хорознавчих працях В. Живова, П. Ковалика, Ю. Ткач та інших науковців. Актуальними для аналізу музичної комунікації в хоровому виконавстві в межах цього дослідження є також праці соціокультурного спрямування, зокрема, О.Берегової та О.Якупова. Метою роботи є визначення шляхів оптимізації хорового виконавства в умовах функціонування мультимедійних каналів комунікації.

Виклад основного матеріалу. Хорове виконавство[1] не може існувати поза межами комунікаційного процесу. Музична комунікація у цьому виді мистецтва здійснюється за своїми особливими законами, оскільки хорове виконавство має свою специфіку: колективний характер творчості, обов'язкову наявність постаті диригента, роботу артистів хору з власними голосами, а не інструментами, співіснування у творах для хору музичного та вербального текстів, відкритість, доступність хорового співу та інші особливості. Хоровий спів завдяки виділеним властивостям являє собою потужний транслятор, що об'єднує людей на основі спільних ідей. Разом із цим, простежуються масштабні можливості свідомого та підсвідомого впливу хорового мистецтва на формування системи цінностей у соціумі.

Специфіка музичної комунікації у хоровому виконавстві, визначена у дисертації [3, 22-36] автора цього дослідження, має складну розгалужену систему взаємозв'язків між всіма її учасниками. Однак в рамках визначення специфіки діяльності хорових колективів в сучасних мультимедійних умовах, слід акцентувати увагу на детальному аналізі каналів комунікації. Зважаючи на результати досліджень в галузі теорії музичної комунікації, зокрема, дослідження О.Якупова та О.Берегової, канал комунікації є шляхом передачі інформації і не є суб'єктом музичної комунікації, однак його функціональність та вплив на передачу музичної інформації є винятковими. Науковці різних напрямків виділяють три основних типи каналів комунікації: прямий, опосередкований технічними засобами та мішаний.

*Прямий канал* передбачає співіснування виконавців і слухачів на спільній території під час виконавського акту. Цей тип каналу комунікації є одним з найдавніших. Найперші підтипи прямого каналу комунікації могли об'єднувати/змішувати ролі виконавців та слухачів. Прямий канал комунікації майже до початку XX століття був єдиним можливим аудіо-варіантом донесення музичної інформації від хору до слухача-реципієнта.

Слухацьке сприйняття через прямий канал комунікації має цілісний, природний, симультанний характер. Музичний твір сприймається одразу через слух та візуально. На сьогодні цей тип каналу комунікації найчастіше реалізується у формі різноманітних концертів, а також майстер-класів, відкритих репетицій, флешмобів. На сприйняття музичного виконання через прямий канал комунікації впливає адекватність розмірів концертного приміщення масштабам виконуваного твору, якість акустики, доцільність і правильність підбору додаткових пристроїв, що підсилюють звукові хвилі і т. д. Форми концертних виступів у творчій практиці колективів періодично змінюються. Наприклад, у радянський період, крім стандартних виступів у концертних залах, були популярні шефські концерти, що передбачали виїзди в невеликі населені пункти або на підприємства для підняття культурного рівня населення. Такі виступи часто здійснювалися в непристосованих для співу приміщеннях або навіть на вулиці; не витримувався температурний режим, режим розпорядку дня та інші вимоги до гігієни голосу співаків. Зараз такої форми практично не існує, виключення становлять виїзди деяких хорових колективів у прифронтові зони. Для більшості хорових колективів, особливо з кінця XX століття, популярними стали гастрольні виступи, що розширюють слухацьке коло хорової музики, в тому числі, на міжнародному рівні. Сучасні виконавсько-навчальні форми, такі, як відкриті репетиції та майстер-класи залучають до хорового мистецтва учнів, студентів профільних навчальних закладів та професіоналів, які прагнуть набути нового мистецького досвіду. Яскравою нестандартною формою концертної хорової діяльності

є флешмоб, що завдяки несподіваності ситуації справляє глибоке враження на непідготовлених слухачів та й самих виконавців-співучасників.

Отже, при реалізації музичної комунікації через прямий канал комунікації, робота диригента та хорового колективу відбувається в звичному сформованому століттями режимі. Фізична присутність слухача, його емоційний відгук прямо впливають на виразові можливості хору під час концерту.

*Канал, опосередкований технічним засобами,* з'явився в межах хорового виконавства лише на початку XX століття. Суть здійснення музичної комунікації через цей канал передбачає роз'єднання хорового колективу та слухача під час виконавського акту у просторі або у просторі й часі. Негативні та позитивні сторони каналу, опосередкованого технічними засобами, розглядались в різних аспектах багатьма музикознавцями: О. Береговою, Г. Єржемським, Ю. Капустіним, О. Козаренком, Н. Корихаловою, А. Костюком, С. Павлишин, Д. Яконюком, О. Якуповим та іншими дослідниками. До позитивних слід віднести розширення аудиторії слухачів академічної музики, зростання популярності, легкість доступу до бажаної музики, можливість прослуховування музичних творів у виконанні світових майстрів, можливість повторних прослуховувань вибраних виконавських версій, їх порівняння, історична документальна фіксація виконавських інтерпретацій тощо. Негативними сторонами цього каналу є відсутність безпосереднього спілкування виконавців з аудиторією, стандартизація музичного мистецтва, примітивізація у ставленні до концерту наживо як культурологічного чинника, спрощення ставлення до музичної культури: використання музики у фоновому, прикладному режимі. Особливою властивістю є можливість технічних засобів впливати на якість передачі музичної інформації від виконавця до слухача в негативну (технічна недосконаліть апаратури; надмірне втручання сучасних технічних засобів у тембральні якості звуку, темп, агогіку, що може змінювати загальний художній образ твору та ін.) та позитивну сторони (виправлення окремих ритмічних чи інтонаційних неточностей, вибір потрібної акустики та ін.). Також, технічні засоби інформації, що реалізуються масово, мають безпосередній вплив на формування музичної культури слухачів, популярність певних композиторів, колективів та виконавців. Канал, опосередкований технічними засобами, реалізується через звукозапис, відеозапис, ЗМІ (радіо, телебачення, інтернет), кіноіндустрію, через аналогові/цифрові носії (платівки, касети, диски, флеш-накопичувачі) та ін. Реалізація каналу відбувається в аудіо- та відеоформатах, одноразово або з можливістю повтору у часі. Розглянемо тип каналу комунікації, опосередкованого технічними засобами, детально.

*Звукозапис та відеозапис* передбачають опосередковане донесення хоровим колективом музичної інформації до слухача, яке здійснюється за допомогою аналогових або цифрових засобів запису. Роз'єднання зв'язку хорового колективу під час виконавського акту відбувається у часі і у просторі. При звукозаписі активізується діяльність додаткового суб'єкта музичної комунікації – звукорежисера, при відеозаписі – режисера, звукорежисера, відеооператора та інших суб'єктів. Технічна сторона співу хорового колективу у студії вирізняється вмінням повторювати музичний твір та його окремі фрагменти багаторазово, при цьому художня концепція твору має залишатися константною для уможливлення «склеювання» окремих частин твору та збереження художньої цілісності.

*Прямий ефір по радіо та телебаченню, on-line трансляції через мережу інтернет.* Передача музичної інформації здійснюється від хорового колективу до слухача у просторі через використання технічних засобів. Має одномоментний характер, однак при наявності додаткової техніки у слухачів, може бути записана на індивідуальні носії інформації. Може здійснюватись в аудіо- (радіо, інтернет) та відеоформатах (телебачення, інтернет).

*Трансляція по радіо, телебаченню, інтернету у записі* передає до слухачів готовий запис музичного твору. Дія може повторюватись у часі. Файли із записами в інтернеті можуть бути прослуханими реципієнтами на власний вибір, включаючи виконавців, авторів, а також місце і час прослуховування. *Аналогові та цифрові носії* містять готовий запис музичного твору, що може бути прослуханий у зручних для слухача часі та приміщенні.

*Телефільми, кінофільми, мультфільми, музика до спектаклів*. Хорові твори, що записані на кіноплівку або інші носії інформації, мають тут ужитковий характер, найчастіше виконуючи зображальну, підсилено-емоційну або фонову функції. Цей канал забезпечує можливість повтору запису у часі.

Хоровий спів, що відтворюється ЗМІ та різноманітними носіями інформації має специфічний вплив на формування слухацької культури. З одного боку, полегшується доступ слухачів до музичних зразків високої якості, уможливлюється особистий вибір музичних творів та їх виконавських версій, однак, з іншого боку, музичне мистецтво через цей тип каналу комунікації починає набувати фонового та прикладного характеру.

Слід додати, що здійснення звукозапису (відеозапису) і прямих трансляцій хорових творів у ЗМІ мають певні творчі та технічні складнощі для диригента та артистів хору. Так, у порівнянні з концертним співом, при студійному виконанні відсутній безпосередній емоційний відгук публіки, що заохочує колектив до натхненого співу. Саме під час концертного виконання, що обумовлене безпосереднім зв'язком зі слухачем, «тут і зараз» створюється неповторний завершений художній образ. Під час запису дублів окремих епізодів диригент і співаки мають багаторазово відтворювати не лише нотно-вербальний текст, а й виконувати заданий фрагмент твору, не порушуючи загальну художню концепцію. Специфіка виконання колективу перед записуючими чи передавальними технічними засобами

також полягає у вмінні доносити музичну інформацію до слухача уявного та відчувати на інтуїтивному рівні емоційний відгук публіки. Робота у студії передбачає повну зосередженість учасників співу та відсутність дрібних похибок у звучанні, включаючи, навіть, сторонні шуми.

Отже, робота хорового колективу при передачі музичної інформації каналом комунікації, опосередкованим технічними засобами, вимагає від диригента та співаків хору виконання специфічних завдань, непритаманних усталеним принципам хорової виконавської діяльності. Відсутність безпосереднього зв'язку з публікою обумовлює появу нового кола навичок та вмінь виконавців. Через переривання прямого спілкування зі слухачем у просторі чи часі помітні зміни відбуваються й у сприйнятті музичної інформації реципієнтом. Їх емоційний відгук, інтелектуальна оцінка, висновки проявляються через певний час і в оновлених формах, зокрема у відгуках та вподобаннях у соціальних мережах.

*Мішаний канал комунікації* передбачає здійснення виконавського акту за участю обох вищеназваних каналів: прямого та опосередкованого технічними засобами. Формами реалізації мішаного каналу комунікації є різноманітні комбінації актів концертної діяльності хорового колективу та використання мультимедійної техніки. Прикладами можуть служити прямі аудіо/відео ефіри концертів, виведення зображення під час концертів на великі екрани поза межами концертного залу, аудіо трансляції концертів на вулицю, трансляція в інтернеті, додавання комп'ютерної графіки, спецефектів та ін. Затребуваними формами діяльності для збільшення популярності колективів стають *промо-ролики* колективів та *кліпи*. Хорові колективи створюють власні сайти, ведуть сторінки у соціальних мережах, рекламують концерти і творчі заходи. Отже, керівники сучасних хорових колективів мають не лише працювати над традиційними художніми та технічними завданнями, а й вміти подати виконуваний хоровий матеріал, використовуючи сучасні мультимедійні канали комунікації.

Висновки. Вимоги сучасного інформаційного суспільства змінюють практичні та наукові підходи до хорового виконавства. Наявні мультимедійні канали комунікації вимагають постійного активного творчого пошуку керівниками колективів нових форм подачі хорового матеріалу. За наявності прямого каналу комунікації крім стандартних концертів (місцевих та гастрольних), слід використовувати форми флешмобів, відкритих репетицій та майстер-класів. Використовуючи мішані канали та канали, опосередковані технічними засобами, слід поєднувати у хоровій діяльності якомога більше різноманітних засобів впливу на реципієнтів, збільшуючи, в свою чергу, як кількісні показники аудиторії, так і якість передачі музичної інформації. Актуальним є створення власних сайтів, сторінок в соціальних мережах, промо-роликів та іншої рекламної продукції. Головними відмінностями використання прямого каналу і каналу, опосередкованого технічними засобами, є кількісні показники аудиторії (найчастіше при використанні прямого каналу комунікації вони значно менші), наявність або відсутність прямого контакту між виконавцями і слухачами; діяльність з використання каналів комунікації, опосередкованими технічними засобами, потребує спеціальних навиків роботи. Активна позиція керівників хорів має підтримуватись активними однодумцями з представників хорового колективу. Проведене дослідження комунікаційних процесів в академічному хоровому мистецтві дає можливість знайти нові шляхи реалізації та популяризації цього виду мистецтва шляхом його наближення до нових суспільних і культурних викликів.

***Примітки***

[1] Тут і далі під «хоровим виконавством» будемо розуміти професійне хорове виконавство академічного спрямування.

***Література***

1. Берегова О. Сучасні комунікаційні технології в культурі України: Навчальний посібник. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2006. 178 с.

2. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : Дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. 159 с.

3. Коробка Т. С. Комунікаційні аспекти хорового виконавства (на прикладі діяльності Академічного хору імені П. Майбороди Національної радіокомпанії України) : Дис. ... канд. музикознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2015. 297 с.

4. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: Учеб. пособие для студ. высших учебн. заведений. Москва: ВЛАДОС, 2003. 272 с.

5. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка») : Дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2012. 227 с.

6. Якупов А. Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации. Москва : Моск. консерватория, Магнитог. муз.-пед. ин-т, 1995. 291 с.

***References***

1. Beregova, O. (2012). Modern communication technologies in the culture of Ukraine. Ky`yiv : Nacional`na muzy`chna akademiya Ukrayiny` imeni P. I. Chajkovs`kogo [in Ukraine].

2. Kovalik, P.A. (2002). Choral performance as a phenomenon of creative interaction (from the experience of the Kiev choral school). Thesis cand. Kyiv [in Ukraine].
3. Korobka, T. S. (2015). Communication aspects of choral performance (on the example of the Academic Choir named after P. Maiboroda of the National Radio Company of Ukraine). Thesis cand. Kyiv [in Ukraine].
4. Zhivov, V.L. (2003). Choral performance: Theory. The technique. Practice. Moskva: VLADOS [in Russian].
5. Tkach, Yu. S. (2012). Individual performance style of conductor-choirmaster: theoretical and practical aspects (on the example of the National Honored Academic Chapel of Ukraine "Opinion"). Thesis cand. Kyiv [in Ukraine].
6. Yakupov, A.N. (1995). Theoretical problems of musical communication. Moskva : Mosk. konservatory`ya, Magny`tog. muz.-ped. y`n-t [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 31.10.2018 р.*

УДК 78.071(477)"19/20"
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153092

**Кравченко Анастасія Ігорівна**
кандидат мистецтвознавства,
докторант кафедри культурології
та інформаційних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0001-6706-7937
anastasiia.art@gmail.com

# ПАРАТЕКСТУАЛЬНЕ ПРОГРАМУВАННЯ АНСАМБЛЕВИХ П'ЄС УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ЗМІСТОВИЙ ТА МОВНО-ВИРАЖАЛЬНИЙ АСПЕКТИ СИНЕСТЕТИЧНИХ АСОЦІАЦІЙ

**Метою статті** є дослідження української камерно-інструментальної творчості кінця XX – початку XXI століть з точки зору аналізу способів паратекстуального програмування ансамблевих п'єс за різними типами тематико-змістової репрезентативності та пов'язаних із цим процесів наслідування музикою окремих художньо-виражальних функцій «транспонованих» з неспоріднених видів мистецтв. **Методологія.** Застосовано сукупність методологічних підходів текстологічного, семантичного, синестетичного, культурологічного аналізу. **Наукова новизна.** Дослідження способів паратекстуального програмування композицій камерно-інструментального мистецтва України кінця XX – початку XXI століть дозволило, з одного боку, увиразнити конкретні тематичні напрямки репрезентації в музиці художніх образів (сюжетів, тем, мотивів) з творів неспоріднених видів мистецтв. А з іншого, – констатувати наявність міжмистецької взаємодії не тільки на змістовому, але й на мовно-виражальному рівнях, що реалізується за допомоги впровадження специфічних прийомів семіотичного «перекладу» мовою музики семантичних і структурних «кліше» риторичної, зображальної, пластичної, театрально-ігрової експресії. **Висновки.** Систематизація проявів паратекстуального програмування творів камерно-інструментального мистецтва України кінця XX – початку XXI століть дозволяє виокремити декілька груп їх тематико-змістової репрезентативності за принципом взаємодії в музично-літературних, -образотворчих, -театрально-ігрових, -кінематографічних кореляціях. Інтерсеміотичний смисловий зв'язок музичного тексту зі своєю паратекстуальною частиною (відображений у програмних назвах, автокоментарях, ремарках, епіграфах, присвятах) нерідко підкреслюється у семіотико-виражальний спосіб. Висвітлення особливостей цього процесу виявляє, що на мовно-музичному рівні зіставлення та ототожнення стилістичних прийомів (які первинно носять іншовидове походження та спосіб художньо-матеріального втілення) здійснюється шляхом техніко-композиційного оперування багатими звукозображальними ресурсами музики. Потенціал розкриття останніх (за допомоги інтонаційних, мікротонових, тембро-фонічних, фактурних, поліфонічних засобів, у т.ч. «озвученого мовчання») спрямований на здобуття синестезійного перцептивного ефекту, що створює ілюзію семіотичної відповідності та умовного «перенесення» в аудіальний простір ансамблевих композицій позамузичних художньо-виражальних прийомів і функцій.

**Ключові слова:** камерно-інструментальний ансамбль України; паратекстуальність; паратекстуальне програмування; екфразис; синестезія мистецтв; семіотичний переклад.

***Кравченко Анастасия Игоревна*****,** *кандидат искусствоведения, докторант кафедры культурологии и информационных коммуникаций Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Паратекстуальное программирование ансамблевых пьес украинских композиторов: содержательный и семиотико-выразительный аспекты синестетических ассоциаций**

**Цель работы.** Целью статьи является исследование украинского камерно-инструментального творчества конца XX – начала XXI веков с точки зрения анализа способов паратекстуального программирования ансамблевых пьес по различным типам тематико-содержательной репрезентативности и связанных с этим процессов наследования музыкой некоторых художественно-выразительных функций «транспонированных» из неродственных видов искусств. **Методология.** Применена совокупность методологических подходов текстологического, семантического, синестетического, культурологического анализа. **Научная новизна.** Исследование способов паратекстуального программирования композиций камерно-инструментального искусства Украины конца XX – начала XXI веков позволило, с одной стороны, подчеркнуть конкретные тематические направления репрезентации в музыке художественных образов (сюжетов, тем, мотивов) из произведений неродственных видов искусств. А с другой, – констатировать наличие межвидового взаимодействия не только на содержательном, но и

© Кравченко А. І., 2018

на семиотико-выразительном уровнях, реализующееся с помощью внедрения специфических приемов семиотического «перевода» на музыкальный язык семантических и структурных «клише» риторической, изобразительной, пластической, театрально-игровой экспрессии. **Выводы.** Систематизация проявлений паратекстуального программирования произведений камерно-инструментального искусства Украины конца XX – начала XXI веков позволяет выделить несколько групп их тематико-содержательной репрезентативности по принципу взаимодействия в музыкально-литературных, -изобразительных, -театрально-игровых, -кинематографичних корреляциях. Интерсемиотическая смысловая связь музыкального текста со своей паратекстуальной составляющей (отраженная в программных названиях, автокомментариях, ремарках, эпиграфах, посвящениях) зачастую подчеркивается и семиотико-выразительным образом. Изучение особенностей этого процесса обнаруживает, что на языковом уровне сопоставление и отождествление стилистических приемов (которые изначально имеют внемузыкальное видовое происхождения и способ художественно-материального воплощения) осуществляется путем технико-композиционного оперирования богатыми звукоизобразительными ресурсами музыки. Потенциал их раскрытия (с помощью интонационных, микротоновых, тембро-фонических, фактурных, полифонических средств, в т.ч. «озвученного молчания») направлен на получение синестетического перцептивного эффекта, который создает иллюзию семиотического соответствия и условного «перенесения» в аудиальное пространство ансамблевых композиций внемузыкальных художественно-выразительных приемов и функций.

**Ключевые слова:** камерно-инструментальный ансамбль Украины; паратекстуальность; паратекстуальное программирование; экфрасис; синестезия искусств; семиотический перевод.

***Kravchenko Anastasia,*** *Ph. D in Arts, Postdoctoral Researcher of the Department of cultural studies and information communications of the National Academy of managerial staff of culture and arts*

**Paratextual programming of ensemble works by Ukrainian composers: semantic and semiotic-expressive aspects of synesthetic associations**

**The purpose of the article** is to study the Ukrainian chamber creativity of the late 20th – early 21st centuries from the point of view of analyzing the methods of paratextual programming of ensemble pieces for various types of thematic and meaningful representativeness and related processes of music inheritance of some artistic and expressive functions «transposed» from unrelated arts. **Methodology.** Used a set of methodological approaches of textological, semantic, synesthetic, cultural analysis. **Scientific novelty.** The study of paratextual programming of the compositions of the chamber art of Ukraine of the late XX – early XXI centuries allowed, on the one hand, to emphasize thematic areas of representation in music of artistic images (plots, themes, motifs) from works of other arts. On the other hand, it made it possible to detect the presence of interaction between different types of art not only at the semantic but also at the semiotic-expressive levels, which is implemented through the introduction of specific techniques of the semiotic «translation» of semantic and structural «cliches» of rhetorical, graphic, plastic, theatrical expression. **Conclusions.** Systematization of methods of paratextual programming of chamber art works in Ukraine in the late XX and early XXI centuries allows us to single out several groups of their thematic representativeness on the principle of interaction in musical-literary, -visual, - theatrical and -movie correlations. The intersemiotic semantic connection of the musical text with its paratextual component (reflected in names, auto-commentaries, remarks, epigraphs, dedications) is often emphasized in a semiotic and expressive manner. The study of this process reveals that at an semiotic level of comparison and identification of stylistic techniques (which initially have a non-musical species origin and a method of artistic and material embodiment) is carried out by means of technical and compositional operation with rich sound-visual resources of music. The potential of their disclosure (using intonation, microtonic, timbre, phonical, textural, polyphonic means, including «voiced silence») is aimed at obtaining a synesthetic perceptual effect that creates the illusion of semiotic conformity and a kind of «transfer» to the audible space of ensemble compositions of extra-musical artistic and expressive techniques and functions.

**Keywords:** chamber ensemble of Ukraine; paratextuality; paratextual programming; ekphrasis; interart synesthesia; semiotic translation.

Актуальність теми дослідження. На стику XX–XXI століть функціонування художньо- та технікокомпозиційних принципів в музичній практиці щільно пов'язане із проникненням мови та образів різних видів мистецтв у змісти і конотації камерно-інструментальної творчості України. Йдеться про наявність в окремих музичних творах не тільки концептуальних, програмно-тематичних аналогій з певним претекстовим джерелом, але й про можливість «перекладу» за допомоги універсальної мови музики художньо-виражальних функцій і прийомів інших видів мистецтв. Оскільки, окреслений аспект народження креативних ідей на міжвидовому «прикордонні», зазвичай, має визначальну роль у осягненні естетичної та, нерідко, семіотичної цілісності композицій, зберігається й надалі актуальність дослідження характеру паратекстуальних зв'язків музичного тексту з його екстрамузичною частиною – назвою, автокоментарями, ремарками, присвятами, епіграфами, особливо щодо тих сучасних камерно-інструментальних п'єс, що ніколи досі або зрідка потрапляли у відповідний ракурс наукового осмислення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У ході розробки даної проблематики зазначимо про важливість для презентованої статті теоретико-культурологічних та естетичних рефлексій з різних видів мистецтв М. Зайцевої, О. Кодьєвої, Ю. Легенького, О. Пушонкової, І. Яковець, О. Яценко, зокрема, і щодо з'ясування категоріального значення «зображального» у понятійній системі культурології та мистецтвознавства. Паралельно висвітлення обсягу цих питань триває в музикознавстві, що веде до упредметнення в теорії музики категорій зображальних та незображальних (вербальних) видів мистецтв та апробації відповідних інтегративних підходів на матеріалі композиційних та інтерпретативних феноменів української і закордонної творчості різних історичних періодів. Приміром, у працях О. Антонової, І. Довжинець, В. Колонея, І. Кудрявцевої, О. Курчанової, В. Лозенко, Н. Пастеляк,

Н. Рябухи, І. Седюка, О. Ущапівської та деяких інших науковців на конкретному емпіричному матеріалі здійснюється розгляд питань синтезу і синтезії мистецтв, вивчення звукозображального потенціалу музики, впливу позамузичних програмно-сюжетних стимулів на паратекстуальному рівні їхньої взаємодії з музичними текстами тощо.

У зв'язку із цим, метою даної статті є дослідження української камерно-інструментальної творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть з точки зору аналізу способів паратекстуального програмування ансамблевих п'єс за різними типами тематико-змістової репрезентативності та пов'язаних із цим процесів наслідування музикою окремих художньо-виражальних функцій «транспонованих» з неспоріднених видів мистецтв.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть поетика творчої свідомості виходить за межі музичного мистецтва у інтерсеміотичну зону програмно-тематичних та образно-стилістичних проекцій та аналогій з художніми артефактами неспоріднених знаково-символічних систем. Повсякчас, «нові моделі художнього мислення та естетичної рецепції, розроблені в мистецтві Новітнього часу, вибудовуються на базі синестезійного сприйняття, що дозволяє сприймати художній образ цілісно, розпізнавати нові смисли завдяки синтезу інтелекту та інтуїції» [2]. У зв'язку із цим, і донині у творах камерно-інструментального мистецтва України знаходять найширше відбиття програмні інтенції художньо-музичного мислення, зокрема, на сучасному етапі, коли оминання суто жанрових, нейтральних назв стало однією з прикметних ознак постмодерної доби.

В музичних композиціях розмаїтість відповідної тематики втілюється не тільки на принципах загальної програмності (у відображенні явищ оточуючого природного і предметного світу життєдіяльності людини), але й часто маркується паратекстуальними посиланнями – конкретними інформаційно-художніми вказівками на твори інших видів мистецтв (літератури, зображальних та незображальних видів пластичних мистецтв, кіномистецтва тощо).

Водночас, введення подібних прийомів паратекстуальної взаємодії звертає на себе увагу не тільки змістовим аспектом міжмистецьких кореляцій. Адже, перебування у щільному змістовому зв'язку з текстами-референтами інших художньо-семіотичних та образних рядів зі значною вірогідністю вказує на можливу присутність й певних стилістичних транспозицій. Йдеться про відтворення різновидових стилістичних прийомів шляхом умовного «перенесення» до музично-семіотичного середовища їх функцій, що дозволяє втілити ефекти просторово-пленерної, пейзажної, пластичної, риторичної експресії семіотико-виражальними засобами музики.

Так, приміром, інтермедіальність музичного мислення, що виходить за межі одного виду мистецтва у інтерсеміотичну зону проекції творчих ідей, знаходить своє яскраве відображення в музично-літературних кореляціях.

У доробку українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть знаходимо розмаїту типологію «омузичених» літературних жанрів, серед яких: новели, легенди, містерії тощо. Приміром, «Новела» та «Гірська легенда» Євгена Станковича (2003), «Містерія» Вікторії Польової та «Містерія І: Агнець, закланний від створення світу» Вадима Ларчікова (обидві – 1998, для різних квартетних складів). Також зустрічаємо посилання на певні структурні елементи літературно-драматичних жанрів (Людмила Самодаєва «Діалоги», для кларнету і фортепіано, 1993) тощо. Всі ці «кросжанрові» ансамблеві п'єси є вираженням повернення до вербальних витоків семіозису культури як «стартового майданчика» музичної творчості, що є основою, своєрідною «колискою» первинних ідей.

У цьому контексті, яскравим прикладом музично-літературної взаємодії може слугувати «Соната чекання» Юрія Ланюка для віолончелі, фортепіано та магнітної стрічки або мелодичних голосів (1993–1995), що була створена під враженням символічно-парадоксального роману Оноре де Бальзака «Серафіта». Або камерно-інструментальний квінтет цього ж автора «Вузли життя, немов вузли пташиних льотів…» (2000) інспірований поезією Богдана-Ігоря Антонича, де сама назва твору є цитатою фрази з вірша «Скарга терну», що увійшов до збірки «Книга Лева» (1936). Згадаємо також «Шість медитацій» Володимира Зубицького для флейти і баяна (1989) за поезією Шарля Бодлера, де наприкінці композиції один з ансамблістів декламує текст сонета «Meditatione». Відтак, як зазначають в своєму аналітичному есе О. Антонова та І. Кудрявцева тут, «окрім композитора суб'єктом роздумів виступає і поет, причому їх позиції не суперечливі <…> чуйне вслухання в поетичну інтонацію, тонке відчуття тембрових і гармонійних фарб, органічне поєднання емоціонального та інтелектуального підходу до реалізації художнього задуму. Зазначені якості музики "Медитацій" резонують багатозначній символіці вірша Бодлера і, безумовно, доречні в рамках камерно-ансамблевого жанру» [1, 148–153].

В подібних композиціях, як бачимо, нерідко автори образно «занурюються» у медитативні пласти. Особливо це стосується тих творів, що концептуально ґрунтуються на ідеях сакрального пошуку у вимірах культури християнського світу (зокрема, духовної практики ісихазму) або східної філософії та філософської лірики сучасних і прадавніх текстів (наприклад, суфійського вчення, китайських та індійських філософських традицій, давньоіранських міфів, мінімалістської японської поезії «танку», «хайку» тощо). Серед таких творів музично-філософське есе Вадима Ларчікова «Фуекі-Рюко. Хайку І» для двох віолончелей (2004).

Ще далі у світ міфопоетики йде композиторка Вікторія Польова, створюючи «Simurg-Quintet» для 2-х скрипок, альта, віолончелі та фортепіано (2000) на літературно-філософській платформі з да-

вньоперсидських і слов'янських міфів про Симурга (Семаргла) – поліморфної істоти, яка живе на гілках «дерева життя». Медитативна атмосфера цієї композиції майстерно передана авторкою завдяки опорі на нетиповий апроцесуальний тип розвитку, де немає звичного мотивно-тематичного, контрастно-розробкового розгортання музичного матеріалу, а превалює сонорна статика, специфічна гармонійна багатошаровість звукових комплексів, затяжні фермати, що надають відчуття зависання у повітрі, просторовості.

Саме завдяки відсутності розвитку, іконічній презентації музичної думки, яка схоплена одразу і протягом композиції лише «підсвічується» мерехтінням звукових відблисків, «оповідання» прадавніх міфів переходить у зображальну площину філософської споглядальності – рефлексій на ці уявні музичні «картини». Це підтверджує гіпотезу О. Кодьєвої про універсальність зображального начала у загальних процесах культуротворення за принципом розподілу балансу змістовно-усталеного та змістовно-динамічного зображального і виражального у різновидових художніх структурах [див.: 3].

Схожі аналогії викликають й тріо «Квітучий сад… і яблука, що падають у воду» (1996) та секстет «Що сталося в тиші після відлуння» (1993) Євгена Станковича, які підсвідомо асоціацюються зі східною філософією, дзен-буддистським медитативним споглядання – своєрідним «настроєм «неборотьби», «дзен»–поворотом в мистецтві» [4 , 8], як пише Н. Маньковська.

Введення подібних змістово-образних паралелей нерідко конкретизується авторами у паратекстуальних маркерах, пов'язаними із творами або мотивами зображальних і незображальних видів і жанрів пластичних мистецтв. Так, доволі розповсюдженими в камерно-інструментальній музиці українських митців є художньо-естетичні рефлексії на теми образотворчих картин, ескізів, фресок, фотозображень, архітектурних ансамблів.

Серед них, згадаємо твір «Крізь кристали готичної мозаїки» Юлії Гомельської для флейти/альтової флейти, віолончелі і фортепіано (2006), «Диптих» для струнного квартету Мирослава Скорика (1990), «Сонату Pastorale» для дуету альта з фортепіано Богдани Фроляк (1994) чи фортепіанно-дуетну п'єсу «Прадавні гірські танці Верховини» Євгена Станковича (2002). В цих опусах, закладена композиторами програмність загального типу спрямовує до використання «пейзажності» музичного звукопису та, подекуди, і «модусів виконавської дансантності» (за Ю. Щербаковим [6]) у відтворенні танцювальних образів тощо.

Одночасно, вектор конкретної програмності представлено в камерно-інструментальній музиці таких композиторів, як Леся Дичко, яка розмірковує на тему творчості українських малярів, що відображається у композиції «Фрески» за картинами Катерини Білокур (в 2-х зошитах, для скрипки та органу, 1986) та ін. Своєрідні «відгуки» на події, що сколихнули людство, у перехрещеннях з євангельськими сюжетами і пророцтвами надає Вадим Ларчіков. Його ансамблева композиція для баяну, фортепіано та віолончелі «Серпнева Пьєта» (2003) своєю символічною назвою резонує із «Пьєтою» – іконографічним зображенням епізоду Оплакування дівою Марією Христа, що неодноразово знаходив своє відображення у творчості італійських і нідерландських живописців, таких як: Мікеланджело, Тіціан, Рогір ван дер Вейден, Вінсент ван Гог. У «Серпневій Пьєті», що складається з двох частин: I. »Нерухомий крик білої чайки над зруйнованим мостом на атолі Бікіні» та II. »Натюрморт з ядерним розп'яттям, після дезінтеграції постійності пам'яті (Miserere, Domine!)», композитор одразу ж у назві (як усього твору, так і його розділів) задає концептуальний вектор зображальності – ніби «застиглого» часу, одномоментного «зліпку», єдиного трагічного кадру, що передає його музика.

У зв'язку з цим зазначимо, що часто використання прийому паратекстуального програмування, що налаштовує сприйняття звукової матеріальної субстанції в асоціативному зв'язку із твором іншої знакової системи, є прямою вказівкою на екфрастичний тип організації музичного тексту. Тут поняття «екфразису» використовуємо у традиційному розумінні його значення як опису тих чи інших творів або явищ одного виду мистецтва, мовою іншого, тобто змістового «перенесення» семантики твору (прямого або опосередкованого, експліцитного чи імпліцитного, первинного чи вторинного, за класифікацією О. Яценко [7]) в інші семіотичні умови – в даному випадку, музичні.

Як правило, у назвах т.зв. музичних екфразисів маркери інтермедіальності є експліцитно представленими (часто, і в сполученні з відповідним образотворчим, фото- чи відео-оформленням). Це одразу декодує програмно-тематичний зв'язок із текстовим першоджерелом, скеровуючи увагу й уяву слухачів у потрібному напрямку. Серед таких камерно-інструментальних композицій – «Орестея» Олександра Козаренка – за авторською ремаркою «мелодрама за трагедіями Есхіла» з однойменної тетралогії цього давньогрецького драматурга (для читця та інструментального ансамблю, 1996), «Венера у хутрі» Богдани Фроляк (за однойменною повістю Леопольда фон Захер-Мазоха, для скрипки і фортепіано, 2011), сюїта «Гуллівер» Володимира Птушкіна (за мотивами тетралогії Джонатана Свіфта, для фортепіано в 4 руки, 1995), Quasi-соната № 2 «Танці на квітах. Дюймовочка» Євгена Станковича (за казками Ганса Крістіана Андерсена, для флейти і фортепіано, 2011), «Вій» Кармелли Цепколенко (за Миколою Гоголем, квінтет мідних духових, 1987), а також твір-memory «Contra Spem Spero» Володимира Рунчака, присвячений пам'яті Лесі Українки (для квартету саксофонів, 1990) та ін.

У цьому зв'язку вельми цікавими нам видаються й такі зразки з фортепіанно-дуетної творчості Володимира Птушкіна, як: «Віндзорські пустунки» (2001) та «Міщанин у дворянстві» (2000), що є сюїтами з музики до комедій Уільяма Шекспіра та Жана-Батіста Мольєра. Така зацікавленість композито-

ра театрально-ігровими модусами художньої творчості та їх експлікації у камерно-інструментальному жанрі об'єктивно випливає з характеру його багаторічної діяльності в Харківському державному академічному російському драматичному театрі ім. О. С. Пушкіна на посаді керівника музичної частини, що безумовно наклало певний «відбиток» на спрямування творчо-музичних устремлінь Володимира Птушкіна цього періоду.

Так, приміром, детально аналізуючи ансамблевий твір «Піднесене та земне» (1999) – авторської транскрипції для двоклавірного дуету музики, створеної для заключної сцени драматичного спектаклю за п'єсою Григорія Горіна «Королівські ігри», І. Седюк зазначає, що тут Володимир Птушкін «задіяв такі ігрові прийоми, як обмін репліками, зміна ролевих функцій партнерів, співставлення різних типів висловлювання <…> композитор трактує ансамблістів як рівноправних "дієвих осіб" виконавського процесу. При цьому автор точно вибудовує стратегію їх взаємовідносин: від самоцінності кожної з партій, через почергове висування одного або іншого в ролі ведучого, до злиття їх в єдиному емоційному висловлюванні» [5, 252].

На нашу думку, цей «вихід» за межі дещо прикладних функцій первинної версії музики для театральних вистав у сферу її автономного побутування у камерно-інструментальному жанрі значно подовжив і урізноманітнив «життя» цього мистецького артефакту, що, оповитий новими «обертонами», має змогу паралельного функціонування на розмаїтих концертних майданчиках, незалежно від наявності чи відсутності в репертуарі драматичного театру п'єси разом з належним до неї музичним супроводом. Аналогічні випадки подвійного варіантно-жанрового і соціокультурного існування музичних композицій зустрічаємо також і у сфері кіно-музичних кореляцій. Прикладом цього слугують кіно-п'єси Людмили Самодаєвої «Мій Гоголь» для скрипаля і баяніста з перкусією (2003) та «Esta vida multicolora» для скрипки, акордеона і фортепіано (2009), музика яких володіє повноцінними семантичними функціями, що дозволяють виконувати її самостійно, без відео-ряду як екфразу на відповідну кіно-роботу.

Подібні ідейно-смислові рішення, закладені у вищевказаних творах та їх різножанрових версій, по суті, вказують на свідомий «трансвидовий переклад» (О. Колесник) літературних, літературно-сценарних, образотворчих, кінематографічних композицій, що надає «другого дихання», відроджує, продовжує культурно-мистецьке буття відомих творів, їх сюжетів і героїв у іншовидовому семіотичному середовищі за новітніх умов постсучасного творення, інтерпретації та рецепції, а отже слугує налагодженню культурно-асоціативних (memory-)зв'язків.

Наукова новизна. Тож, дослідження способів паратекстуального програмування композицій камерно-інструментального мистецтва України кінця XX – початку XXI століть дозволило, з одного боку, увиразнити конкретні програмно-тематичні напрямки репрезентації в музиці художніх образів (сюжетів, тем, мотивів) з творів неспоріднених видів мистецтв. А з іншого, – констатувати наявність міжмистецької взаємодії не тільки на змістовому, але й на мовно-виражальному рівнях, що реалізується за допомоги впровадження специфічних прийомів семіотичного «перекладу» мовою музики семантичних і структурних «кліше» риторичної, зображальної, пластичної, театрально-ігрової, кінематографічної експресії.

Висновки. Відтак, систематизація проявів паратекстуального програмування творів камерно-інструментального мистецтва України кінця XX – початку XXI століть дозволяє виокремити декілька основних груп їх тематико-змістової репрезентативності за принципом взаємодії музичних текстів з текстами інших художньо-знакових систем у музично-літературних, -образотворчих, -театрально-ігрових, -кінематографічних кореляціях. Одночасно, інтерсеміотичний смисловий зв'язок музичного тексту зі своєю паратекстуальною частиною (проявлений у програмних назвах, автокоментарях ремарках, епіграфах, присвятах) нерідко підкреслюється у семіотико-виражальний спосіб.

Висвітлення характерних особливостей процесу наслідування музикою неспоріднених художньо-виражальних прийомів і функцій виявляє, що на мовно-музичному рівні зіставлення та ототожнення стилістичних прийомів (які первинно носять іншовидове походження та спосіб художньо-матеріального утілення) здійснюється шляхом техніко-композиційного оперування багатими звукозображальними ресурсами музики. Потенціал розкриття останніх (за допомоги специфічних інтонаційних, мікротонових, тембро-фонічних, фактурних, поліфонічних засобів, у т.ч. «озвученого мовчання») спрямований на здобуття синестезійного перцептивного ефекту, що створює ілюзію семіотичної відповідності та умовного «перенесення» в аудіальний простір ансамблевих композицій позамузичних художньо-виражальних прийомів і функцій.

***Література***

1. Антонова Е. Г., Кудрявцева И. В. «Шесть медитаций» для флейты и баяна В. Зубицкого: к вопросу о воплощении образов размышления в музыкальном искусстве. Музичне мистецтво. 2012. Вип. 12. С. 144–154.

2. Зайцева М. Л. Феномен синестезии в искусстве постмодернизма. Психолог. 2014. № 5. URL. http://e-notabene.ru/psp/article_13379.html (дата звернення: 24.09.2018).

3. Кодьєва О. П. Зображальне у понятійно-категоріальній системі культурології: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра культурології : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 31 с.

4. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» (введение в эстетику постмодернизма). Москва: ИФРАН, 1995. 220 с.

5. Седюк І. О. Ігрова логіка у фортепіанних дуетах В. Птушкіна. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. 2017. Вип. II(9). С. 250–255.

6. Щербаков Ю. В. Жанровий генезис та стильові модифікації сюїти танцювального типу для двоклавірного дуету: виконавський аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2015. 18 с.

7. Яценко Е. В. Любите живопись, поэты. Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. Вопросы философии: науч.-теор. журнал. 2011. № 11. С. 47–57.

***References***

1. Antonova E.G., & Kudryavtseva I.V. (2012). «Six Meditations» for flute and bayan by V. Zubitsky: On the question of the incarnation of images of reflections in musical art. Musical art, 12, 144–155 [in Russian].

2. Zaitseva M.L. (22.10.2014). The phenomenon of synesthesia in the art of postmodernism. Psychologist, Vol. 5. Retrieved from: http://e-notabene.ru/psp/article_13379.html

3. Kodyeva O.P. (2009). Pictorial in conceptual and categorical system of culturology. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

4. Mankovskaya N.B. (1995). «Paris with snakes» (introduction to the aesthetics of postmodernism). Moscow: IFRAN [in Russian].

5. Sedyuk I.O. (2017). The game logic in piano duos by V. Ptushkin. International Journal: Culturology, Philology, Musicology, II(9), 250–255 [in Ukrainian].

6. Shcherbakov Yu.V. (2015). Genre genesis and stylistic modifications of dance-type suites for double-clavier duet: performance aspect. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].

7. Yatsenko E.V. (2011). Love painting, poets. Ekphrasis as an artistic and ideological model. Philosophy issues, 11, 47–57 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 16.08.2018 р.*

УДК 7.097:316.74:140.8-053.67
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153093

**Kravchenko Tetyana**
Candidate of Art Studies,
Senior Lecturer of the Kyiv National
I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema
and Television University
ORCID 0000-0003-1208-6801

## SOCIO-CULTURAL VALUE OF TELEVISION AS A SCREEN FORM OF ART IN SHAPING THE OUTLOOK OF A YOUNG SPECTATOR

**The purpose of the article** is to investigate the influence of television on a child. **The methodology** of the research consists in application of general scientific and specific scientific methods: analytical - for the study of philosophical, cultural, literary literature on the topic, the disclosure of the essence of television as a socio-cultural phenomenon; theoretical - to generalize the theoretical positions and observations on the nature of the influence of television broadcasting on television audience; historical - to systematize information on the history of the development of television broadcasting and floating; comparative - to determine the general and specific features of the programs of modern television in different countries of the world. **Scientific novelty** consists in the study of television as an on-screen art tool that can influence, in particular, the outlook of the young viewer and shape the outlook of a new generation of screen culture consumers. Television is a young form of art, so the means of its influence on a viewer are in the stage of development and improvement. One of them is the phenomenon of absolute realism. But, at the same time, television in its daily interpretation of reality predicts a certain emotional and psychological effect in the audience, having in its basis a creative idea that re-integrates the whole process of communication. The most noticeable and visible this effect is in the cell of a young spectator, since it is the children, who are open to perceiving new information and do not have a critical perception of reality. With the advent of new forms of art, the person himself, and his means to perceive the world around him, has changed. There was a new generation of heat consumers in the world. That is why it is important to find out what a young spectator watches today and what images and emotions these television broadcasts bring out. **Conclusions.** Television is an independent form of screen art that uses visual images as its language. Today, virtually the entire broadcasting network carries some kind of messages, on which the viewer is reacting delicately. The system of values that is born during this dialogue has an important information component, which is crucial for the further development of communication. Aesthetic codes addressed to the audience are not just a tongue of television. They are a peculiar clue to the viewer's self-awareness with the reality that gives him television. Television becomes the reality that the young spectator perceives without critical analysis and rethinking. However, one should not accept TV as a universal evil. The super-fast present, puts certain conditions of informatization of society, giving birth to a new culture – this is television. In Ukraine, this culture is actively developing. However, today there is an acute shortage of educational and science-popular programs of good quality that younger generation needs. And children's products for preschoolers of their own production are practically absent.

**Key words**: television; influence; children; advertising.

© Kravchenko T., 2018

***Кравченко Тетяна Олександрівна,*** *кандидат мистецтвознавства, старший викладач Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого*

**Соціокультурна цінність телебачення як екранного засобу мистецтва у формуванні світогляду юного глядача**

**Мета статті** – дослідити вплив телебачення, як екранного засобу мистецтва на дитину. **Методологія** дослідження – застосовано загальнонаукові та конкретнонаукові методи: аналітичний – для вивчення філософської, культурологічної, мистецтвознавчої літератури з теми, розкриття сутності телебачення, як соціокультурного феномена; теоретичний - для узагальнення теоретичних положень і спостережень щодо природи впливу телевізійного мовлення на телеаудиторію; історичний – для систематизації відомостей з історію розвитку телевізійного мовлення і пливу; порівняльний – для визначення загальних та особливих ознак в програмах сучасного телебачення різних країн світу. **Наукова новизна** полягає в дослідженні телебачення, як екранного засобу мистецтва , що здатне впливати зокрема і на світогляд юного глядача та формувати світогляд нового покоління споживачів екранної культури. Телебачення – молодий вид мистецтва, тому засоби його впливу на глядача перебувають в стадії розвитку й вдосконалення. Одна з унікальних його якостей – феномен абсолютної реалістичності. Але, разом із тим телебачення в своїй повсякденній інтерпретації реальності прогнозує певний емоційно-психологічний ефект у аудиторії, маючи в своїй основі творчий задум, що перевтілює весь процес комунікації. Найбільш відчутний і видимий цей ефект в осередку юного глядача, адже саме діти відкриті для сприйняття нової інформації і не мають критичного сприйняття реальності. З появою нових видів мистецтва змінилась і сама людина, її засіб сприймати навколишній світ. З'явилось нове покоління теплоспоживачів світу. Саме тому важливо з'ясувати що саме дивиться сьогодні юний глядач і які образи та емоції викликають у нього ці телепереглядиі. **Висновки.** Телебачення – є самостійною формою екранного мистецтва, що використовує в якості своєї мови візуальні образи. Сьогодні практично вся мережа мовлення несе в собі певні послання на які діже тонко реагує телеглядач. Система цінностей, що народжується під час цього діалогу , має важливу інформаційну складову, що є визначальною у подальшому розвитку комунікації. Естетичні коди, що адресовані аудиторії, є не просто мовою телебачення. Вони є своєрідним ключем для самоусвідомлення глядача із тією реальністю, що надає йому телебачення. Телебачення і стає тією реальністю, що саме юний глядач сприймає без критичного аналізу та переосмислення. Проте, не слід сприймати ТБ лише як вселенське зло. Надшвидке сьогодення , ставить певні умови інформатизації суспільства, народжуючи нову культуру - телевізійну. В Україні ця культура активно розвивається. Проте, сьогодні відчувається гостра нестача освітніх та науково-популярних програм хорошої якості, який потребує підростаюче покоління. А дитяча продукція для дошкільнят власного виробництва - практично відсутня.

**Ключові слова:** телебачення; вплив; діти; реклама.

***Кравченко Татьяна Александровна****, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Киевского национального университета театра кино и телевидения им. И.К. Карпенко-Карого*

**Социокультурная значимость телевидения как экранного вида искусств в формировании мировоззрения юного зрителя**

**Цель статьи** – изучить воздействие телевидения, как экранного вида искусств на ребенка. **Методология** исследования – использованы общенаучные и конкретно-научные методы: аналитический для изучения философской, культурологической, искусствоведческой литературы по теме раскрытия сущности телевидения, как социо-культурного феномена; теоретический - для обобщения теоретических положений и наблюдений относительно природы воздействия телевизионного вещания; исторический – для систематизации сведений по истории развития телевизионного вещания и воздействия; сравнительный – для определения общих и индивидуальных качеств в программах современного телевидения разных стран мира . **Научная новизна** заключается в исследовании телевидения, как экранного вида искусств, способного влиять в том числе и на мировоззрение юного зрителя и формировать мировоззрение нового поколения потребителей экранной культуры. Телевидение - молодой вид искусства, поэтому средства его воздействия на зрителя находятся в стадии развития и совершенствования. Одно из важнейших его качеств - феномен абсолютной реалистичности. Но, вместе с тем телевидения в своей повседневной интерпретации реальности прогнозирует определенный эмоционально-психологический эффект в аудитории, имея в своей основе творческий замысел, преображает весь процесс коммуникации. Наиболее подвержен этому эффекту юный зритель, ведь именно дети открыты для восприятия новой информации и не обладают критическим переосмыслением реальности. С появлением новых видов искусства изменилась и сам человек, его средство воспринимать окружающий мир. Появилось новое поколение теле-потребителей мира. Именно поэтому важно выяснить что именно смотрит сегодня юный зритель, какие образы и какие эмоции вызывают у него эти телепросмотры. **Выводы.** Телевидение - является самостоятельной формой экранного искусства, которая использует в качестве своего языка визуальные образы. Сегодня практически вся сеть вещания несет в себе определенные послания на которые тонко реагирует телезритель. Этот диалог порождает определенную систему ценностей и имеет важную информационную составляющую, что является определяющим в развитии дальнейшей коммуникации. Эстетические коды, адресованные аудитории, являются не просто языком телевидения. Они – своеобразный ключ для самоосознания зрителя с той реальностью, которую преподносит ему телевидения. Само телевидение и становится той реальностью, которую юный зритель воспринимает без критического анализа и переосмысления. Однако, не следует воспринимать ТВ только как вселенское зло. Сверхбыстрое настоящее ставит определенные условия информатизации общества, рождая новую культуру - телевизионную. В Украине эта культура активно развивается. Однако, сегодня ощущается острая нехватка образовательных и научно-популярных программ хорошего качества. Именно в них нуждается подрастающее поколение. А современная детская продукция для дошкольников собственного производства - практически отсутствует.

**Ключевые слова:** телевидение; влияние; дети; реклама.

Summary. Twentieth century was the first in the human history, when the main results were obtained after use of influence of technology on massive consciousness, while the people did not feel this influence and acted, as if on their own accord. Television can serve as a similar weapon. Today we can observe second generation of people, who group up in the television era.

Today parents increasingly often leave their children to TV, as it serves as a convenient and cheap entertainment tool. And while family is busy with chores, TV communicates with the child longer and more often than family, teachers or friends.

Modern TV competing for attention of its owners and for commercial purposes and it is ready to put on air low quality production, catering for primitive human instincts. Meanwhile, children do not have critical perception of reality and TV events are perceived as an example to follow. However, some TV production is harmful for child's development.

Modern Ukrainian TV acutely requires reform and strengthened control measures both from authorities and from users themselves. Absence of educational and popular science programs of good quality is felt acutely. There are practically no channels for children or programs for preschoolers. Meanwhile, new, fast-paced society dictates new environment for life of modern people with TV as integral element – an uninterruptible audio visual source for obtaining information, education and entertainment. Technical capacity of TV and its weight in the society are growing with time. As a result, research of integrating, cultural and educational aspects of television in modern conditions gain particular actuality.

Problem statement: Today television due to its audiovisual capacity is the most popular, and thus, most influential media. One of the main functions of television is educational. However, informative substance of the modern Ukrainian television today very often is a result of commercial, and not viewer's needs.

Purpose of this article is to research means and opportunities for influence on the viewer, a child in particular, as children are more susceptible to influence than adults.

Analysis of the latest publications and research. Educational function of television and its educative influence on a viewer is researched by O. R. Samartsev. Studying audience, its psychological peculiarities and how hot television influences it are studied in the works of V.A. Yadov, B. G. Ananyev, B.M. Firsov, V.S. Korobeynikov, L. M. Fedotova. In Ukrainian historiography and culture studies there is a number of researches on establishment and development of Ukrainian television and its influence on audience (U. V. Usenko), as a means of mass communication in the context of its role in forming public opinion of the mega audience (V. Dyachuk, I. Pobiedonostsev), sociocultural essence, of information space, state and problems of its influence on mass audience (O.V. Bunkivska), from the point of psychological and pedagogical channeling (S. Kuzmenko, O. Terehova) and others.

Main results of the research. Television today serves as a powerful instrument of influence on masses. No one using TV can escape from endless information flow from blue screens. From the moment of birth human beings strive to become members of society. This supra biological need [12, 21].

In the modern fast paced society television became an integral element of human life, its connection bridge to the community. Every fifteen years information in the world is doubled, therefore, the need of people to obtain it faster is increasing. Television became a powerful inconspicuous weapon, which is able to change behavior and consciousness of an individual. According to Russian scientist O. R. Samartsev: "Technical progress generates new definitions: evolution of computers and the consciousness is withstanding considerable information pressure, related to avalanche of new scientific and technological ideas." [9, 3]

Society, as O. R. Samartsev indicates, exists in the environment of political, national and financial gap. The scientist predicts, that it is this factor that will be defining the social development. Integrating the modern globalized society with the modern communication media elevates the meaning of television as a factor for forming and studying of the institute of public opinion. This is implemented through stereotypes of particular TV language – kaleidoscope of advertizing images, news blocks, thematic talk shows etc.

Today numerous institutes studying the influence of television on masses, its capacity and functions began to emerge. One of the main functions of television is education, which is directly linked to educative.

Various TV channels are actively trying to educate "their own viewer". At the time, B. G. Ananyev has observed that the main driving force of humanity is "motivation". [1, 87]

TV channels today are actively motivating their viewers. The most sophisticated tricks, advertizing catches and psychological bombs are being used, called to capture our attention. Sometimes this leads to tragic results. A loud scandal at the end of the year before last has shaken Japan. 12 Channel was broadcasting occasional series of the popular amongst Japanese kids cartoon "Pokemon" (pocket monsters). Episodes name was "Firing range of the computer warrior". [13]

Poorly drawn characters (copies of the monsters to the video game by "Nintendo") were fighting each other trying to get into the computer. The screen flickered with red stains – flashes of some sort of vaccine explosion, which is supposed to kill computer viruses. Electric yellow rat "Pikachu", looking more like a squirrel have sparked with his eyes…! That very moment hundreds of children, who were watching the cartoon fainted. Many experienced nausea, convulsions, temporary paralysis of breathing.

Panic kicked in among viewers. The fear was strengthened by a strange coincidence – children fainted immediately after cartoon bomb exploded. Symptoms were really similar to the effect of some sort of psychotropic weapon. 640 children have turned to hospital. Over 100 were hospitalized. Scandal made by

parents of these children compelled doctors to admit that they are aware about effect of photo epilepsy, when a combination of certain frequency of shimmering of the frames, brightness of the picture and color range may cause an artificial seizure. Unfortunately, these combinations (intuitively or sometimes purposefully) are used by authors of some TV clips, as the influence on viewer become stronger. In Japan the dangerous cartoon was banned for 3 years. Cartoon about pokemons was prohibited also in France and the USA. Meanwhile, In Ukraine this cartoon is being broadcasted without any barriers by TV Channel Inter!

Russian doctors have come to a conclusion that this cartoon has a degrading effect on a child. Children of younger age, who became Pokemon's fans start falling behind in their development, their performance at school deteriorates.

Similar pokemons, creatures of unclear origin and gender, but necessarily mean and stupid, one can every day observe at our TV screens. Cartoons of this sort do no have a distinct plot and their characters are either almost speechless monsters, created by artist's imagination, with more or less enthusiasm are fighting among themselves. [3, 48]

Children are extremely sensitive to acquiring new information and unlike adults they do not have critical assessment. Type of behavior, language, appearance, relations between cartoon or movie characters the child perceives as standard ones and subconsciously starts to copy them.

Recently I asked children from the kindergarten who is the favorite cartoon character. Almost all of them responded: "Tom (from the Walt Disney cartoon), because he hits Jerry", and out of local cartoons the Fox turned out to be the favorite one, "because she eats Kolobok".

Today television is raising in children cruelty, aggression and undue familiarity. Lengthy rest near TV screen has considerable impact on health. Even after 3 hours spent near TV considerably decrease the volume of operative memory, slowing down the speed of thinking. Watching television by children under 7 years old should not exceed 6-7 hours per week, children between 7 and 12 years old – 10 hours. The conclusions were made by Russian scientist of the "Institute of applied research". They have established that excessive watching events on the blue screen has a harmful impact on health. [8]

"Emission from TV screen, even if it does not exceed sanitary standards, has cumulative effect and during unlimited sitting in front of TV has a negative impact on immunity system, blood formation etc. Shimmering of bright color spots has negative impact on visual apparatus as a whole (not only on eyes), functioning of heart and brain, because frequency of shimmering (or better say, some components of spatio-temporal spectrum of these fluctuations) can and do coincide with the frequency of heart oscillation and electric oscillation that accompany activity of human heart and brain. Oscillatory resonance constitutes a particular danger". [3, 18]

Duration of watching of TV programs should not exceed 2 hours for adult and half an hour for a small child.

TV programs full of advertising captions constitute a particular danger to the health of a child. Advertisements have to quickly capture attention of the larger audience and to encourage them to buy particular product.

Therefore, technical instruments of advertisements (composition of a frame, lighting, sound, tempo and rhythm, relevant composition) are very powerful, hence, the burden on psyche of the viewer increases. Advertisement – is a peculiar information virus, which embeds into our consciousness (or sub consciousness) behavioral stereotype and semantic clichés, even during sleep. Among various types of influence there is a need to highlight neuro-linguistic programming.

Neurolinguistic programming deals with issues caused by language due to programming of mental processes and other functions of nervous system and also studies how psychological processes and nervous system form our language and are reflected in it." [7]

Methods of neurolinguistics programming were developed by CIA specialists precisely in order to be able to subdue individual's will, impose certain point of view, urge to make certain actions through innocent on first glance (more specifically - sound) words.

"Nervous system, responsible for creation of representative linguistic system, is the same nervous system which helps people to build all other models of the universe – visual, kinesthetic etc. These systems have the same structural principles." [8]

Simplest examples of NLP

*Example 1:*

Mother enters the bathroom and sees her 3-year old child putting an open blade into his mouth. Instantly mother realized that any incautious sharp move will result in child being hurt. She smiled at the children and quietly started praising the boy what a wonderful "toy" he has in his mouth while slowly moving towards him. The child under the "spell" froze with the blade in the mouth until mother approached her and was able to take away the dangerous item. This example shows how the woman with her tone quality and manipulating the volume of her voice confident, yet soft, moving slowly, made the child to freeze.

*Example 2:*

17-year old boy who was rejected by a girl decided to commit suicide. He is standing at the top of a 14-storied building and plans to jump. His loved ones are crying and trying to persuade the boy to live, but this only adds him confidence and fervor for suicide in front of numerous spectators. The group is joined by a

neighbor, who is a qualified psychologist. He begins to excitedly encourage the boy to jump, describing in detail how he would crush against the ground and which bones would be shattered. Terrified "hero" climbs down the barrier wall. This example shows how verbally illustrating the future and pretended confidence of the psychologist make the boy change his mind about committing suicide.

*Example 3:*

Sportsman pole vaulting after a complex trauma is afraid to and refuses to jump. Trainer is inspiring the sportsman. He confidently makes him to try again and believe in his positive result. Active encouragement: "You can do it!" compels the boy to action and he makes it over bar. Here we can see how confident strength of words helps to overcome the fear.

So, as we can see, the mother, psychologist and trainer as a result of active, confident action with words, with help of lowering or raising their voice created necessary atmosphere and achieved the desired result, therefore, have compelled another person to act in line with the proposed option. However, unlike the adults, child understands better images than words.

"Research has shown that watching TV programs, which contain scenes of violence cause children to act violently. Such children are more frequently committing delinquencies than children, who are not into such programs. Also there is a relation that watching action movies in the age of 7-8 years old may cause increase of aggression at the age of 17-19 years old." [8]

Watching the hero of the action movie the child dreams to be like the favorite character and consciously or subconsciously begins to copy him. We increasingly see on the news stories that remind us of scary stories of our childhood ("Children were playing to be Gestapo, brutally tortured was plumber Potapov").

Based on observations of Russian psychologists, horror movies fans having unstable psyche and are more prone to diseases, than those who care less about horror stories on TV. "People and children, who frequently watch detectives, action movies or thrillers, are often prone to groundless fears, fearing that they can be attacked etc." [8] By copying the behavior of movie and TV heroes the child copies their language and behavior style.

Modern television, due to lack of air time, unprofessional editorial staff with its language style increasingly reminds Teletubbies (BBC-produced, broadcasted at the New Channel in Ukraine). Authors of these huge stupidly-happy characters probably acted according to the principle "Raise your audience!". Unwitting viewer will be excited even about one smart word, and two smart words would be beyond his understanding!

TV channels policies aimed at explaining to "unwitting viewers" of diverse, misbalanced and one-sided information, therefore programming them for respective actions. A person, who was "fed" with information from childhood stops to get the essence of information.

Robert Dilts in his book "Focus of speech" described how by changing conjunctions in the sentence one aspects are prioritized, while others serve as their background. Let's review conjunctions "however", "but", "and", "even if". When we express our ideas or emotions using them, words make us focus on diverse aspects of the same feelings. Phrase "Today there is sunshine, however it will rain tomorrow" makes us concerned about the next day, at the same time we practically do not take into account that today there is sunshine. If these statements are linked with the word "but", the emphasis is made equally on 2 events. If we say: "Today there is sunshine, even though it rains tomorrow", all our attention will focus on the first statement and the second part will remain in the background". [4, 96]

Hence, we see that the conjunction "but" gives the sentence negative connotation, while the conjunction "even though" gives wish to live and enjoy sunshine.

Common instrument of influence used in advertising – "shift" of attention from Problem to result. Let's compare psychological indicators of result and problem.

| Result | Problem |
|---|---|
| What do you want? How to achieve this? What is required for this? | What is the source of the problem? What is the problem? Why is this a problem? What caused it? Whose fault is that? |

Example of advertisement: "I started to wash my face with Dove soap and my face looks perfect now. Skin does not dry out. You also deserve better!"

Problem: "I do not look good? Why? Because face skin is dry! Why should I do? I want to look perfect! Perhaps I should change the soap?"

Shift of attention towards result – allows to look at the problem of dry face skin more optimistically and gives hope that all similarities to Cindy Crawford can be provided just with a piece of soap!

Television is a cheap and convenient means of leisure. In the average home TV is turned on 7-8 hours per day. Largest portion of time near TV is spent by the elderly and pre-school children.

"A survey was conducted among American jail inmates – can TV teach you new criminal tricks, 8 of 10 responded positively, 3 out of 10 said that they tried to commit a crime, being led by what they saw". [6]

However, TV should not be seen only as a negative impact factor.

"Wisely organized, created with taking into account of its impact on human being, television may bring good influence both for mental and physical health. In ancient Egypt color was used for healing. Color therapy, once widely used in the East, receive a revival today. When series of TV programs is created with account of how color affects people, diverse range of colors can have a positive impact on viewer" [3, 76]

Russian sociologist Andriy Bezsmertniy in his article "Cinema and Art" considers that the blue screen is the "healer of souls" and calls movies "magic lord", which destroys various taboos and can help our society to become more liberated and healthier, to facilitate the releasing from old phantoms and horrors … Complexes and affects are taken out of the psyche of the viewers with the help of different movie genres. Horror movies free sub-consciousness from the fear of death or disease, comedy takes away the conflict between society and individual; passion of a detective story lies not only in the romance of a big city, but also in emphasizing the right of each person to protection." [2]

It is noteworthy that above movie genres have to be offered to young viewer with caution, who is unlikely to need "therapy" with horror movie and stress caused by exposure to violence may lead to mental disorders.

Movies and TV programs for children can facilitate intellectual development of young TV viewers. The development, however, depends of the content and genre of TV programs.

Positive animated cartoons, with good idea and quality, educational programs with stimulating content have good impact on children of pre-school age, as during this period knowledge of language is actively formed. Positive entertainment programs for children can facilitate further development of intellectual capacity of very little kids, as children in this age are extremely sensitive and acquire the information flow streaming from everywhere.

This sensitivity becomes lower with age, but stable habits to watching certain programs are formed during first 2-3 years of life.

Practical issues related to applying television in middle schools and high schools were reflected in the works of such researchers as B. Firsov, T. Shabalina, A. Gelmot, S. Shapovalenko and others, as well as thesis of O.R. Samartsev, L.G. Vostokova, A. L. Golub, L. A. Guseva.

"Today systemic and structural changes in education are required. They are dictated by the avalanche increase of the information flow. It has been calculated, that during the past 10-15 years, the volume of information accumulated by humanity during the time of its existence has increased twofold, and starting with 2010 such twofold increase will be observed twice a year." [5]

The main task of educational television is to encourage the child to strive for knowledge and to encourage to learn.

"European states have over 300 educational programs: news, entertaining and directly educational, which include all age groups of students." [5]

European museum administrations cooperate with TV channels in preparation of the programs, periodically sending their own comments on a particular program. British channels BBBC Knowledge is satellite broadcasting orienting itself on the audience that almost exclusively consists of college graduates, students and teachers. In the USA 9 largest TV networks are engaged in production of educational programs, this does not take into account local TV programs and university TV centers. National aerospace agency and Academy of Pediatrics also participate in the production of such programs. Broadcasting is done almost 24/7: educational TV shows, interactive quizzes, entertainment films, movies and films about art. [6]

There are over 800 educational TV channels in the USA. Different shows of educational nature are common, as well as historical and geographical films.

Japan has one main educational TV channel-state TV company NHK and 35 local TV stations. There is national educational TV network. Educational programs represent on of the main directions of Japanese TV space. The most well-known educational projects are represented by studios Akita - JOUK 2 NHK, Aomory - JOTC 5 NHK, Nagano - JONB 9 NHK, Osaka -JOBB 12 NHK, Matsue - JOTB 12 NHK.

Australia, Canada, Cuba, Denmark, Finland, Israel, Netherlands, New Zealand, South African Republic, and Switzerland have their own educational channels. Scientific, educational and cultural centers, libraries and professional associations take part in creation of educational block. [5]

Modern Ukrainian educational TV space is in the nascent stage. Programs for children and youth do not have a defined age group orientation and their level is below ordinary. There are no special programs for children, who do not see well or are deaf-mute. I believe that TV channels have to clearly divide the air time between programs for children and youth and programs for adults. First half of the day should be set aside for cartoons, movies for children, popular scientific programs. During this time there should be no space for advertisements and video clips. As in the morning audience consists mainly of preschoolers and elderly, and technical components of this type of products is equally harmful for them. [10]

School news for teenage audience are absent from the national TV space. There is no practice of school TV that would specialize on production of programs by students for their own school. Modern Ukrainian television has completely lost its educational function. The air is oversaturated with negative messages. Idea of information programs comes down to one point: "If you have money – you are a respected person and can get away with anything, if you donot - you will end up being a scapegoat!" Patriotic programs in their sense become mourning sagas.

Elderly, without a cent of funds, sick veterans of various wars cause sympathy, but not the wish to follow their example. That's why modern teenagers believe in American happy end, in cyber robots and Ninja turtles, who happily fight and argue living in the sewage outlets. We forget that television is an important and necessary instrument of propaganda. Competing for audience, modern Ukrainian TV channels are gradually destroying national and moral consciousness of this audience.

It is equally important to pay attention towards such vulnerable group as people living with disabilities. A separate channel would be needed for people with vision and hearing problems, especially if they are children. Programs for this channel should be narrative and descriptive; video should be not to bright, duration of one frame should not exceed 4 seconds. Presenters should have a pleasant voice and especially distinct articulation; text should be also repeated by a signer. The child with physical disabilities spends more time at home, which means more time in front of the screen. Therefore, it is needed to create certain conditions for these children to be able to watch TV programs.

Conclusions. Television is an important and necessary instrument of building of our country. Tomorrow's future – is a small viewer today, his world-view will largely depend from the daily information flow reaching him from the blue screen.

***Література***


1. Ананьев Б.Г. Человек как предмет познания. СПБ. : Питер, 2001. 288 с .
2. Безсмертный А. Кино и общество. URL: http://www.ovsem.com/user/kinoo. (дата звернення 14.09.2018)
3. Дайджест статей. Москва : Искусство, 1988. 255 с.
4. Dilts Robert. Foci of the language. Change beliefs with NLP. PH –Piter, 2012. 256 p.
5. Интернет издание «Политическая азбука для ЛДПР» URL: http://www.ldpr.ru/Azbuka/azbuka_televid.htm (дата звернення 14.10.018)
6. Lippman W. Public Opinion. Millan Company. 1926. 198 p.
7. Основные принципы НЛП . Применение НЛП в воспитании дошкольников. URL: https://works.doklad.ru/view/LH4rC7iNbeA/all.html (дата звернення 12.11. 2017)
8. Психологические последствия влияния телевидения на детей. URL: http://www.enpsy.ru/publications/childtv.htm (дата звернення 14.10.2018)
9. Самарцев Р. Телевидение в системе образования: автореферат дисс. … филологии. Москва. 1995. 125 с.
10. Українське телебачення: роки, події, звершення.К. : Дирекція ФВД, 2008. 400 с.
11. Усенко Ю.В. Становлення та розвиток українського телебачення як засобу масової комунікації: автореферат дис. … канд. іст. наук : 17.00.01. К: КНУКіМ, 2006. 20 с.
12. Ядов В. А. Саморегуляция и прогнозирование социального поведения личности. Л.: Наука, 1979. 264 с.
13. Вебсайт о покемонах. URL: http://pokemoni.boom.ru/debil.html (дата звернення 11.10.2018)


***References***


1. Ananyev, B. G. (2001). Human as a subject of knowledge. SPb.: Piter [in Russian].
2. Bezsmertniy A. Cinema and Society. URL: https://psyfactor.org/kinoprop/kino3.htm. [in Russian].
3. Digest of articles. (1988). Moscow: Art [in Russian].
4. Dilts Robert. (2012). Foci of the language. Change beliefs with NLP. - PH –Piter [in English].
5. Internet outlet «Political ABC for LDPR». URL: http://www.ldpr.ru/Azbuka/azbuka_televid.htm [in Russian].
6. Lippman, W. (1926) Public Opinion. New York: Millan Company [in English].
7. Main principles of NLP. Application of NLP in the education of preschool children. URL: https://works.doklad.ru/view/LH4rC7iNbeA/all.html, [in Russian].
8. Psychological consequences on television influence on children. URL: http://www.enpsy.ru/publications/childtv.htm [in Russian].
9. Samartsev, R. (1995) Television in the system of education. Thesis synopsis for the scientific degree in the field of philology. Moscow [in Russian].
10. Ukrainian TV: years, events, accomplishments. (2008). K.: Directorate of FVD [in Ukrainian].
11. Usenko, Y. V. (2006). Establishment and development of Ukrainian television as instrument for mass communication. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KNUK&A [in Ukrainian].
12. Yadov, V. A. (1979). Self-regulation and prognosis of social behaviour of an individual. Study. L.: Nauka [in Russian].
13. Website of pokemones. URL: http://pokemoni.boom.ru/debil.html [in Russian].


*Стаття надійшла до редакції 28.10.2018 р.*

UDC 788.5(477-25)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153096

**Kushnir Anton**
art history PhD, associate professor at the Department of woodwind instruments, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
https://orcid.org/0000-0002-3264-683X
kushnirantonflute@gmail.com

# KYIV FLUTE PERFORMANCE SCHOOL: MAIN PRINCIPALS

**The purpose of this article** is to learn and present the technical components of the Kyiv flute performance school. The research **methodology** is based on the interrelation between the historical-descriptive and the inductive methods. Some provisions are based on the results of generalization of empirical observations, as well as the author's own performing and pedagogical experience. **The scientific novelty** of the research focuses on the necessity to systemize the pieces of history about Kyiv's flute school and the work of its alumni and study their theoretical principals in the vast context of international performance traditions. **Conclusion.** A well based performance apparatus is about dynamic formation. Its components are in complex interrelation. The everlasting process of achieving their perfection and reciprocity in harmony demands durable, conscious and theoretically founded work. Focus on this process is provided by the traditions and originality of the performance schools, and constancy and consistency of the practice of their leading representatives.

**Keywords:** flute; position; music performance; Kyiv music traditions.

***Кушнір Антон Ярославович*** *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

**Київська флейтова виконавська школа: базові засади**

**Мета статті** полягає у розкритті технологічних складових виконавського аспекту Київської флейтової школи. **Методологія** дослідження базується на взаємозв'язку таких методів як історико-описовий та індуктивний. Ряд положень ґрунтується на результатах узагальнення емпіричних спостережень, а також власному виконавському та педагогічному досвіді автора статті. **Наукову новизну** роботи обумовила необхідність систематизації уривчастих відомостей про історію Київської флейтової школи та творчий доробок її представників, дослідження теоретичних принципів у контексті світових виконавських традицій. **Висновки.** Вірно поставлений виконавський апарат є динамічним утворенням, компоненти якого знаходяться між собою у складній залежності. Безперервний процес досягнення їх абсолютної, гармонійної взаємодії потребує тривалої, осмисленої, теоретично обґрунтованої роботи. Спрямованість цього процесу забезпечують традиції та самобутність виконавських шкіл, сталість та системність діяльності їх провідних представників.

**Ключові слова:** флейта; постановка; музичне виконавство; Київські музичні традиції.

***Кушнир Антон Ярославович,*** *кандидат искусствоведения, доцент кафедры деревянных духовых инструментов Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

**Киевская флейтовая исполнительская школа: основные принципы**

**Цель статьи** заключается в раскрытии технологических составляющих исполнительского аспекта Киевской флейтового школы. **Методология** исследования базируется на взаимосвязи таких методов как историко-описательный и индуктивный. Ряд положений основывается на результатах обобщения эмпирических наблюдений, а также собственном исполнительском и педагогическом опыте автора статьи. **Научную новизну** работы обусловила необходимость систематизации отрывочных сведений об истории Киевской флейтового школы и творчестве ее представителей, исследование их теоретических принципов в контексте мировых исполнительских традиций. **Выводы.** Правильно поставленный исполнительский аппарат является динамичным образованием, компоненты которого находятся между собой в сложной зависимости. Непрерывный процесс достижения их абсолютного, гармоничного взаимодействия требует длительной, осмысленной, теоретически обоснованной работы. Направленность этого процесса обеспечивают традиции и самобытность исполнительских школ, постоянство и системность деятельности их ведущих представителей.

**Ключевые слова:** флейта; постановка; музыкальное исполнительство; Киевские музыкальные традиции.

Relevance of the study. History and modernity of Ukraine's musical arts in the present time are being productively researched by many scholars. The study of national music and its performance, study of the specificity of pedagogical methods in performance are the present goals of contemporary national arts research.

The attempts to find the specificity and character of Ukraine's national and regional schools of wind instruments become more and more coherent. Analysis of research and publication reveals that in present time the main subject of dissertation researches are Lviv Flute Performance School (A. Karpyak, "The Art of Flute in Lviv Musical Culture") Kyiv's and Ukraine's School of Trumpet (V. Posvalyuk, "The becoming of Ukraine's School of Trumpet Performance and its development problems: History, Professional Performance, Theoretical and Methodical Aspects") etc.

© Kushnir A., 2018

The early history of Ukraine's professional wind performance was studied by P. Krul, "National wind instruments arts of Ukraine's people (the least studied pages of history)". The German flute tradition that has influenced Ukraine were researched by V. Kachmarchyk, "German Flute Art of the 18th and 19th centuries". The work of the founder of the studied school, A. Protsenko, and his surrounding is described thanks to the publication of a collection of articles "Andriy Protsenko: Life Description. Reminiscence", edited by I. Gamkalo and L. Protsenko [1]. Important information about history of wind instruments performance and especially Kyiv flute school is presented in V. Bogdanov and Yu. Rudchuk publications. The cultural aspects of Ukraine's flute arts are being discussed in Yu. Shutko ("Flute arts of the 20th century in the context of Ukraine's culture").

The goals of this article are parallel to the contemporary interest in studying historical, theoretical, methodical and practical questions in a specific musical specialization. It aims at discovering technical components of the practical performance aspect of Kyiv's flute school- the center of Ukraine's flute art. The vast versatility of creation of its alumni allows to name it as a systematic creative and artistic flow in the national music arts. Nevertheless, for long time, flute performance in our country and its main components were studied only in the context of general development of Soviet wind instruments performance, apart from international trends. Moreover, only some pieces and notes about the history of Kyiv flute performance school, the work of its representatives and their theoretical principals were accessible. It was indeed necessary to systemize this data, hence the innovation of this article.

Statement of basic materials. Researches of wind instruments schools note the study of specificity of performance and expressive means. Especially they note the solutions to methodical questions (methodical aspect). The discovery of the performance aspect of Kyiv's flute school is about studying the performance theory (the variety of components of performance technique, performance and expressive means) and specificity of practical application of theoretical material.

Undoubtedly, it is important to define the main principals in obtaining performative skills, that happened as a result of applying methodic**;** complex of specific, tested and studied rules and methods of instruction. Common, distinctive features of application of expressive means by professional musicians that represent certain schools are reflections of the performing specificity of the given school, of performing tradition.

*Technical components of flute performance art.* The performance instrument of the wind group is different from other musical instruments by many physical components. That is why so much attention is being dedicated to the standing position and questions of technical order from very early stages of practice and all the next levels. The meaning of "position" is defined by "collection of rules that regulate the position of the corpus, head, legs, arms, and fingers interrelating with each other and with the instrument", notes B. Dikov [3, 67]. R. Teryokhin, in his turn, states: "With the correct position we understand the most rational adjustment of the performer's body to the instrument" [6, 17]. Likewise, definitions are to be found in V. Apatsky, "Position – a pose of adjustment of the corpus to play a wind instrument. The static position has a negative influence on the instrument. The way to fixation in straight, and from fixation to contraction. The instrument has to be free and alive…" [2, 44].

S. Savchenko, a student of A. Protsenko, recalls the saying of professors to whom he has explained his opinion towards this question: "…We have to make it comfortable not only for you, Protsenko said to one of his students, but first of all it has to be comfortable for the flute" [1, 174]. Protsenko's, V. Pshenychny's and A. Kogan's students also note that undoubtedly significant time was dedicated to the question of aesthetics and rationality of position of the instrument [1, 168]. "I recognize my own students by their position" – noted A. Protsenko [1, 103].

Protsenko's followers stood by his pedagogic views. Ya. Verhovinez, who dedicated many of his years working with young ages, recalls that professor Protsenko has dedicated a great part of his time to "correcting different flaws in the student's professional position and skills and sometimes some of the student's incorrect ideas and musical perception" [1, 142].

A student of A. Protsenko and G. Strokach, leaning on the view of her professor, says: "the position is the main part in the process of learning the flute" [1, 89]. There are some rational rules about the position of the flute itself, but we must note that every performer is physically different. That determines the specificity of the adjustment to the wind instrument while playing. The goal of formation and perfection of the position is obvious – achieving high performance results with minimal physical effort.

A narrow definition of position is used to characterize the process of obtaining some professional, musical expressive and performance means of component of the wind instrument (breathing, lips technique, tongue, fingers etc). Only balanced and exact combination of the mentioned above can provide a professional mastering of the instrument. V. Ivanov defines the posture as "a process of reciprocity of all components of the corpus and the instrument", at the same time as one of the components of technique [4, 77]. At his class V. Antonov taught the combination of absolute freedom, minimization and precision, aesthetics of body language while playing the flute.

V. Apatsky clarifies the specificity of position, schematically reflecting the specificity of each wind instrument, especially the flute [2, 57]. The transverse flute must be held horizontally, though some deviations are possible. The most important detail is to keep the head of the flutist naturally while playing- perpendicular to the torso, and the elbow of the right hand is not pressed towards the torso. In Johann Joachim Quantz we

find: “The head must always stay in a position turning upwards, but natural, not complicating the rout of the air…the incline of the head may become not only the reason to an incorrect position, but damage the playing itself. The throat is jamming and that leads to difficulties while breathing”.

*Expressive and performative means.* The definition of posture and position and technique in wind instrument are very close. Technique (from Greek - *Techne* - art, craft) in the musical performing arts is a combination of crafts and features of the player, the development of which may be an indication of the player’s level. These features are correct posture, harmonically development of breathing, fingers and ways of fingering, tongue and lips (articulation).

Not only the articulation, but specific movement of the lips affect the coloring of the flutist sound. In an active situation (playing), together with the pulsating state of the larynx, vast open condition of the oral cavity, according to V. Antonov, they are another performing mean – the apparatus that form the color and quality of sound [5]. We must note that the musical hearing refers to that category of means (“performing biophysical means of the wind instrument player”) as well [4, 97].

To the “expressive means”, the reproduction of which depends on the result of the technical means, we may add the quality of sound (according to B. Asafiev, modification of the color and quality is the expressiveness, V. Antonov used the term “color formation” [5]), the intonation of sound, vibrato, dynamics (a means on its own, benefits the performance on brass instruments, called filigree), touches, phrasing. To that group there are traditionally referred such auxiliary means as rhythm, meter, tempo.

The highest level of expression is about breathing. The performers breathing affects the development of sound, its quality, and the articulation of the mouth. The optimal breathing for wind instruments, especially the flute, is chest-abdominal (mixed) breathing. An important element in the performer’s technique during exhalation is interrelation between breathing base and sound coloring features that provide the creation of sound quality in playing (coloring, sound range, intonation, dynamics and more). Finally, it forms individual quality of sounding – the tone.

Conclusions. A well based performance apparatus is dynamic formation. Its components are in complex interrelation. The everlasting process of achieving their perfection and reciprocity in harmony demands durable, conscious and theoretically founded work. Focus on this process is provided by the traditions and originality of the performance schools, and constancy and consistency of the practice of their leading representatives. Using the mentioned above performing, expressive means lead to the final goal of music interpretation – the discovery of the artistic feature and the content of the musical piece. “The creation of a full artistic image is based on perfect technical skills of the performer. Only with perfect technique a dialogue with the public on the level of high artistic categories is possible”, – stated A. Protsenko [1, 154-155].

***Література***

1. Андрей Проценко: Жизнеописание. Воспоминания / [Сост. и коммент.: И. Д. Гамкало, Л. А. Проценко]. М. : Музыкальная Украина, 1990. 286 с.
2. Апатский В. Н. Основы теории методики духового музыкально-исполнительского искусства. М. : НМАУ им. Чайковского, 2006. 432 с.
3. Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах. М. : Музгиз, 1962. 116 с.
4. Иванов В. Д. Словарь музыканта-духовика. М. : Музыка, 2007. 128 с.
5. Кушнир А. Я. Профессор В. С. Антонов: специфика педагогических принципов / Режим доступа: http://uasol.com/index.php?aid=3355
6. Терехин Р. П., Апатский В. Н. Методика обучения игре на фаготе. М. : Музыка, 1988. 208 с.
7. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spilen. Reprint der Ausgabe Berlin, 1752. Mit einem Vorwort von H.-P. Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen und Registern von H. Augsbach. 4 Auflage. Kassel: Bärenreiter-Verlag. Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2004. 424 S.

***References***

1. Andrey Protsenko: Life Description. Reminiscence/ [Edited by: I. D. Gamkalo, L. A. Protsenko]. M. : Musial Ukraine, 1990. 286 p. [in Russian].
2. Apatsky V. N., Main question in theory of methodic of wind instruments performance. M. : Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2006. 432 p. [in Russian].
3. Dikov B. A., Methodic of teaching the wind instruments. M. : Muzgiz, 1962. 116 p. [in Russian].
4. Ivanov V. D., Musical wind instrumental dictionary. M. : Music, 2007. 128 p. [in Russian].
5. Kushnir A. Ya., Prof. V. S. Antonov: Specifics of pedagogical principals. Link: http://uasol.com/index.php?aid=3355 [in Russian].
6. Teryokhin R. P., Apatsky V. N., Methodic of teaching the bassoon. M. : Music. 1988. - 208 p. [in Russian].
7. Quantz J. J. VersucheinerAnweisung, die Flötetraversierezuspilen. Reprint der Ausgabe Berlin, 1752. MiteinemVorwort von H.-P. Schmitz. MiteinemNachwort, Bemerkungen, Ergänzungen und Registern von H. Augsbach. 4 Auflage. Kassel: Bärenreiter-Verlag. Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2004. 424 S.

*Стаття надійшла до редакції 22.07.2018 р.*

УДК 793.3: 792.09 (477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153102

**Лягущенко Андрій Геннадійович**
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого,
директор коледжу хореографічного мистецтва
«Київська муніципальна академія танцю імені
Сержа Лифаря»
ORCID 0000-0002-7694-3078

# ВПЛИВ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА НА РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ УКРАЇНИ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

**Мета роботи** – дослідити вплив хореографічного мистецтва на розвиток театральної справи України в історичній ґенезі становлення вітчизняного театру**. Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні історико-хронологічного підходу, що дозволило виокремити періодизацію в розвитку театру в Україні; системно-структурного, за допомоги якого досліджено роль хореографічного мистецтва у системі розвитку театрального мистецтва; компаративного – за допомогою якого проаналізовано основні етапи розвитку театральної справи в Україні в межах кожного означеного періоду. **Наукова новизна** роботи полягає у вивченні ролі хореографічного мистецтва як рушійного чинника розвитку театрів і театральної справи загалом, що знаходило свій прояв в оновленні постановок, репертуару та загалом принципів і підходів у роботі театральних режисерів. **Висновки**. В результаті проведеного дослідження можна підсумувати, що протягом всього часу зародження та існування театрального мистецтва хореографічний чинник відігравав роль своєрідного каталізатора розвитку театральної справи. Доведено, що завдяки спадкоємності традицій театральної справи та хореографічного мистецтва не лише зберігаються національні риси культури, але й визначаються вектори розвитку в означених напрямах сучасної доби.

***Ключові слова***: театр; театральна справа; хореографічне мистецтво; історичні традиції.

***Лягущенко Андрей Геннадьевич,*** *заслуженный деятель искусств Украины, кандидат искусствоведения, профессор Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, директор колледжа хореографического искусства «Киевская муниципальная академия танца имени Сержа Лифаря»*

**Влияние хореографического искусства на развитие театрального дела Украины: исторический аспект**

**Цель работы -** исследовать влияние хореографического искусства на развитие театрального дела Украины в историческом генезисе становления отечественного театра. **Методология** исследования основана на применении историко-хронологического подхода, что позволило выделить периодизацию в развитии театра в Украине; системно-структурного, с помощью которого исследована роль хореографического искусства в системе развития театрального искусства; компаративного - с помощью которого проанализированы основные этапы развития театрального дела в Украине в рамках каждого указанного периода. **Научная новизна** работы заключается в изучении роли хореографического искусства как движущего фактора развития театров и театрального дела в целом, что находило свое проявление в обновлении постановок, репертуара и вообще принципов и подходов в работе театральных режиссеров. **Выводы.** В результате проведенного исследования можно подытожить, что в течение всего времени зарождения и существования театрального искусства хореографический фактор играл роль своеобразного катализатора развития театрального дела. Доказано, что благодаря преемственности традиций театрального дела и хореографического искусства не только сохраняются национальные черты культуры, но и определяются векторы развития в указанных направлениях современности.

**Ключевые слова:** театр; театральное дело; хореографическое искусство; исторические традиции.

***Lyagushchenko Andriy,*** *Honored Artist of Ukraine Candidate of Arts, Professor of the Kyiv National University of Film and Television Theater named after I.K.Karpenko-Karyi, Director of the College of Choreographic Arts "Kyiv Municipal Academy of Dance Serg Lifar"*

**Influence of choreographic art on the development of the theatrical business of Ukraine: the historical aspect**

**The purpose of the work** is to investigate the influence of choreographic art on the development of the theatrical business of Ukraine in the historical genesis of the establishment of the domestic theater. **The methodology** of the research is based on the application of the historical and chronological approach, which allowed to distinguish periodization in the development of the theater in Ukraine; system-structural, with the help of which the role of choreographic art in the system of development of theatrical art; comparative - with the help of which analyzed the main stages of the development of theatrical business in Ukraine within each specified period. **The scientific novelty** of the work is to study the role of choreographic art as a driving factor in the development of theaters and theatrical affairs in general, which was manifested in updating productions, repertoire and general principles and approaches in the work of theatrical directors. **Conclusions**. As a result of the conducted research it can be summarized that throughout the time of the birth and existence of theatrical art, the choreographic factor played the role of a kind of catalyst for the development of theatrical affair. It is proved that due to the continuity of the traditions of theatrical business and choreographic art not only the na-

© Лягущенко А. Г., 2018

tional traits of culture are preserved, but also the development vectors in the marked directions of the modern age are determined.

**Key words:** theater; choreographic art; historical traditions**.**

Актуальність теми дослідження. В 2017 році розпочалася смуга ювілейних, а головне – дуже важливих дат у суспільно-політичному та культурно-мистецькому житті нашого народу. Це стимулює інтерес до історичного минулого та намагання переосмислити його в сучасному контексті. Тому досить актуальною здається спроба поглянути під дещо іншим кутом зору і на відомі події та факти історії вітчизняної театральної справи. Адже людям театру прекрасно відомо, що новий ракурс пози чи руху часто дає ефект свіжості та новизни звичним комбінаціям і знайомим постановкам.

Особливо яскраво це відчувається в такому виді виконавського мистецтва, як хореографія. Тому саме через неї спробуємо поглянути на основні етапи розвитку театральної справи України. Оскільки, як зазначає Патріс Павіс у своєму знаменитому «Словнику театру», «будь-яка акторська гра, будь- який сценічний рух мають хореографічний вимір» [1, 473]. Для нас також дуже важливим є те, що подібний підхід був притаманний і фундаторам вітчизняної науки про театр. Зокрема, видатний український театрознавець О. Кисіль вважав, що «чистою формою театрального мистецтва є рух у широкому розумінні цього слова» [2, 8].

Аналіз досліджень і публікацій. Ми будемо спиратися на загальноприйняту періодизацію історії українського театру, що закладена працями І. Франка, Д. Антоновича, П. Руліна та цитованого вище О. Кисіля. У «стару» (О. Кисіль) чи «шкільну» (Д. Антонович) добу, визначальною подією якої стали українські вистави трупи Якуба Гаватовича 1619 року, розпочався перший історичний етап – виникнення українського театру як виду мистецтва. В «середній» або «світський» період створена в 1819 році Іваном Котляревським «Наталка Полтавка» дає поштовх формуванню професійної української сцени. І, нарешті, від «революції в театрі», що її ознаменував «Цар Едіп», представлений Лесем Курбасом в сезоні 1918-1919 років, триває епоха розвитку та вдосконалення нашого театру.

«Найкорисніша річ для держави – це танці <…> Без танців людина не знала б, що їй робити <...> Всі злигодні людства, всі фатальні зміни, якими сповнена історія, всі помилки дипломатів, усі невдачі великих полководців, – усе це сталося саме через те, що людство не вміє танцювати» [3, 15-16]. Цей пафосний текст з безсмертного твору Мольєра «Міщанин-шляхтич», яким вчитель танців наставляє недолугого пана Журдена, є ключем до розуміння того, яку роль зіграв танець та й хореографія загалом у становленні не тільки французького, а й вітчизняного театру.

Виклад основного матеріалу. Перші прилюдні українські вистави були зіграні в Галичині чотириста років тому, практично в той час, коли глядачів запрошували на свої вистави комедіанти паризького театру «Бургундський отель», а в родині шпалерних справ майстра та королівського камердинера Жана-Батиста Поклена та його дружини Марії Поклен-Кресс народився майбутній геній – цитований вище Ж.Мольєр. У 1619 році актори польської трупи Якуба Гаватовича на ярмарку в містечку Кам'янка-Струмилова неподалік Львова показали театральне дійство українською мовою. Це були дві інтермедії, дуже подібні за стилістикою до фарсів, які залюбки дивився Мольєр, а потім почав писати і сам. Хочемо підкреслити, що ці, а особливо наступні твори французького драматурга, жанрову ознаку яких він визначив як «комедія-балет», об'єднувала з українськими одноактівками безіменних авторів саме танцювально-музична природа. Як вказує театрознавець П. Рулін, «в інтермедії б'є таке невсипуще джерело життєрадісності, що танки й співи провадять там за цілком природний вияв її» [4, LVII]. Цим розпочався перший історичний етап – виникнення нашого театру як виду мистецтва.

На відміну від Франції, в Україні в цей період на перше місце вийшов не світсько-розважальний, а релігійно-дидактичний шкільний театр. Хоча тогочасні львівські театралізовані дійства в унікальному просторі площі Ринок, не дивлячись на свою католицьку містеріальну основу, мали вагомий світський та побутовий компонент. За свідченнями очевидців та розвідками сучасних дослідників, вони були вельми масовими та проводились досить часто. Рушійною силою цих постановок були учні львівського єзуїтського колегіуму, в якому, до речі, «починають вивчати балет та застосовувати в п'єсах інтермедію-танок, заміняючи ними хорові частини» [5, 6].

Саме від єзуїтів перебрали традиції шкільних вистав православні братства. Вони виставлялися в їхніх навчальних закладах – школах, колегіумах, академіях, що існували у Львові, Києві, Харкові та інших містах. Шкільний театр пройшов великий шлях від першої відомої нам декламації «Просфонима», виголошеній у Львівській братській школі 1591 року, до класицистичної трагедокомедії «Володимир» Феофана Прокоповича, зіграної у Києво-Могилянській академії в 1705 році.

Але часи змінювалися – жорсткі канони та застарілі естетичні засади шкільної драми почали стримувати розвиток театрального мистецтва. Занепад шкільного театру супроводжувався все більшим проникненням до нього світських елементів у вигляді вже знайомих нам інтермедій. Їх музично-танцювальна форма, розробка побутової та соціальної тематики, використання національного матеріалу мали великий вплив на процес творення справжнього, професійного українського театру.

У другій половині XVIII ст. Російська імперія, в складі якої перебувала більшість українських земель, дуже уважно приглядалася до французького досвіду як в державному, так і в культурному будівництві. Це була «катерининська доба», яка багато в чому перебудувала форми російської куль-

тури на французький манер та утвердила в ній високий імперський стиль класицизму. І ось цей досвід свідчив про те, що найдосконалішим виявом цього стилю в театрі є танець у формі класичного балету, який зародився в епоху короля Людовика XIV. Біля його колиски, поруч з балетмейстером Бошаном та композитором Люлі, стояв Мольєр.

Перші професійні театральні діячі, які почали з'являтися у нас на межі XVIII–XIX ст., більшою чи меншою мірою чули про великого француза. Для них найактуальнішим місцем біографії Мольєра було його кар'єрне сходження, яке почалося саме з королівських комедій-балетів. Створюючи їх як автор-драматург і навіть виконуючи пантомімічні партії як актор-танцюрист, він зміг зажити прихильності Людовика XIV та утвердитися при дворі.

За прикладом Франції, в Росії вміння танцювати й вчити цьому мистецтву було поважною театральною професією. Недарма історія мистецької освіти в країні розпочалася зі створення у 1738 році в Петербурзі саме придворної танцювальної школи, яка лише у 1779 році була реорганізована в театральну, але викладання хореографії залишилося на першому місці. Заводили танцювальні школи при своїх трупах і найкращі антрепренери. Танець відкривав ентузіастам театральної справи двері будь-яких сценічних колективів – від імператорських до пересічних провінційних, що серед них виділялися високим мистецьким рівнем кріпацькі або маєткові трупи.

У другій половині XVIII ст. в Україні з'являється прошарок магнатів і вельмож, які, оселившись у своїх маєтках згідно з імператорським указом «Про дворянські вільності» та розбудувавши життя на європейський лад, призвичаюються до світського театру. Ще у 1751 році організував театр на французький манер зі співами та танцями гетьман К.Розумовський у своїй резиденції у Глухові. Його приклад наслідували П.Рум'янцев-Задунайський, А.Будлянський, П.Галаган, Я.Іллінський, С.Щенсний-Потоцький, Д.Ширай, І.Хорват, Д.Трощинський та інші.

Як зазначає історик театру Д. Антонович, «рахуючись з духом часу, центр ваги кріпацького театру було перенесено на балет» [6, 54]. Серед власників зустрічалися навіть такі ентузіасти, що заводили у себе в маєтках цілі школи, де з обдарованих селянських дітей готували справжніх артистів. Зокрема, постачальником кадрів балетних, а також оперних та драматичних виконавців для провінційних труп був добре відомий на Харківщині в 30-40 рр. XIX ст. кріпацький театр поміщика Івана Хорвата. Зауважимо, що аж до середини XIX ст. більшість працюючих в Україні професійних труп використовувала взятих в оренду панських музикантів та й навіть цілі оркестри.

Найбільш виразну трансформацію від театру кріпацького до професійного зробила трупа поміщика Дмитра Ширая з села Спиридонова Буда на Чернігівщині. Вона залюбки виконувала повноцінні балети та опери і, що найголовніше, показувала синтетичні музично-драматичні вистави. Ширай став одним з перших, а може й першим власником кріпацького театру, який використовував його не тільки задля власних розваг, а й у комерційних цілях як постійну гастрольну трупу. Вона приїжджала і до Києва, де, як вважає знавець київської старовини Микола Закревський, у 1806 р. розпочала регулярні публічні вистави у першому в нашому місті спеціальному театральному приміщенні на сучасній Європейській площі [7, 833].

Тому варто не погодитись з Д.Антоновичем, який вважає, що «кріпацький театр, занесений з Московщини на Україну, як річ чужа, не міг відіграти тут рішаючої ролі» [6, 56]. Справа не в Московщині, то був більше закид політика, а не театрознавця, а в тім, що кріпацькі маєткові трупи таки зіграли свою вельми важливу роль у становленні театру в Україні. Вони стали перехідною формою від аматорського до професійного театру та заклали підвалини його і понині діючої творчо-організаційної структури як колективу музично-драматичного, для якого не було рідкістю танцювати не тільки французькі гавоти та менуети, а й українського козачка.

Перші професіональні трупи починають з'являтися в різних частинах території сучасної України на межі XVIII-XIX ст. Зокрема, на заході, у Кам'янці Подільському в 1798 р. здійснює спробу відкрити театр галицький актор Антін Змієвський (Жмійовський), який долучився до сценічного мистецтва у Варшаві під проводом видатного польського майстра, фундатора місцевої сцени Войцеха Богуславського. Змієвський отримав дозвіл, підтверджений самим російським імператором Павлом І, і давав, як зазначає Франко, театральні штуки у дусі французького великого танцювального стилю (тобто знов таки балету – *А.Л.*), але швидко збанкрутував на цій справі у маленькому місті [8, 57].

На сході Україні біля витоків одного з перших справжніх театрів, що був відкритий у Харкові в 1780 р., стояв артист балету Іваницький. Але відомо про цей театр та його керівника доволі мало. Як зазначав у своїй розвідці «Історія театру в Харькові» Г. Квітка-Основ'яненко, перша трупа, яка складалась з 12 осіб, запам'яталася мешканцям міста саме тим, що показувала балети [9, 90]. Сам Іваницький гордо представлявся довірливим провінціалам «відставним Санкт-Петербургського театру дансером».

Хоча навіть винятковий знавець харківської театральної старовини Микола Черняєв не знайшов в архіві Дирекції імператорських театрів жодних згадок про цього театрального антика. Але припускав, що харківський «театральний піонер» міг, не перебуваючи у «штаті придворних видовищ», все ж таки брати участь у балетах імператорського Ермітажного театру разом з легендарними танцюристами Лефевром та Бубліковим. Головним для нас є те, що, як вказує Черняєв, «історія "справжнього" харківського театру веде свій початок з балету, хоча дуже невигадливого» [10, 31].

Балетну традицію у Харкові продовжив відомий антрепренер Іван Штейн, який за професією був не тільки дансером, а й танцмейстером, тобто педагогом-хореографом. Енциклопедія українознавства подає інформацію, що свою кар'єру в Російській імперії Штейн розпочав у 1802 р. у німецьких трупах, що грали в Москві та Санкт-Петербурзі, після чого перебрався на землі сучасної України, де служив в маєтковому театрі Я. Іллінського на Волині, потім приватно навчав танцям у Києві та викладав хореографію в Харківському університеті [11, 3895].

В останньому місті він вступив до трупи Йосипа Калиновського. Штейн надав колективу європейського шарму, започаткувавши в ньому хореографічні постановки, що до того робив з виконавцями-кріпаками на Волині, та зі студентами у Харкові. Це одразу позитивним чином позначилося на матеріальному становищі колективу, що в 1816 р. перейшов у власність Штейна, який почав репрезентувати вистави з музикою, танцями та й навіть цілими балетами не тільки мешканцям Харкова, а й Курська, Полтави, Києва Житомира, Єлисаветграда, Одеси та багатьох інших міст.

Саме трупа танцмейстера Івана Штейна, де виблискували такі акторські діаманти, як Михайло Щепкін, Тетяна Пряженківська та інші надихнула Івана Котляревського створити в 1819 році стовідсотковий хіт – малоросійську оперу «Наталка Полтавка» з неперевершеною й по сьогодні рівновагою касової та мистецької вартості. Як влучно зауважує П.Рулін, у Котляревського «твори драматичні повстали з репертуарних потреб, розраховані були на певну сцену, а навіть і на певний склад акторів» [4, LXVI]. Власне, з цього починається другий етап історії нашої театральної справи – виникнення та формування професійного українського сценічного мистецтва. Оскільки 1819 рік став початком не тільки Полтавського вільного театру, що повстав на базі трупи Штейна, а й загалом всієї української музично-драматичної сцени як феномену світового виконавського мистецтва.

Ще одну цеглину до її фундаменту додав послідовник Івана Штейна Людвиг Млотковський. Від свого вчителя він перейняв розуміння принадності балету для тодішнього глядача. І хоча Млотковський був вокалістом, а не танцмейстером, але тримав у штаті свого театру балетну групу. Її завданням було виконувати танцювальні номери в музичних виставах, а також окремі балетні па-де-де й цілі дивертисменти. Така спрямованість доволі довго дозволяла досягати хороших творчих та фінансових результатів. Київський театральний оглядач Ніколаєв зазначав про роботу колективу в сезоні 1837/38 рр.: «при цій трупі був хороший балет, а тому вона мала великий успіх» [12, 25].

Балетний колектив Млотковського налічував 12 танцівниць. Всі вони були випускницями власної балетної школи, що існувала при театрі. Це загалом була унікальна для провінційних професійних колективів ситуація, адже утримання школи вимагало чималих витрат, які могли собі дозволити або імператорський двір, або заможні диваки, закохані в балет на кшталт вище згадуваного поміщика Хорвата. Як і сьогоднішні навчальні заклади, школа Млотковського час від часу показувала широкому загалу свої учнівські роботи. Зокрема, вистава «Муж девяти жен» з успіхом пройшла в Харкові 18 квітня 1840 р. і викликала у місцевих театралів надію на заснування в місті власної театральної школи, подібної до імператорських театральних училищ Петербурга та Москви. Але з від'їздом антрепренера з Харкова ці мрії розвіялися [10, 182].

Окрім артистів балету в трупі Л. Млотковського працювала ціла плеяда талановитих виконавців – І. Дрейсіг, Д. Журахівський, К. Зелинський, Л. Острякова-Млотковська, і, звичайно, зірка тодішньої сцени – К.Соленик. Саме його талант був чи не головним чинником того, що українською мовою почав писати драматичні твори давній ентузіаст харківського театру Григорій Квітка-Основ'яненко. Безсумнівно, що ролі Стецька в «Сватанні на Гончарівці» й Шельменка у відомій дилогії були створені в розрахунку на винятковий комедійний дар саме Карпа Соленика. Прем'єри цих п'єс, що відбулися відповідно у 1836 р. та у 1839 р., засвідчили, що український театр продовжує свій розвиток саме в музично-драматичній формі.

Як зазначав Д. Антонович, «спів і танець міцно увійшли, як складова частина у виконання на українському театрі і довго ще потім, протягом всього дев'ятнадцятого віку займали в українському театрі досить значне місце» [6, 54]. Блискуче завершила етап виникнення та формування професійного українського театру когорта видатних митців, що об'єднана сталим визначенням «корифеї». Музика та хореографія були представлені як у їх ранніх трупах 80-х рр. XIX ст., що очолювали Марко Кропивницький та Михайло Старицький, так і в першому українському стаціонарному театрі Миколи Садовського. Організаційно-творча побудова цього колективу, що працював у Києві у 1907-1919 рр., стала унікальною моделлю, що лежить в основі сучасних українських музично-драматичних театрів, де працюють вокалісти, артисти драми, оркестру, хору та балету.

Необхідно відзначити, що в корифеїв, з причини владних жанрово-тематичних обмежень, хореографія мала вже вигляд не класичного балету, а тільки українського народного танцю. Саме він стараннями Василя Верховинця оформився у сталу методику народно-сценічної хореографії в київському театрі Миколи Садовського. До речі, з цього колективу вийшли й ті діячі нашої сцени, які стояли біля витоків українських театрів опери та балету, зокрема, Л.Курбас та той же В.Верховинець. Відтоді класичний балет й народно-сценічний танець залишаються найстрункішими художніми системами національного сценічного мистецтва.

Сто років тому розпочався третій етап, що триває й по сьогодні – розвиток та вдосконалення нашого театру. Саме тоді в Києві в сезоні 1917-1918 рр. до глядача вийшов новаторський «Молодий

театр» на чолі з геніальним Лесем Курбасом. А в листопаді 1918 р. світло рампи побачив програмовий твір цього майстра «Цар Едіп», де ритм, пластика й хореографія стали одними з найголовніших засобів сценічної виразності. Потім ця лінія була продовжена у Мистецькому Об'єднанні «Березіль». Курбас наголошував: «Основа театру якраз і є рух, а не слово. Рух повинен стояти в мистецтві актора на першому місці, і матеріал цього мистецтва – живе людське тіло в русі, гра актора є гра всього його тіла, а не якоїсь однієї частини його… Мова є тільки часткове виявлення цього загального руху, загальної гри тіла, нарівні з жестом, мімікою, ходою…» [13, 144].

«Молодий театр» повстав у щільному оточенні різноманітних київських театрів та експериментальних студій, що серед них вели перед утворення, де головна увага приділялася танцю й пластично-ритмічному вихованню. Зокрема, тоді в Києві працювали хореографічні школи Захара Ланге, Михайла Мордкіна, Миколи Чистякова, Броніслави Ніжинської тощо. Як зазначає у своїх спогадах український режисер Марко Терещенко, «чи не найбільшою популярністю в ті часи користувалася студія під керівництвом Броніслави Ніжинської – режисера-балетмейстера Київського театру опери та балету» [14, 11]. «Школа рухів» Ніжинської, окрім загальновідомих фактів з київської біографії всесвітньовідомого діяча хореографії Сержа Лифаря, мала значний влив на того ж Марка Терещенка, що пізніше виявилося у пошуках керованого ним театру імені Гната Михайличенка.

Варто зазначити, що саме хореографічні студії грали першу скрипку в тодішньому багатоголоссі театральних шукань у Києві. На цьому етапі розвитку суспільства, так само як на зорі становлення театральної справи України, танець посів значне місце у професійному сценічному мистецтві. І це не дивно, адже умови становлення міської культури на початку XIX ст. певною мірою були подібні тому, що відбувалося у містах України після революції 1917 року. Збіглися обставини, пов'язані зі зламом старого патріархального устрою та народженням нового суспільства і найбільш адекватним виразником настроїв цього динамічного часу стали рух і пластика.

Висновки. Таким чином, в історичному аспекті ми бачимо, що саме хореографічне мистецтво зробило наш український театр таким, яким він є сьогодні. А на питання, чи починається зараз новий етап розвитку театру, чи ще на сто, або більше років продовжиться існуючий, відповісти поки що важко. Хоча столітньої давності атмосфера зламу та змін відчувається все гостріше і саме люди танцю сильніше за інших рефлексують на це в своїй творчості. Особливо яскраво таке світовідчуття передають колективи та майстри сучасної хореографії, зокрема, театр «Київ модерн балет», очолюваний Раду Поклітару, а також його учні й послідовники. Тому абсолютно зрозуміло, що роль хореографії в житті вітчизняного сценічного мистецтва починає зростати і вона, як і раніше, може стати авангардом театрального розвитку.

***Література***


1. Павис П. Словарь театра. Москва: «ГИТИС», 2003.
2. Кисіль О. Український театр. Популярний нарис історії українського театру. Київ: Книгоспілка, 1925.
3. Мольєр Ж. Міщанин-шляхтич: комедія. Перекл. з фран. І.Стешенко. Передмова М.Стріхи. Київ: Котигорошко, 1993.
4. Рулін П.І. Ів. Котляревський і театр його часу. Рання українська драма. Редакція, стаття і примітки П.Руліна. Харків: Книгоспілка, 1927.
5. Проскуряков В., Ямаш Ю. Львівська шкільна драма XVI – XVIII ст. / Театральна бесіда №1. Львів: Видання Львівського міжобласного відділення Спілки театральних діячів України, 1991.
6. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619-1919. Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925.
7. Закревский Н. Описание Киева. Том 1. Москва: Московское археологическое общество, 1868.
8. Возняк М. Нескінчена друком праця Ів. Франка з історії українського театру. Річник Українського театрального музею / Всеукр. акад. наук; за ред. П. Руліна. Київ: Друк, 1929.
9. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Зібрання творів у семи томах. Том 7. Київ: Наукова думка, 1981.
10. Черняев Н.И. Из харьковской театральной старины: сб. ст. / сост., вступ. ст. и примеч. Ю.Ю.Поляковой; науч. ред. Р.Я.Пилипчук. Харьков: Экограф, 2010.
11. Енциклопедія українознавства: В 10 томах. Т.10 / Головний редактор В.Кубійович. Париж, Нью-Йорк: Молоде Життя, 1954—1989.
12. Николаев Н.И. Драматический театр в г.Киеве. Исторический очерк (1803 – 1893 гг.). Киев: Издание Я.Б-го и Н.Н-ва, 1898.
13. Лесь Курбас. Філософія театру / Упоряд. Микола Лабінський. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001.
14. Терещенко М. Крізь лет часу. Київ: Мистецтво, 1974.


***References***


1. Pavis, P. (2003). Dictionary of Theater. Moskwa: GITIS [in Russian].
2. Kisil, O. (1925). Ukrainian Theater. A popular essay on the history of Ukrainian theater. Ky`yiv: Kny`gospilka [in Ukraine].
3. Moliere, J. (1993). Bourgeois Scholar [in Ukraine].
4. Rulin, P.I. (1927). Yves Kotlyarevsky and theater of his time. Early Ukrainian drama. Ky`yiv: Kny`gospilka [in Ukraine].

5. Proskuryakov, V., Yamash Y. (1991). Lviv school drama of XVI-XVIII centuries. L`viv: Vy`dannya L`vivs`kogo mizhoblasnogo viddilennya Spilky` teatral`ny`x diyachiv Ukrayiny` [in Ukraine].
6. Antonovich, D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theater. 1619-1919. Praga: Ukrayins`ky`j gromads`ky`j vy`davny`chy`j fond [in Ukraine].
7. Zakrevsky, N. (1868). Description of Kiev. Moscow: Moscow Archaeological Society [in Russian].
8. Wozniak, M. (1929). Unfinished print Job I. Frank on the history of Ukrainian theater. [in Ukraine].
9. Kvitka-Osnovyanenko, G.F. (1981). Collected works in seven volumes. Volume 7. Kyiv: Naukova dumka [in Ukraine].
10. Chernyaev, N.I. (2010). From Kharkov theater past. Kharkov: Ekograf [in Ukraine].
11. Encyclopedia of Ukrainian Studies: 10 volumes (1954-1989). T.10. Paryzh, Nyu-Jork: Molode Zhyttya [in Ukraine].
12. Nikolaev, N.I. (1898). Drama Theater in Kiev. Historical essay (1803 - 1893). Ky`ev: Y`zdany`e Ya.B-go y` N.N-va [in Russian].
13. Les Kurbas. Philosophy of the theater (2001). Kyiv: Vydavnycztvo Solomiyi Pavlychko «Osnovy» [in Ukraine].
14. Tereshchenko, M. (1974). Through the years of time. Kyiv: Mystststvo [in Ukraine].

*Стаття надійшла до редакції 25.10.2018 р.*

78.071.1(44):785.11+7.046
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153104

**Осока Олена Володимирівна**
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
ORCID 0000-0002-1193-2570
osokae@gmail.com

# МІФОЛОГІЧНІ ПРОСТОРИ В СИМФОНІЧНИХ ТВОРАХ ВЕНСАНА д'ЕНДІ

**Мета дослідження.** Розкрити значення міфів та легенд як основи загальних художніх принципів в осягненні дійсності В. д'Енді. Дослідити «міфомислення» у творчості, як метод усвідомлення людиною своєї долі та свого місця в історії крізь призму багатовікового культурного досвіду. **Методологія.** Дослідження спирається на комплексний підхід (у розгляді музичної, поетичної та літературно-критичної діяльності В. д'Енді). Використано структурний, аналітико-порівняльний (у тлумаченні форм репрезентації міфа та музичних інтерпретацій) методи. Метод дедуктивно-індуктивний застосовується задля конкретизації розглянутих в роботі явищ та процесів. **Наукова новизна** полягає у дослідженні семантики міфологічних сюжетів, їх онтологічних та аксіологічних характеристик. **Висновки.** Конституювання змісту симфонічних творів В. д'Енді що апелюють до міфопоетичних образів, пропагують духовні цінності людства, які водночас, з'являються важливими морально-етичними концептами світогляду митця, а саме: віри, надії та любові.

**Ключові слова:** міф; міфологізація; духовність; симфонічні твори; Венсан д'Енді.

***Осока Елена Владимировна,*** *кандидат искусствоведения, доцент кафедры общего и специализированного фортепиано Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского*

**Мифологические пространства в симфонических произведениях Венсана д'Енди**

**Цель работы.** Раскрыть значение мифов и легенд как основы общих художественных принципов в постижении действительности В. д'Энди. Исследовать «мифомышление», как метод осознания человеком своей судьбы и своего места в истории сквозь призму многовекового культурного опыта. **Методология.** Исследование опирается на комплексный подход (в рассмотрении музыкальной, поэтической и литературно-критической деятельности В. д'Энди). Использованы структурный, аналитико-сравнительный (в толковании форм репрезентации мифа и музыкальных интерпретаций) методы. Метод дедуктивно-индуктивный применяется для конкретизации рассматриваемых в работе явлений и процессов. **Научная новизна** заключается в исследовании семантики мифологических сюжетов, их онтологических и аксиологических характеристик. **Выводы.** Конституирование содержания симфонических произведений В. д'Энди апеллирующие к мифопоетичным образам, пропагандируют духовные ценности человечества, которые одновременно являются важными морально-этическими концептами мировоззрения художника, а именно: веры, надежды и любви.

**Ключевые слова:** миф; мифологизация; духовность; симфонические произведения; Венсан д'Энди.

***Osoka Olena****, Ph.D. (Art History), associate Professor of general and special-ized piano Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

**Mythological spaces in the symphonic works of Vincent d'Indy**

**The purpose of the article.** To reveal the significance of myths and legends as the basis of general artistic principles in comprehending the reality of V. d'Indy. Explore “myth-thinking” in creativity, as a method of perceiving a man of his destiny and his place in history through the prism of the centuries-old cultural experience. **Methodology.** The research is based on a comprehensive approach (in the consideration of the musical, poetic and literary-critical activities of

© Осока О. В., 2018

V. d'Indy). Structural, analytical-comparative (in representation`s forms of the myth`s interpretation and the musical interpretations) methods are used. The method of deductive-inductive is used to specify the phenomena and processes considered in the work. **The scientific novelty** consists in studying the semantics of mythological plots, their ontological and axiological characteristics. **Conclusion.** The constitution of the content of the symphonic works of V. d'Indy, appealing to the mythopoetic images, propagates the spiritual values of humanity that, at the same time, appear to be important moral and ethical concepts of the artist's outlook, namely: faith, hope and love.

**Key words**: myth; mythologization; spirituality; symphonic works; Vincent d'Indy.

Актуальність теми дослідження. Симфонічна творчість В. д'Енді (1851-1931р.р.), як об'єкт структурної критики, характеризується багаторівневими музичними конструкціями, де невимушено поєднуються власні категоріальні цінності з художнім хронотопом. Граючи з космічними та географічними дистанціюваннями, міфомислення автора зумовлює свій власний екзистенціальний принцип, де міфокоди стають константами його композицій. Розглядаючи міф, як саму основу формування етносу та його культури, твори В. д'Енді з'являються тим провідником гармонійного, християнського, життєстверджуючого, що дозволяє існувати людини у розірвано-страждаючому світі.

Аналіз досліджень та публікацій проводився в декількох напрямах. Проблеми міфології, зі спрямованістю проектування міфологічних ситуацій в духовний континіум конкретної історичної епохи (праці Р. Барта, У. Кассірера, О. Лосєва, Ю. Лотмана, Є. Мелетинського, М. Еліаде, А. Нямцу). Теоретико-методологічні та культорологічні дослідження доробку В. д'Енді, що вели Ж. Тьерсо, А. Томсон, М. Шварц, М. Стокхем, В. Азарова, акцентували увагу на французькому фольклорі як основи інтонаційності в симфонічних творах композитора.

Безумовно, устремління втілити національно-інтонаційну своєрідність завдяки своїм «музичним кореням», зумовило розквіт насичених «музично-національних ароматів» композиторського стилю В. д'Енді. Проте, ракурс «міфологічного» майже не висвітлено, адже, міф, як культурний універсум, «конструює саму людину через формування її світогляду, внутрішньої «картини світу» [5, 49]. А симфонічне висловлювання композитора як метод художнього узагальнення та збагнення дійсності, «підіймається до рівня універсалій культури, на якій сходяться найважливіші моменти духовності: відтворення "космічних" параметрів буття особистості, досягнення цілісності світосприйняття, відстоювання моральних та естетичних цінностей» [2, 6].

Мета роботи полягає у виявленні домінантних міфологічних кодів у симфонічній творчості композитора.

Виклад основного матеріалу. Мету мистецтва В. д'Енді завжди бачив у пробудженні в людської душі краси, добра і любові до всього оточуючого. Міф для нього – це спосіб осягнення дисгармонічного світу, це абсолют, який може служити критерієм оцінки істинного і помилкового в нескінченному потоці історичної реальності, водночас, міф – це архаїчне втілення життєвої сили та витривалості, терпіння і подолання примх долі.

Підняття духу співгромадян після поразки у франко-прусській війні вважалося за необхідне серед діячів культури та мистецтва. В. д'Енді звертає увагу на величний та масштабний сюжет поеми Ф. Шиллера «Пісня про дзвін», який бере за основу одного зі своїх ранніх програмних творів з однойменною назвою, з дихотомією життя та смерті, де сенс життя ототожнюється з соціальним служінням, плідним розкриттям своїх сил в суспільстві, а смерть сприймається як продовження існування у паралельному вимірі. Музично-драматичну легенду з прологом та 7 картинами, можливо назвати містерією, з демонстрацією взаємодії двох просторів – реального (сюжетно-послідовного) і трансцендентного (позачасового). Поряд зі зверненням до ключових, поворотних моментів у житті колокольного майстра Вільгельма, гостро постають «граничні» питання буття. Створити відчуття неодномірність простору, виходу з малого кола повсякденності у велике коло дії вічних законів, композитору вдається за допомогою образу соборних дзвонів. У звучанні дзвонів постає людська доля – від хрещення до тріумфу над смертю. Нетрадиційний склад симфонічного оркестру (118 виконавців)[2], за задумом композитора, майстерно зображає весь арсенал дзвіниці у потужній дії (і як набату, і як символу покаяння, і як радісного піднесення та ін.). Образ соборних дзвонів набуває функцій метаобразу, символізуючи культурні цінності народу, духовну єдність поколінь, незнищенність народної пам'яті. Завдяки подвійному хору (100 виконавців), введений у фіналі григоріанський хорал, поступово переростає в апофеоз-кульмінацію, що стверджує ідею безсмертя, віру у майбутнє прекрасне життя.

Балада Уланда, що лягла до основи симфонічної легенди «Зачарований ліс», ор. 8, апелює до середньовічної скандинавської легенди про віщий сон короля Харальда. Скандинавський епос широко використовує мотив сну, як прояву долі. «Мотив провидіння в майбутнє безпосередньо пов'язаний з ідеєю правлячої світом і людськими життями долі, якої ніхто не може уникнути і яка виявляє себе таким дивним чином ще до того, як вона реально настане» [3, 84]. Тобто, використовування сну, як «форми заглядання в майбутнє» [3, 84], дозволяє розкривати просторово-часові межі буття твору. Вибір драматургії та симфонічний інструментарій для музичного структурування цілком підпорядковано програмній основі. Зіткнення двох світів вибудовується за принципом «капітулювання» реального світу (тема Харальда та його війська), де пульсуючи-триольна, стрімка, поривчасто-войовнича тема у групі струнних, на фоні висхідних інтонацій труб, поступово тане у фантастичній, колисково-казковій темі ельфів, розчиняючись у заключному smorzando, ніби «засинаючи» у зачарованому сні.

Казкова компонента творчості В. д'Енді, продовжується в оркестровому творі «Фея-шалфея» (за казкою Робера де Бонієра), ор. 21, з музично-романтичною розповіддю про кохання тендітної феї та сина короля. Компактність та органічність твору поєднується з чутливою атмосферою казки, яка піднімає людський дух над буденністю, дає можливість пережити піднесені почуття, зрозуміти природу прекрасного.

Еталоном прогресивного напрямку в музичному театрі того часу для В. д'Енді стає вагнерівська музична драма. Паломництво творчих особистостей Франції у Байрьойт мало поширений, систематичний характер. Незабутнє враження від прем'єри Парсіфаля дає потужний творчий імпульс до створення музичної драми «Ферваль», ор. 40, «французького Парсіфаля», де В. д'Енді (самий партіотічний з усіх французьких вагнеріанців), намагається поєднати головні ідеї німецького композитора (осягнення істини через прилучення до християнських святинь; жертовний подвиг головного героя задля спокутування людських проступків; безсмертя любові) з французьким фольклором в ідеально-гармонійному духовному просторі. Ця концепція ідеального світу веде до створення нової, авторської міфології, з атрибутами співчуття, милосердя і всепрощення. Музична драма стає найбільш значним твором у оперному жанрі, де послідовно впроваджується думка про важливу роль християнської моралі в сучасному суспільному та духовному житті[4]. Одержимий ідеєю чутності кожного слова, композитор проріджує музичну тканину так, що ми «знаходимо кілька дерев з лісу "Зігфріда", але самий ліс уже не той: в ньому прорубані алеї, і світло проникає в печери Нібелунга» [9, 139]. Лейтмотивні співвідношення в симфонічному оркестрі відрізняються неповторною гнучкістю і поетичною легкістю. Барвисті, наділені експресією тонально-гармонійні модуляції, втілюють мінливі відтінки настроїв головних героїв. Музична пленерність з французьким інтонаційним «ароматом» віддзеркалює особливості світовідчуття композитора, його зв'язок з природою, традиціями рідної землі. А загадковість і деяка маргінальність надає певну привабливість і вишуканість.

В 70-ті роки XIX століття, завдяки активним пошукам у Месопотамії, було знайдено вагому частину фрагментів аккадсько-шумерського «Епосу про Гільгамеша», найдавнішого літературного твору людства, в якому одним з велебних божеств цієї релігії – э Іштар або Інанна. Побожне ставлення до неї проявляється у багатьох шумерсько-вавілонських гімнах, зображаючи її царственність, як богіні родючості та плотської любові, войовничість, як богіні війни і чвари, астральність, як ранкової та вечірньої зірки. Відзначаються багаточисленні соціологічні функції Іштар, як основної дієвої сили на землі у посередництві світів (солярного та хнотичного).

Музичні пошуки В. д'Енді зосереджуються на образі Іштар та її сходження до царства мертвих. Прагнення цариці поширити свій вплив на потойбіччя, змушує її зійти у підземний світ до цариці Ерешкігаль, пройшовши сім брам, але за умови зняття священного вбрання та прикрас, які мають магічну силу. Фактично сам міф підказує композитору драматургію твору (тема, сім варіацій та кода). Головна тема Іштар – проникліва, мелодійна, романтично-широка, героїня постає не як богіня, але як закохана дівчина. Покидаючи свого нареченого Думузі, покидаючи небо та землю, йдучи у «нутро земне», Іштар розуміє, що йде на вірну смерть. Від того її образ викликає проникливу тендітність, водночас небувалу силу.

Оркестровка твору підпорядковується сюжетній лінії. Композитор йде від насиченого звучання усіх груп інструментів к поступовому розрідженню музичної тканини, залишаючи перед кодою тільки групу флейт. Тому, раптове включення оркестрового tutti з проведенням головної теми, сприймається ніби життєстверджуючий гімн воскреслій Інанне-Іштар, яка отримує перемогу у протистоянні темними світовим силам.

Різні епохи надавали міфу як прототипу художньої творчості особливе значення і вбачали в міфології необхідну умову й первинний матеріал для будь-якого мистецтва. Активно традиціонувалися міфологічні структури з драматично-протиречивими, амбівалентними образами, які пропагували загальнокультурні цінності в співзвуччі з відповідними часовими просторами. Давньогрецький міф про Медею, з проблемою амбівалентності онтологічних і морально-психологічних підстав людського життя, втілився в багатовіковій мистецько-жанровій історії різних національних культур. Франція не стала виключенням. Образ Медеї ніби витав у повітрі з часів М.А. Шарпантьє, пройшов крізь творчість Ж. Рамо, Ж. Соломона та Ж. Родольфо[4].

Звернення Венсана д'Енді до міфу обумовлювалося, насамперед, створенням «нової французької музики» для нещодавно заснованої «Співецької школи»[5]. Оркестрова сюїта, ор. 47, була написана до драми К. Мендеса «Медея», за традиційним давньогрецьким міфом, «з драматичною суперечливістю духовного і матеріального начал в людині, що обумовлена дісгармоничностю моральної свідомості» [7, 92]. Специфічна динаміка міфу мотивує драматургічний розвиток в сюїті, де першочерговими стають взаємовідносини між головними героями – Ясона та Медеї. На засадах широкої взаємодії оркестрових тембральних відтінків у розвиненій лейтмотивній системі (неприхована симпатія до байрейтських теорій) та поліфонічному поєднанні тем (франківське поліфонічне мислення), драматичний характер твору вдало підкреслюється в інструментальному подвоєнні (2 флейти та флейта-пікколо, 2 гобоя та англійський рожок, 2 кларнета, 2 фагота, 3 горна, 2 труби, 2 тромбона).

Наступна музична драма «Чужинець» стала продовженням лінії «Пісні про дзвін» та «Ферваалю». Геополітичні катаклізми, що призвели до духовної спустошеності, обумовлювали прагнення ху-

дожників створити образ незвичайної, особливої людини, яка бачила сенс свого життя у служінні людству. Головний герой драми, який, за задумом В. д'Енді навіть не має ім'я[5], виконує особову соціально-ідеологічну місію: Чужинець повинен передати суспільству потаємну сутність християнських істин. В цілому, весь твір орієнтується на дослідження онтологічних та морально-психологічних аспектів життя та вчинків Чужинця. Принциповій драматизації сюжетних колізій сприяє партія симфонічного оркестру, яка безліччю музичних відтінків відображає усю таємність, неосяжність, неприборкність динамічної морської стихії, як віддзеркалення душевного стану головних героїв.

Висновки. В світовій загальнокультурній площині міфологічний матеріал завжди залишався та залишається тим простором, де митець має свободу для авторської уяви і втілення своїх задумів, з найбільш повним відображенням моральних та творчих складових світогляду художника. Тому, спрямованість цього дослідження допоможе у конкретизації як авторського міфотворення, так й загальної міфопоетичної моделі світу.

***Література***

Епіграфом до поеми став напис, відлитий на 400-річному дзвоні м. Мюнстер: «Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango» («Кличу живих, обтужую мертвих, ламаю блискавки»).

[2] З них 2 фортепіано, 8 арф, 4 саксофони.

[3] Дійство опери розгортується у гірській місцевості північної Франції, де відбувається зіткнення 2 лагерів: сарацин та друїдів. Ферваль - нащадок богів, дає клятву народу піклуватися тільки про нього, та не знати любовних жіночих чар. Але не виконує клятву, та закохується у дочку вождя сарацин Гільо. Задля спокутування свого гріха він шукає смерті в бою. Після втрати своєї улюбленою, яка вмирає на його руках в розореній та розбитій сарацинами Краванні, приймає рішення шукати царство повної свободи людського духу і любові в ідеальному світі, зникаючи, наприкінці опери, в авроральному святінні, «в величних просторах білих піків гір» (текст лібрето, переклад – О.О.).

[4] У безпосередній близькості до В. д'Енді над цім сюжетом працював французький композитор Жорж Ю, який у 1879 році отримав Римську премію за свою кантату «Медея«.

[5] Schola cantorum, що офіційно відкрито В. д'Енді разом з Ш. Бордом і А. Гільманом (усі учні Ц. Франка) у 1896 році у Парижі. Цей заклад стає альтернативою Паризькій консерваторії та отримує легальне право випускати дипломованих фахівців. Навчальні курси Schola cantorum були присвячені вивченню старовинної церковної музики (в тому числі, традиційної григоріанської монодії).

[6] В. д'Енді з'явився водночас і лібретистом і композитором цього твору.

***Література***

1. Барт Р. Мифологии / пер с фр. и вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. Москва: Академический Проект, 2008. 351 с.
2. Гужва О.П. Симфонізм як феномен духовної культури : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філососських наук : 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури». Українська державна академія залізничного транспорту. Харьків, 2009. 42 с.
3. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. Москва: Искусство, 1990. 396 с.
4. Гуцуляк О. Б. Гільгамеш як «архітектор буття»: Спроба прояснення сутності епічного образу. Зарубіжна література в навчальних закладах. 2001. № 6. С.42-45.
5. Демчук Р.В. Міфопоетика як культурний топос та культорологічний метод. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. №3. С. 48-52.
6. Лавро Г. Философия искусства Венсана д'Энди: сб. трудов «Философия и музыка». Вып. 163. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 83-96.
7. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): монография. Черновцы: «Рута», 2007. 520 с.
8. Роллан Р. Венсан д'Енди: сб. статей «Музыканты наших дней» / перевод Ю. Вейсберг. Москва: Муз. Гиз., 1938. С.122-148.
9. Тьерсо Ж. Полвека французской музыки. Кн. «Французская музыка второй половины XIX века». / вступ. статья и ред. М. С. Друскина. Москва: Искусство, 1938. С. 35-150.
10. Gonet Jean de L`etranger. L`art Moderne. 1903. №2. С. 9-12.
11. Laloy Louis Vincent d'Indy. La Revue musicale. 1903. №18. С. 694-699.
12. Hill Edward Burlingame Vincent d'Indy: An estimate. The musical quarterly. Т. 1. № 2. Oxford University Press, 1915. С. 246-259.
13. Schwartz Manuela Vincent d'Indy et son temps. Pierre Mardaga, 2006. 391 с.
14. Stockhem Michel Eugène Ysaÿe et la musique de chamber. Pierre Mardaga, 1990. 270 с.
15. Thomson Andrew Vincent d'Indy and his world. Oxford, 1996. 260 с.

***References***

1. Bart, R. (2008). Mythologies. S. Zenkin (Ed.). Moscow: Akademicheskiy proyekt [in Russian].
2. Huzhva, O.P. (2009). Symphony as a phenomenon of spiritual culture. Doctor's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
3. Gurevich, A. Ia. (1990). The medieval world: the culture of the silent majority. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
4. Hutsuliak, O. B. (2001). Hilhamesh as "the architect of the being": An attempt to clarify the essence of the epic image. Foreign Literature at Educational Institutions, 6, 42-45 [in Ukrainian].

5. Demchuk, R.V. (2017). Mythopoetics as a cultural topos and a cultological method. Visnyk of the National Academy of Culture and Arts Leadership. Kyiv, 3, 48-52 [in Ukrainian].
6. Lavro, G. (2004). The philosophy of Art of Vensan d'Endi: a collection of works "Filosofiia i muzyka". Moscow, 163, 83-96 [in Russian].
7. Niamtcu, A. (2007). Myth. Legend. Literature (theoretical aspects of functioning): monograph.. Chernivtsi: «Ruta» [in Russian].
8. Rollan, R. (1938). Vensan d'Endi: collection of articles "Musicians of our day". (Iu.Veisberg, Trans.). Moscow: Muz. Giz [in Russian].
9. Terso, Zh. (1938). Half a century of French music. The book "French Music of the Second Half of the XIXth Century". M.S. Druskin (Ed.) Moscow: Iskusstvo [in Russian].
10. Gonet, J. (1903). de L`etranger. L`art Moderne, 2, 9-12 [in French].
11. Laloy, L. (1903). Vincent d'Indy. La Revue musicale, 18, 694-699 [in French].
12. Hill, E.B. (1915). Vincent d'Indy: An estimate. The musical quarterly. Oxford University Press, (Vols. 1), 2, 246-259 [in English].
13. Schwartz, M. (2006). Vincent d'Indy et son temps. Pierre Mardaga [in French].
14. Stockhem, M. (1990). Eugène Ysaÿe et la musique de chamber. Pierre Mardaga [in French].
15. Thomson, A. (1996). Vincent d'Indy and his world. Oxford [in English].

*Стаття надійшла до редакції 17.10.2018 р.*

УДК 792.8 (477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153106

**Підлипська Аліна Миколаївна**
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-7892-337X
alinaknukim@ukr.net

# ШКОЛА ЖІНОЧОГО БАЛЕТНОГО ВИКОНАВСТВА НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ УКРАЇНИ ІМ. Т.Г. ШЕВЧЕНКА

**Мета дослідження** – відтворити панораму спадкоємності поколінь як ключової ознаки школи у жіночому балетному виконавстві Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка. **Методологія**. Застосування історико-хронологічного принципу при проведенні мистецтвознавчого аналізу, а також систематизації джерел дало змогу провести науково об'єктивне дослідження. **Наукова новизна**. Доведено, що школа жіночого балетного виконавство в Національній опері України ім. Т. Г. Шевченка базується на принципах спадкоємності, єдності традицій та новацій. **Висновки**. Виконавські традиції в балетному театрі передаються в безпосередньому творчому спілкуванні. Кожне нове покоління, спираючись на досвід попередників, йде далі, збагачуючи й оновлюючи школу, вдосконалюючи технічну й акторську майстерність. Біля витоків школи жіночого виконавства Національної опери України стояли А. Яригіна, А. Васильєва, О. Гаврилова та ін. Збагатила традиції плеяда балерин середини XX століття – Л. Герасимчук, І. Лукашова, А. Гавриленко, О. та В. Потапови та інші. Яскравими солістками у 70-80-і рр. стали Т. Таякіна, Л. Сморгачова, Р. Хилько, Г. Кушнірова, Т. Боровик, І. Задаянна, Т. Білецька. На межі XX та XXI ст. «зірками» Національної опери стали Г. Дорош, Т. Голякова, О. Філіп'єва, яка суміщає кар'єру солістки і педагога-репетитора. Серед її вихованок – заслужені артистки України Т. Льозова, О. Кіф'як, К. Кухар. Нині підхопили балетні традиції Н. Мацак, К. Алаєва, О. Голиця, Х. Шишпор, К. Козаченко, А. Шевченко, А. Муромцева. Саме спадкоємність є ключовою ознакою життєздатності школи жіночого балетного виконавства Національної опери України. На всіх етапах розвитку жіночого балетного виконавства пріоритет надавався образно-емоційній складовій партії у поєднанні із високим рівнем техніки виконання, пошуку хореографічних деталей, які роблять танцювальний образ психологічно правдивим і емоційно переконливим.

**Ключові слова**: жіночий танець; балет; школа жіночого балетного виконавства; Національна опера України; хореографія.

***Пидлыпская Алина Николаевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

**Школа женского балетного исполнительства Национальной оперы Украины им. Т. Г. Шевченко**

**Цель исследования** – воссоздать панораму преемственности поколений как ключевого признака школы женского балетного исполнительства Национальной оперы Украины им. Т. Г. Шевченко. **Методология.** Применение историко-хронологического принципа при проведении искусствоведческого анализа, а также систематизации источников позволило провести научно объективное исследование. **Научная новизна.** Доказано, что школа женского балетного исполнение в Национальной опере Украины им. Т. Г. Шевченко базируется на принципах преемственности, единства традиций и новаций. **Выводы.** Исполнительские традиции в балетном театре передаются в непосредственном творческом общении. Каждое новое поколение, опираясь на опыт предшественников, идет дальше, обогащая и обновляя школу, совершенствуя техническое и актерское мастерство. У истоков школы женского исполнительства Национальной оперы Украины стояли А. Ярыгина, А. Васильева, А. Гаврилова и др. Обогатила традиции плеяда балерин середины XX века – Л. Герасимчук, И. Лукашова, А. Гавриленко, Е. и В. Потаповы и другие. Яркими солистками в 70-80-е гг. стали Т. Таякина, Л. Сморгачова, Р. Хилько,

© Підлипська А. М., 2018

А. Кушнирова, Т. Боровик, И. Задаянная, Т. Белецкая. На рубеже XX и XXI века «звездами» Национальной оперы стали А. Дорош, Т. Голякова, Е. Филипьева, которая совмещает карьеру солистки и педагога-репетитора. Среди ее учениц – заслуженные артистки Украины Т. Лезова, О. Кифьяк, К. Кухар. Сейчас подхватили балетные традиции Н. Мацак, К. Алаева, О. Голица, К. Шишпор, К. Козаченко, А. Шевченко, А. Муромцева. Именно преемственность является ключевым признаком жизнеспособности школы женского балетного исполнительства Национальной оперы Украины. На всех этапах развития женского балетного исполнительства приоритет отдавался образно-эмоциональной составляющей партии в сочетании с высоким уровнем техники исполнения, поиска хореографических деталей, которые делают танцевальный образ психологически правдивым и эмоционально убедительным.

**Ключевые слова**: женский танец; балет; школа женского балетного исполнительства; Национальная опера Украины; хореография.

***Pidlypska Alina**, Candidate of Art History (PhD in art history), Associate Professor of the Department of Choreography of the Kyiv National University of Culture and Arts*

**School of women's ballet expertise National Opera of Ukraine T. H. Shevchenko**

**The purpose of the article** is to reproduce the panorama of succession of generations as a key feature of the school at the female ballet performing of the National Opera of Ukraine. T. H. Shevchenko. **Methodology.** The application of the historical-chronological principle during the conduct of art-study analysis, as well as the systematization of sources, made it possible to conduct scientifically objective research. **Scientific Novelty.** It is proved that the school of women's ballet performances at the National Opera of Ukraine is based on the principles of continuity, unity of traditions and innovations. **Conclusions.** Performing traditions in ballet theater are transmitted in direct creative communication. Each new generation, based on the experience of its predecessors, goes further, enriching and updating the school, improving technical and actor's skills. A. Yaryhina, A. Vasylieva, O. Havrylova and others were among the origins of the school of female performance of the National Opera of Ukraine. Enriched the traditions of gallead ballerina mid-twentieth century – L. Herasymchuk, I. Lukashova, A. Havrylenko, O. and V. Potapovy and others. T. Taiakina, L. Smorhachova, R. Khylko, H. Kushnirova, T. Borovyk, I. Zadaianna, T. Biletska became bright soloists in the 70's and 80's. At the turn of the 20th and 21st centuries. The "stars" of the National Opera were H. Dorosh, T. Holiakova, O. Filipieva, who combines the career of a soloist and tutor-tutor. Among her pupil are Honored Artists of Ukraine T. Lozova, O. Kifiak, K. Kukhar. Currently, Ballet traditions have been picked up by N. Matsak, K. Alaieva, O. Holytsia, Kh. Shyshpor, K. Kozachenko, A. Shevchenko, A. Muromtseva. It is precisely continuity that is a key element of the viability of the school of female ballet performances of the National Opera of Ukraine. At all stages of the development of women's ballet performances, the image-emotional component of the party, in combination with the high level of technique, choreographic details, which make the dance image psychologically truthful and emotionally compelling, is given priority.

**Key words:** female dance; ballet; female ballet performing school; National Opera of Ukraine; choreography.

Актуальність теми дослідження. Балетний театр України пройшов тривалий шлях розвитку від антрепризних форм іноземних гастролерів на початку XIX столітті, до самостійного феномену національної культури у XX – на початку XXI століття. Вагоме місце серед надбань вітчизняного балетного мистецтва посідає жіноче виконавство. Починаючи з романтичної доби саме танцівниця стала уособленням балетного театру. Подібне положення зберігалося до 70-х років XX століття, коли чоловічий танець почав стрімко розвиватися, але не перебрав популярності жіночого, а наблизився до масштабів його художнього впливу. Сьогодні жіночий танець в найбільшому оперно-балетному театрі України – Національній опері – представлений плеядою талановитих балерин, вихованих на славних традиціях попередниць, що передавалися з покоління в покоління, не втрачаючи зв'язку з принципами славетного російського педагога класичного танцю А.Я. Ваганової. Комплексний аналіз вітчизняної школи жіночого балетного виконавства Національної опери України важливий для розуміння цілісної панорами хореографічного мистецтва нашої країни, а також усвідомлення цінності надбань вітчизняного балетного мистецтва.

Жодне фундаментальне дослідження, присвячене розвитку балетного театру України (М. Загайкевич [2], Ю. Станішевського [5; 6] та ін.), не залишає поза увагою творчість артисток балету. Останнім часом з'явились наукові статті А. Кравець [3], Н. Семенової [4], Ю.Тодорюк [7] та ін., присвячені виконавській та педагогічній діяльності балерин Національної опери України. Однак комплексного дослідження з теми виявлено не було.

Мета дослідження: відтворити панораму спадкоємності поколінь як ключової ознаки школи у жіночому балетному виконавстві Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка.

Виклад основного матеріалу. Від початку формування балету головні ролі в ньому виконували чоловіки, навіть з появою на сцені жінки чоловіки продовжували відігравати провідну роль у спектаклі, оскільки незручний жіночий костюм не давав змоги балерині повністю проявити свої технічні можливості. Особливо суттєві зміни в жіночому танці відбулись у епоху преромантизму та романтизму. У романтичному балеті провідною стала роль танцівниці, на відміну від чоловічих партій. У цей час балерини починають використовувати танець на пальцях, рухи стають більш легкими, повітряними, чому сприяла поява пуантів.

Формування українського балетного мистецтва припадає на двадцяті-тридцяті роки XX ст. У цей період у країні, що стала однією з республік колишнього СРСР, відбулися суттєві історико-політичні, соціальні, культурні зміни. На українській сцені у період становлення радянського балетного театру був відчутним вплив виконавських традицій ленінградської та московської хореографічних

шкіл. Ю. Станішевський наводить слова мистецтвознавця А. Волинського, який говорив, що на ленінградській сцені побутує чистий танець з усією притаманною йому чарівністю й акробатичною виразністю, а на московській – справжня висока драма, яку танцюють під музику [5, 51].

Найпотужніший вплив на становлення школи жіночого балетного виконавства в Україні мала система навчання класичного танцю Агрипини Ваганової, що почала складатися на початку 1920-х років у Радянському Союзі і визначила особливості жіночого балетного виконавства на багато десятиліть, не втрачаючи своєї актуальності і сьогодні. Серед основних особливостей методики можна назвати наступні: створення та виконання рухів на основі знань анатомії та фізіології; врахування психології та індивідуальних природних даних виконавця; свідомий підхід до виконання кожного руху; руки повинні не тільки виразно завершувати кожен рух, а й активно допомагати при різноманітних формах обертань та у стрибках, сприяти апломбу; корпус повинен бути рухливим, сильним та міцним, апломб – непохитним; виникнення всіх рухів з «центра», з усього корпусу; насиченість сучасними елементами, що відображає єдність із творчим життям балетних театрів [1].

Серед учениць А. Ваганової були такі, що відіграли важливу роль у розвитку балетного мистецтва України, зокрема, впровадженні та розвитку ваганівської системи в київському балетному театрі (Г. Березова, А. Яригіна, А. Васильєва).

Поєднання впливів двох російських шкіл на творчість українських артистів можна простежити у творчості відомої балерини київського театру – Антоніни Яригіної. Вона утверджувала героїчно-експресивний підкреслено віртуозний стиль національного балетного виконавства.

У першій половині XX століття на сцені Академічного театру опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка сформувався репертуар, в якому жіночі партії виконували балерини, що згодом стали справжніми корифеями українського балетного театру – А. Васильєва, А. Яригіна та інші. Ці балерини, що мали неповторні індивідуальні риси творчої особистості, створили в балетних виставах своєрідні, оригінальні, яскраві пластичні образи, вдаючись до психологізації хореографічної мови. Для жіночого виконавства цього періоду властиве також поєднання класичного танцю та національної манери виконання, що згодом стало характерною ознакою українського балетного театру.

У цей період почав проявлятися феномен українського жіночого виконавства: засвоєння найкращих особливостей різних шкіл, що на практиці означало поєднання природи класичної хореографії з яскравою характерністю.

У середині XX століття, коли відбувся справжній розквіт українського балетного театру, на київській сцені танцювали такі майстри, як І. Лукашова, О. Потапова, А. Гавриленко. «Звертаючись до історії українського балетного мистецтва, можна констатувати той факт, що в середині XX ст., коли активного розвитку набував феномен національної вистави, з'явилися постаті вітчизняних танцівниць, особи яких стали візитною карткою українського балету. У цей час для створення національного репертуару українські балетмейстери зважали на тенденцію світової хореографії до психологізації пластичної мови та будували текст з урахуванням самобутності танцівника» [4, 189].

Отже, у першій половині XX століття в Київському оперно-балетному театрі розвивалось балетне мистецтво, в якому сформувались такі риси, як психологізація, синтез виразних засобів класичного і народного танців, збагачений акторською грою, симфонізація, що повною мірою проявились у жіночому виконавстві. Балерини створили у виставах своєрідні, оригінальні, яскраві пластичні образи, демонстрували національну манеру виконання та певний характер.

У другій половині XX століття відбувався процес становлення української школи балетмейстерського мистецтва, що базувалась на здобутках зарубіжного досвіду та радянського балетного театру. В цей період головним досягненням балетного театру стала нова танцювальна стилістика, що синтезувала в собі класичні й народні традиції. Видатними майстрами українського балетного театру другої половини XX століття є Р. Хилько, Т. Боровик, О. Філіп'єва та інші балерини.

Характерними рисами жіночого виконавства в сучасному балетному театрі є надзвичайна танцювальна майстерність, уміння створити виразний характер, знайти безліч хореографічних деталей, які роблять образ живим і переконливим, наблизити балетне дійство до живописної ремінісценції. В сучасних постановках українських балетмейстерів балерини мають можливість показати свою танцювальну майстерність і водночас висловити себе як творця характеру. Найвідомішими сучасними виконавицями Національної опери України є Т. Голякова, О. Філіп'єва, Н. Лазебникова, Т. Льозова, Н. Мацак, А. Шевченко та ін. Зараз О. Філіп'єва суміщає кар'єру солістки і педагога-репетитора. Серед її вихованиць – заслужені артистки України Тетяна Льозова, Ольга Кіф'як, солістка Катерина Кухар.

У Національній опері України сьогодні поряд успішно працюють представники різних творчих поколінь; юні артисти готують складні й відповідальні партії в сучасних і класичних спектаклях під керівництвом видатних майстрів національного танцювального мистецтва Р. Хилько, О. Потапової, Г. Кушнірової, А. Лагоди, Л. Сморгачової, Е. Стебляк.

Нині підхопили балетні традиції Наталія Мацак, Катерина Алаєва, Ольга Голиця, Христина Шишпор, Катерина Козаченко, Анастасія Шевченко, Анна Муромцева. Саме вони виконують провідні партії в сучасному репертуарі Національної опери, унаочнюючи потужні традиції, прагнучи до психологічної точності у відтворенні найменших акторських нюансів, постійно удосконалюючи танцювальну техніку.

Наукова новизна. Доведено, що школа жіночого балетного виконавство в Національній опері України ім. Т. Г. Шевченка базується на принципах спадкоємності, єдності традицій та новацій.

Висновки. Балетні партії, виконавські традиції в балетному театрі передаються «з вуст в уста», «з ніг до ніг» – у безпосередньому багатогодинному тренувальному процесі в танцювальному залі. Кожне нове покоління, спираючись на досвід попередників, йде далі, збагачуючи й оновлюючи школу, вдосконалюючи технічну й акторську майстерність.

Біля витоків школи жіночого виконавства Національної опери України стояли А. Яригіна, А. Васильєва, О. Гаврилова та ін. Збагатила традиції плеяда балерин середини ХХ століття – Л. Герасимчук, І. Лукашова, А. Гавриленко, О. та В. Потапови та інші. Яскравими солістками у 70-80-і рр. стали Т. Таякіна, Л. Сморгачова, Р. Хилько, Г. Кушнірова, Т. Боровик, І. Задаянна, Т. Білецька. На межі ХХ та ХХІ ст. «зірками» Національної опери стали Г. Дорош, Т. Голякова, О. Філіп’єва, яка суміщає кар’єру солістки і педагога-репетитора. Серед її вихованець – заслужені артистки України Т. Льозова, О. Кіф’як, К. Кухар. Нині підхопили балетні традиції Н. Мацак, К. Алаєва, О. Голиця, Х. Шишпор, К. Козаченко, А. Шевченко, А. Муромцева. Саме спадкоємність є ключовою ознакою життєздатності школи жіночого балетного виконавства Національної опери України.

На всіх етапах розвитку жіночого балетного виконавства пріоритет надавався образно-емоційній складовій партії у поєднанні із високим рівнем техніки виконання, пошуку хореографічних деталей, які роблять танцювальний образ психологічно правдивим і емоційно переконливим.

***Література***

1. Ваганова А. Основы классического танца. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 158 с
2. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 256 с.
3. Кравець А. Творча діяльність Антоніни Васильєвої в контексті розвитку вітчизняного балетного мистецтва першої половини ХХ століття // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2015. Вип. 33. С. 60–65.
4. Семенова Н. Особливості втілення видатними українськими балеринами хореографічних образів національних балетних вистав ХХ ст. // Культура України. 2012. Вип. 39. С. 189–195.
5. Станішевський Ю. Балетний театр України. 225 років історії національного професіонального хореографічного мистецтва. Київ : Музична Україна, 2003. 440 с.
6. Станішевський Ю. Лебеді чарівного озера. Київ : Молодь, 1966. 92 с.
7. Тодорюк Ю. Виконавська творчість Тетяни Таякіної в українському балеті 1970–1980-х років // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2017. Вип. 39. С. 338–345.

***References***

1. Vaganova, A. (2000). Basics of classical dance. St. Petersburg : Lan' [in Russian].
2. Zahaikevych, M. (1978). Ballet dramaturgy. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Kravets, A. (2015). The creative activity of Antonina Vasylieva in the context of the development of the national ballet art of the first half of the twentieth century. Bulletin of KNUKiM. Series in Arts, issue 33, 60–65 [in Ukrainian].
4. Semenova, N. (2012). Features of incarnation by outstanding Ukrainian ballerinas of choreographic images of national ballet performances of XX century. Culture of Ukraine. 2012. issue 39, 189–195 [in Ukrainian].
5. Stanishevskyi, Yu. O. (2003). Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history. Kyiv [in Ukrainian].
6. Stanishevskyi, Yu. (1966). Swans of a magical lake. Kyiv: vydavnytstvo TsK LKSMU «Molod» [in Ukrainian].
7. Todoriuk, Yu. (2017). Performing art by Tetiana Taiakina in the Ukrainian ballet of 1970-1980's. Topical problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture, issue 39, 338–345 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 14.09.2018 р.*

УДК 7:74.01
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153109

**Прищенко Світлана Валеріївна**
доктор наук габіліт. у галузі дизайну,
професор кафедри графічного дизайну
Інституту дизайну та реклами
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
член Спілки дизайнерів України
ORCID 0000-0003-3482-6858
akademiki@ukr.net

# РЕКЛАМНИЙ ДИЗАЙН: ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕРМІНОЛОГІЧНОЇ БАЗИ

**Мета статті** – дослідити професійну термінологію рекламного дизайну в процесі його становлення та розвитку з урахуванням англомовного впливу. **Методологія дослідження** полягає в міждисциплінарному підході із застосуванням аналітико-синтетичного, функціонального, компаративного методів тощо. Це уможливило теоретичне узагальнення змістовності фахової лексики. **Наукова новизна.** Вперше галузь рекламного дизайну розглянуто як вид художньо-проектної культури, яка інтегрує теоретичні і практичні аспекти графічного дизайну, реклами та маркетингу. Проаналізовано проблеми механістичного, розмитого або неточного тлумачення наведених прикладів, що особливо важливо в процесі науково-методичної підготовки молодих вчених в Україні. **Висновки.** На підставі вивчення українських та зарубіжних наукових публікацій поглиблено науково-понятійний апарат, конкретизовано і розширено термінологічну базу рекламного дизайну, створено глосарій з дизайну та реклами, оскільки нині фахові словники стають вагомими додатковими лексикографічними ресурсами в усіх сферах діяльності.

**Ключові слова:** рекламна графіка; дизайн; арт-дизайн; графічний дизайн; рекламний дизайн; дизайн реклами; стайлінг; візуальні комунікації.

***Прищенко Светлана Валерьевна,*** *доктор наук хабилит. в сфере дизайна, профессор кафедры графического дизайна Института дизайна и рекламы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Рекламный дизайн: исследование терминологической базы**

**Цель статьи** – исследовать профессиональную терминологию рекламного дизайна в процессе его становления и развития с учетом англоязычного влияния. **Методология исследования** состоит в междисциплинарном подходе с использованием аналитико-синтетического, функционального и компаративного методов, что дало возможность теоретического обобщения содержательности специализированной лексики. **Научная новизна.** Впервые отрасль рекламного дизайна рассмотрена как вид художественно-проектной культуры, в которой интегрируются теоретические и практические аспекты графического дизайна, рекламы и маркетинга. Проанализированы проблемы механистического, размытого или неточного трактования приведенных примеров, что особенно важно в процессе научно-методической подготовки молодых ученых в Украине. **Выводы.** На основе изучення украинских и зарубежных научных публикаций углублен научно-понятийний аппарат, конкретизована и расширена терминологическая база рекламного дизайна, создан глоссарий по дизайну и рекламе, поскольку сегодня специализированные словари являются важными дополнительными лексикографическими ресурсами во всех сферах деятельности.

**Ключевые слова:** рекламная графика; дизайн арт-дизайн; графический дизайн; рекламный дизайн; дизайн рекламы; стайлинг; визуальные коммуникации.

***Pryshchenko Svitlana,*** *Doctor habil. in Design, Professor of Department of Graphic Design in Institute of Design and Advertising of the National Academy of Managerial staff in Culture and Arts*

**Advertising Design: the termbase study**

**The purpose of the article** is study the professional terminology of Advertising Design in the process of its formation and development, taking into account the English-language influence. **The research methodology** consists in the interdisciplinary approach with using analytical-synthetic, functional and comparative methods, which made it possible to theoretically summarize the content of specialized vocabulary. **Scientific originality.** In first time, the industry of Advertising Design is considered as a type of Art-Project Culture, which integrates the theoretical and practical aspects of Graphic Design, Advertising and Marketing. The problems of the mechanistic, vague or not exact interpretation of the given examples are analyzed, which is especially important in the process of scientific and methodological education of young scientists in Ukraine. **Conclusions.** Based on the study of ukrainian and foreign scientific publications, the scientific and conceptual apparatus has been deepened, the termbase of Advertising Design has been specified and expanded, Glossary on Design and Advertising has been created, because today, the professional dictionaries become significant additional lexicographic resources in all spheres of activity.

**Keywords:** advertising graphics; design; art-design; graphic design; advertising design;desing of advertising; styling; visual communications.

Постановка проблеми. Художньо-естетичний рівень сучасної реклами як форми соціокультурних комунікацій надзвичайно низький – нині у рекламному просторі панують поп-арт, кітч, еклектика, водночас відсутня науково обґрунтована професійна термінологія, не зважаючи на стрімкий розвиток

© Прищенко С. В., 2018

реклами в Україні впродовж майже трьох останніх десятиліть (1991–2018 рр.). Надзвичайно актуальними є пошуки інноваційних педагогічних шляхів фахової підготовки у вищій школі через наявність дисбалансу між системою освіти та формою існування професії дизайнера в кризових умовах різних форм світового суспільства (економічної, соціальної, політичної, культурної), жорстокої конкуренції і активної стимуляції збуту, бурхливого розвитку комп'ютерних технологій у виробництві, комерції та інформаційних системах. Формується інша модель сприйняття, мислення і засобів комунікацій, відповідно, необхідна й інша, інтегративно-концентрована модель освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливість даного питання виявляється у відсутності в Україні ґрунтовних наукових праць та фахових видань для дизайнерів реклами: підручників, посібників, словників – існують лише окремі українські видання [4], російські [5; 6] або переклади англомовних видань [15], не зважаючи на те, що формотворчі, естетичні та культурологічні питання дизайну розглядалися у багатьох публікаціях [1; 2; 10; 12; 13; 14]. Набагато краща ситуація з англомовними виданнями – вони є основним джерелом інформації за широтою охоплення питань дизайн-діяльності від історико-культурологічних до сучасних: технологічних, конструктивних, функціональних, семіотичних, естетичних [16-23].

Мета статті – дослідити професійну термінологію рекламного дизайну як синтетичного виду проектної діяльності в процесі його становлення та розвитку з урахуванням англомовного впливу, виявити проблеми, поглибити та конкретизувати науково-понятійний апарат.

Основна частина. Доволі часто зустрічається вільне оперування фірмовими константами, неправильне або плутане трактування багатьох понять, спрощено-механістичне перенесення мистецьких стилів у галузь дизайну («логотип виконаний у стилі хай-теку», «знак має стиль авангарду»), надмірна кількість запозичених англомовних термінів і на рівні робочих програм, і на рівні формулювання навчальних завдань, і на рівні спілкування з колегами, і при аналізі наукових публікацій. Наприклад, поширюються такі неправильні терміни штучного походження, як «дизайн нігтів», «сакральний дизайн», «оформлювальний дизайн», «дизайн комп'ютерної графіки», «комерційний дизайнер», «графічний логотип», «друкований логотип», «символьний логотип» (тут можна припустити, що йдеться про комбінований логотип, який складається із шрифтового напису та графічного зображення), «дизайнознавство» (варто зазначити, що науковим дослідженням аспектів дизайн-діяльності займається «технічна естетика», яка є теорією та методологією дизайну, а методологія і передбачає аналітично-дослідницьку роботу). Найбільш спірним питанням є поняття «креатив». З'явилася маса термінів, що викликають сумніви: креативний дизайн, креатив у дизайні, креативний дизайнер, креативний підхід та ін. При цьому всі, хто їх вживають, не заперечують синонімічності понять «креатив – творчість», але категорично розмежовують застосування поняття «креатив» лише для реклами та дизайну, а «творчість» – виключно для образотворчого і декоративного мистецтв. Дизайнер, рекламіст, художник не може бути не креативним, не творчим, тоді це просто виконавець, ремісник, учень (підмайстер, як казали раніше), макетник. Проте креативність, яка зрозуміла лише рекламісту, відверта вульгарність чи епатаж – не самоціль у рекламі. Такого роду «креативщики» забувають елементарну істину, що головна мета реклами – продати споживачу товар або послугу.

Одним із напрямів сучасних наукових досліджень є вивчення засобів візуальної інформації як складових дизайн-діяльності. Вивчення об'єктів рекламного дизайну неможливе без досліджень фахових, мистецтвознавчих і соціокультурних аспектів дизайну в цілому. Тому вважаємо за необхідне в межах даної статті стисло розглянути лише основні поняття.

Нині дизайн являє собою складну систему з теоретичними, практичними й освітніми елементами і виконує завдання найвищого рівня складності щодо гармонізації штучного оточення. В. Рунге характеризує дизайн як специфічну сферу проектування предметно-просторового середовища в цілому або його окремих компонентів з метою надання результатам проектування високих споживчих характеристик, естетичних якостей, оптимальної та гармонійної взаємодії з людиною, суспільством і навколишнім середовищем [11]. Терміном «художньо-проектна культура» визначає дизайн В. Даниленко. Це не просто проектна діяльність, дизайн – це матеріальна культура, інструментарій якої складається з художніх, аналітичних і технологічних засобів [3].

Теорія дизайну виокремлює три основні гілки дизайну (*промисловий, графічний і середовищний*), які стають підґрунтям для подальшої класифікації (табл. 1). Окремого розгляду заслуговує *арт-дизайн* – створення об'єктів дизайну з підкреслено естетичними якостями малими тиражами або в одиничному екземплярі [9]. Проте зустрічаються і такі формулювання – «художній дизайн», «декоративно-прикладний дизайн», але варто зауважити, що дослівний переклад з англійської не завжди прийнятний. Тому у цьому випадку та деяких інших краще залишати в обігу англомовні поняття, які з'явилися на пострадянському просторі у період становлення ринкової економіки: маркетинг, бренд, рекламні комунікації, креативна реклама, інсайт та ін. Такий термінологічний імпорт відносять до *культурного трансфера,* і дійсно, в український мові дуже багато романо-германських фахових запозичень, що стосуються дизайну, реклами, поліграфії та комп'ютерних технологій. Термінологічна визначеність дозволяє більш чітко характеризувати явища, стилі та їхні розгалуження, специфіку об'єктів дизайну тощо.

Сучасний етап розвитку дизайну характеризується тим, що майже всі його різновиди набувають рис арт-дизайну, тобто в об'єктах втрачаються основні утилітарні функції та починають переважати підкреслено естетичні, декоративні ознаки. Особливість арт-дизайну полягає в тому, що зусилля дизайнера спрямовано, в першу чергу (і часто єдино), на організацію естетичних вражень, одержаних від образу об'єкта сприйняття. Вироби позбавляються утилітарного значення чи зберігають його незначно, і стають майже винятково декоративними, виставковими, тобто фактично проектуються емоції. У зв'язку із формуванням ринку «емоційних покупок» і активізації психологічного впливу на емоції людини з метою спонукання до здійснення покупки та дотримання певного стилю життя, досвід створення об'єктів арт-дизайну усе ширше використовується при проектуванні іміджевої реклами.

Розглянемо *графічний дизайн* – основним засобом якого є графічне зображення, малюнок: це рекламна і промислова графіка, книжкова та газетно-журнальна графіка, плакат, системи візуальних комунікацій, упаковка, етикетки, щитова реклама, каталоги, буклети, запрошення, поштові листівки, календарі, сувенірна продукція тощо. В. Шостя, відомий київський плакатист та засновник майстерні плакату в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, завданням графічного дизайну вбачає проектування таких різновидів графіки, як плакат, знак, упаковка, оформлення періодичних видань, дизайн книги та інші візуальні форми *рекламної графіки* (термін на кафедрі графічного дизайну застосовується з 1987 р.).

Хронологічно рекламна графіка, як прикладна ланка графічного мистецтва, сформувалася значно раніше за графічний дизайн. Цей термін вживають і в наукових та навчально-методичних працях колеги європейського простору. Синонім «комерційна графіка» більш характерний для американського та східного простору. В якості зображальних засобів, окрім малюнків, використовують фотографіку, фотоколаж, типографіку, комп'ютерну графіку, їхню комбінацію. Комп'ютерні технології активно застосовуються при розробці мультимедійної, рекламно-поліграфічної продукції, а також у проектуванні WEB-ресурсів: сайтів, порталів, банерної реклами, пошукових систем, електронних видань, мобільних додатків (*WEB-дизайн,* який поступово відокремився в самостійну галузь). *Рекламний дизайн* (або *комунікативний*, що найчастіше використовується в Європі, США, Росії) як різновид графічного дизайну є синтетичною та більш специфічною художньо-проектною діяльністю, де задіяні маркетинг, соціологія, психологія реклами, економіка і культурологія. Вперше поняття *стайлінг,* яке поєднує досягнення мистецтва і комерційного дизайну та є інструментом рекламного бізнеса, вжив американський дизайнер-рекламіст В. Папанек ще у 1970-х рр. Поступово термін «рекламний дизайн» входить і до процесу навчання та практичної діяльності в Україні. Всесвітній день дизайну, якій відмічають 27 квітня з 2012 року (спочатку з 1995 р. як *Всесвітній день графіки і комунікацій*), наголошує на цінності дизайну та його здатності до вагомих змін у світі та суспільстві. Якщо визначати професіоналізм дизайнера з урахуванням вимог сучасного ринку, то ми виокремлюємо три важливих аспекти як базові компоненти: графічну дизайн-підготовку, соціокультурну та маркетингову складові. Необхідно наголосити, що без цього фундаменту дизайнер-графік може бути чудовим художником-графіком, але не дизайнером реклами.

*Візуальні комунікації* є більш широкою сферою, вивчення якої передбачає ознайомлення з закономірностями візуального сприйняття, зокрема гештальт-психологією, теорією кольору, семіотикою, естетикою. Й. Фраскара звертає увагу, що термін «дизайн візуальних комунікацій» підлягав серії інтерпретацій. У процесі розвитку дизайну різні назви гальмували точні визначення сутності роботи дизайнера. Дизайн, як правило, розуміється як фізичний продукт, такі його тлумачення в повсякденній мові, як «прекрасна конструкція», «орнамент», «візерунок», «прикраса» або навіть застосування до краси природи, безумовно, вносять плутанину. В той час як громадськість схильна сприймати дизайн лише як посилання на певні об'єкти, дизайнери фокусуються на дизайні як свідомій діяльності, і бачать продукт останнім кроком на довгому шляху. Дизайн для сучасного фахівця не пов'язаний ані з дублюванням природних форм, ані з повторенням традиційного орнаменту. Дизайн розуміється як процес від ідеї, планування, проектування, координування, до вибору та організації низки зображальних і текстових елементів. Слова «візуальні комунікації» поглиблюють сутність дизайну і відносять його до сфери проектування візуальних об'єктів, спрямованих на передачу інформації в конкретних повідомленнях за принципами доцільності, структурованості, естетичності та подальшої оцінки ефективності цих об'єктів [18, 3].

*Фірмові константи* у сучасних публікаціях перелічуються в достатньо широкому діапазоні, проте їх усього три: фірмовий знак або логотип, фірмовий колір (кольори) та фірмовий шрифт (або шрифти). Всі інші складові – *носії фірмового стилю*, який нині став засобом рекламного інформування [8].

Сутність *бренду,* як позитивного усталеного образу товару/ послуги/ підприємства у свідомості споживачів, у наукових роботах сфери маркетингу і реклами розглянуто достатньо повно. Бренд також визначають як створення додаткової вартості товару/ послуги/ підприємства. Однак, чіткі тлумачення редизайну, рестайлінгу, ребрендингу відсутні. Особливо це важливо для дизайнерів, що задіяні у розробці рекламної продукції. Ми формулюємо ці процеси як різнорівневі за складністю методологічні підходи до оновлення іміджу товару/ послуги/ підприємства:

- *редизайн* – процес часткового оновлення форми, конструкції, матеріалів, кольору, графічних елементів виробів, знаків чи логотипів;

- *рестайлінг* – процес оновлення візуальної ідентичності компанії, тобто складових фірмового стилю;

- *ребрендинг* – процес оновлення існуючого бренду, але не стільки оновлення існуючого іміджу продукту або компанії, скільки розробка і здійснення в контексті стратегії маркетингу комплексу заходів, що сприяють ідентифікації даного якісного продукту, його виділення з низки аналогічних конкуруючих продуктів, створення довгострокової переваги споживачів до товару чи послуг на основі маркетингових і соціологічних досліджень [8].

*Дизайн реклами.* На відміну від *рекламного дизайну,* галузі дизайн-діяльності, дизайн реклами визначаємо як навчальну інтегровану дисципліну, спрямовану на комплексну розробку різноманітної рекламної продукції.

Наукова новизна. Вперше галузь рекламного дизайну розглянуто як вид художньо-проектної культури, що інтегрує теоретичні і практичні аспекти графічного дизайну, реклами та маркетингу. Застосовані методи дослідження виявили, що рекламна графіка сформувалася значно раніше за дизайн у контексті його становлення та еволюції як професійного виду діяльності на засадах розвитку промисловості та виробництва. Проаналізовано проблеми механістичного, розмитого або неточного тлумачення наведених прикладів, що особливо важливо в процесі науково-методичної підготовки молодих вчених в Україні. З метою усунення вказаних недоліків запропоновано авторську розробку ілюстрованого глосарія з дизайну та реклами у складі підручника «Основи рекламного дизайну» для студентів спеціальності 022 «Дизайн».

*Таблиця 1*

**Класифікація дизайну – 3 основні види (промисловий, графічний, середовищний)**

<table>
<tr><td colspan="4">X – XVIII ст.: КАНОНІЧНИЙ ТИП ДІЯЛЬНОСТІ</td></tr>
<tr><td>Протореклама<br>X – XII ст.</td><td colspan="2" rowspan="2">Художні ремесла,<br>народні промисли<br>X – XV ст.</td><td>Садівництво<br>X – XIV ст.</td></tr>
<tr><td>Рекламна графіка<br>XIII –XV ст.</td><td>Садово-паркове<br>мистецтво XV ст.</td></tr>
<tr><td>Друкована реклама<br>II пол. XV – XVII ст.</td><td colspan="2">Мануфактурне<br>виробництво<br>XVI – XVIII ст.</td><td>Сади бароко<br>XVI – XVII ст.</td></tr>
<tr><td>Зовнішня реклама<br>XVIII – поч. XIX ст.</td><td colspan="2">Початок<br>індустріалізації<br>II пол. XVIII ст.</td><td>Пейзажні парки<br>XVIII – поч. XIX ст.</td></tr>
<tr><td colspan="4">XIX – поч. XXI ст.: ПРОЕКТНИЙ ТИП ДІЯЛЬНОСТІ</td></tr>
<tr><td>Рекламний плакат<br>XIX ст.</td><td colspan="2">Індустріалізація,<br>промислова естетика,<br>пром. графіка XIX ст.</td><td>Ландшафтне<br>мистецтво XIX ст.</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">Промисловий дизайн<br>XX – XXI ст.</td><td></td></tr>
<tr><td>Графічний<br>дизайн</td><td colspan="2">Технічна естетика<br>(теорія дизайну)</td><td>Дизайн середовища</td></tr>
<tr><td>Плакат</td><td colspan="2">Обладнання та<br>побутова техніка</td><td>Дизайн арх. середовища</td></tr>
<tr><td>Візуальні комунікації<br>(у т.ч. фірмов. стиль)</td><td colspan="2">Дизайн транспорту</td><td>Дизайн інтер'єру</td></tr>
<tr><td>Рекламний дизайн (комунікативний)</td><td colspan="2">Дизайн одягу,<br>взуття та аксесуарів</td><td>Дизайн ландшафту</td></tr>
<tr><td colspan="2">Упаковка</td><td colspan="2">Екодизайн</td></tr>
<tr><td colspan="2">Інфографіка</td><td colspan="2">Дизайн меблів</td></tr>
<tr><td colspan="4">Нон-дизайн (дизайн-консалтінг), етнодизайн, кінець XX ст.</td></tr>
<tr><td>WEB-дизайн<br>кін. XX – поч. XXI ст.</td><td colspan="2">Арт-дизайн<br>кін. XX – поч. XXI ст.</td><td>Універсальний<br>дизайн – поч. XXI ст.</td></tr>
<tr><td colspan="4">Тотальна комп'ютеризація,<br>синтез віртуального і реального середовища, XXI ст.</td></tr>
<tr><td>Цифрові медіа та<br>мобільні додатки</td><td colspan="2">Запровадження<br>технологій 3D друку</td><td>Системи «розумний» дім<br>та «розумні» речі</td></tr>
</table>

Висновки. На підставі вивчення українських та зарубіжних наукових публікацій поглиблено науково-понятійний апарат, конкретизовано і розширено термінологічну базу рекламного дизайну. Нині фахові словники стають вагомими додатковими лексикографічними ресурсами в усіх сферах діяльності. Перспективи подальших досліджень полягатимуть у введенні до складу глосарія визначень німецькомовних (Німеччини, Швейцарії, Австрії) та скандинавських (Швеції, Данії, Норвегії) країн, а також Фінляндії, які доволі потужно презентують дизайн і рекламу на світовому ринку.

***Література***

1. Генисаретский О. Методологические и гуманитарно-художественные проблемы дизайна: автореф. дис… д-ра иск. Москва, 1990. 36 с.
2. Глазычев В. Дизайн как он есть. Москва, 2006. 320 с.
3. Даниленко В. Дизайн: термінологічний аспект // Українська академія мистецтва: дослідницькі та наук.-методичні праці. 2005. Вип.12. С. 221–227.
4. Дизайн: словник-довідник. Інст. проблем сучасного мистецтва НАМ України / за ред. М.Яковлєва. Київ: Фенікс, 2010. 384 с.
5. Дизайн: иллюстрированный словарь-справочник / под ред. Г.Минервина и В.Шимко. Москва: Архитектура-С, 2004. 288 с.
6. Кантор К. Красота и польза: социологические проблемы материально-художественной культуры. Москва: Искусство, 1967. С. 16.
7. Папанек В. Дизайн для реального мира. Москва: Изд. Д.Аронов, 2004. 253 с.
8. Прищенко С. Теорія та методологія дизайну: навч. посіб. Київ: Альтерпрес, 2010. 354 с.
9. Прищенко С., Антонович Є. Словник фахових термінів. В кн.: Основи рекламного дизайну: підручн. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 236–379.
10. Романов А., Васильев Г., Поляков В. Разработка рекламного продукта. Москва: Вузовский учебник: ИНФРА-М, 2010. 256 с.
11. Рунге В., Сеньковский В. Основы теории и методологии дизайна. Москва: МЗ-Пресс, 2001. 252 с.
12. Соболєв О. Інтеграція дизайну і маркетингу в сучасній проектній культурі: автореф. дис… канд. мист. 05.01.03 – техн. естетика. Харківська держ. академія дизайну і мистецтв, 2004. 20 с.
13. Сидоренко В. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореф. дис… д-ра иск. Москва, 1990. 36 с.
14. Черневич Е. Язык графического дизайна. Москва: ВНИИТЭ, 1975. 48 с.
15. Фиелл Ш., Фиелл П. Энциклопедия дизайна. Москва: Астрель, 2008. 192 с.
16. Byars M. The Design Encyclopedia. New York: J.Willey & Sons, 1994. 612 p.
17. Dictionary of Graphic Design and Designers. London: Thames & Hudson, 2003. 239 p.
18. Frascara J. Visual Communications. In book: Communication design: principles, methods, practice. New York: Allworth Press, 2004. 225 p.
19. Graphic Design History: a critical guide. San Francisco: Pearson Education, 2013. 386 p.
20. Kenney K. Visual Communication Research Design. New York: Routledge, 2009. 289 p.
21. Meggs P. History of Graphic Design. 5 ed. New York, 2006. 511 p.
22. Mueller-Brockmann J. History of the Poster. Berlin, 2004. 244 p.
23. Nelson R. The Design of Advertising. Brown company Publishers,1994. 432 p.

***References***

1. Genisaretskyi, O. (1990). Methodological and humanitarian-artistic problems of Design. PhD Thesis in Arts. Moscow [In Russian].
2. Glazychev, V. (2006). Design as it is. Moscow [In Russian].
3. Danylenko, V. (2005). Design: the terminological aspect // Ukrainian Academy of Arts: Sciences works. Vol.12. P. 221–227 [In Ukrainian].
4. Design: Dictionary-Directory (2010). Inst. of Contemporary Art problems in Ukrainian National Academy of Arts. Ed. M.Yakovlev. Kyiv: Phoenix [In Ukrainian].
5. Design: Illustrated Dictionary-Directory (2004). Ed. G. Mynervin & V. Shimko. Moscow: Architecture-C [In Russian].
6. Kantor, K. (1967). Beauty and Use: sociological problems of material and art Culture. Moscow: Art. P. 16 [In Russian].
7. Papanek, V. (2004). Design for the real World. Moscow: Publisher D.Aronov [In Russian].
8. Pryshchenko, S. (2010). Theory and Methodology of Design: textbook. Kyiv: AlterPress [In Ukrainian].
9. Pryshchenko, S., & Antonovych, Ye. (2017). Dictionary of vocabulary terms. In book: Fundamentals of Advertising Design: textbook. Kyiv: NAKKKiM. P 236–379 [In Ukrainian].
10. Romanov, A., Vasilyev, G., & Polyakov, V. (2010). Projecting of Advertising product. Moscow: University textbook: INFRA-M [In Russian].
11. Runge, V., & Senkovskyi, V. (2001). Fundamentals of Theory and Methodology of Design. Moscow: MZ Press [In Russian].
12. Soboliev, O. (2004). Integrating of Design and Marketing in Contemporary Projects Culture. PhD Thesis in Technic. Aesthetics. Kharkiv State Academy of Design and Arts [In Ukrainian].
13. Sydorenko, V. (1990). The genesis of project culture and aesthetics of Design creativity. PhD Thesis in Arts. Moscow [In Russian].
14. Chernevych, E. (1975). Graphic Design language. Moscow: VNIITE [In Russian].
15. Fiell, S., & Fiell, P. (2008). The Design Encyclopedia. Moscow: Astrel. [In Russian].
16. Byars, M. (1994). The Design Encyclopedia. New York: J.Willey & Sons [In English].

17. Dictionary of Graphic Design and Designers (2003). London: Thames & Hudson [In English].
18. Frascara, J. (2004). Visual Communications. In book: Communication Design: principles, methods, practice. New York: Allworth Press [In English].
19. Graphic Design History: a critical guide (2013). San Francisco: Pearson Education [In English].
20. Kenney, K. (2009). Visual Communication Research Design. New York: Routledge [In English].
21. Meggs, P. (2006). History of Graphic Design. 5 ed. New York [In English].
22. Mueller-Brockmann, J. (2004). History of the Poster. Berlin [In English].
23. Nelson, R. (1994). The Design of Advertising. Brown company Publishers [In English].

*Стаття надійшла до редакції 26.10.2017 р.*

UDC 7.092:786.2 (477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153112

**Pukhlianko Mariia**
Ph.D. in art criticism, associate professor at the Department of Special piano № 2,
Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
ORCID 0000-0002-0673-3999
pukhliankomaria@gmail.com

## UKRAINIAN COMPETITIONS OF PIANISTS-PERFORMERS IN THE WORLD CULTURAL SPACE

**The purpose of this article** is to recreate a holistic picture of the Ukrainian competition movement as a component of the global competition system and to identify directions for its further improvement. The research **methodology** is based on the interrelation of such methods as historical-descriptive and inductive. A number of provisions are based on the results of generalization of empirical observations, as well as the author's own performing and pedagogical experience. **The scientific novelty** of this work consists in identification of the historical patterns of the establishment and conduct of the pianists performing competitions in Ukraine. **Conclusions.** Interrelation of the political, economic, social and other processes is indisputable. Cultural phenomena, including performing contests, their activation are a kind of reaction and a means of counteracting both state and international shocks and stagnation.

**Keywords:** competitions; piano; music performance; young pianists.

***Пухлянко Марія Євгенівна,*** *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано № 2 Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

**Українські конкурси виконавців в світовому культурному просторі**

**Мета** статті **–** відтворення цілісної картини українського конкурсного руху як складової глобальної конкурсної системи і визначення напрямків його подальшого вдосконалення. **Методологія** дослідження базується на взаємозв'язку таких методів як історико-описовий та індуктивний. Ряд положень ґрунтується на результатах узагальнення емпіричних спостережень, а також власному виконавському та педагогічному досвіді автора статті. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні історичних закономірностей заснування та проведення виконавських змагань піаністів в Україні. **Висновки.** Незаперечним є взаємозв'язок процесів політичних, економічних, соціальних та ін. Культурні явища, в тому числі і виконавські конкурси, їх активізація – це своєрідна реакція, засіб протидії як потрясінням державного, міжнародного масштабу, так і стагнації.

**Ключові слова:** конкурси; фортепіано; музичне виконавство; молоді піаністи.

***Пухлянко Мария Евгеньевна,*** *кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано № 2 Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

**Украинские конкурсы исполнителей в мировом культурном пространстве**

**Цель** статьи – воссоздание целостной картины украинского конкурсного движения как составляющей глобальной конкурсной системы и определение направлений его дальнейшего совершенствования. Методология исследования базируется на взаимосвязи таких методов как историко-описательный та индуктивный. Ряд положений основывается на результатах обобщения эмпирических наблюдений, а также собственном исполнительском и педагогическом опыте автора статьи. **Научная новизна** работы состоит в выявлении исторических закономерностей учреждения и проведения исполнительских соревнований пианистов в Украине. **Выводы.** Неоспоримой является взаимосвязь процессов политических, экономических, социальных и пр. Культурные явления, в том числе и исполнительские конкурсы, их активизация – это своеобразная реакция, средство противодействия как потрясениям государственного, международного масштаба, так и стагнации.

**Ключевые слова**: конкурсы; фортепиано; музыкальное исполнительство; молодые пианисты.

Relevance of the study. The increased interest in the study of historical, performing-theoretical, methodological issues of piano art naturally reflects the general process of intensifying the study of some musical specializations, national performing traditions and phenomena. Analysis of studies and publications revealed references to Ukrainian music competitions, Ukrainian pianists – the winners of the competition performers. They are contained in the works of L. Barenboim ("Musical pedagogy and performance: articles,

© Pukhlianko M., 2018

essays"; "Emil Gilels. Creative portrait of the artist" [1]), Yu. Zilberman ("Kiev College of Music. Essay activities"; "Kiev Symphony by Vladimir Horowitz" [3]), E. Sazonova ("Competition named after Piotr Tchaikovsky. 1958-1978 five competitions: history, reflections"), O. Yablonskaya ("Small hands. Theme with variations"), S. Hentova ("Emil Gilels" [6]); M. Yakovlev ("The Big Rome Prize; Musicians are competing"), etc.

Only separate publications are devoted to the systematic study of the history and specifics of piano competitions of performers in Ukraine: dissertation research and articles by K. Davydovsky ("Creative activity of the Kiev Institute of Music named after R. Glier in the formation of the cultural artistic environment of Kyiv" [2], etc.), articles by E. Zinskaya ("Music contests as a form of actualization of the creative potential of the artist"), E. Kizlova ("Young virtuosos"), reference books by O. Snegirev ("Pianists of Ukraine" - Issues 1-4).

The study of the prehistory of the creation, the prerequisites and the establishment procedure, the specifics of the functioning of some of the leading piano competitions helps to achieve the goals of this article – to recreate a holistic picture of the Ukrainian competition movement as a component of the global competition system and to identify directions for its further improvement.

Statement of basic materials. Since 1930, "...there were Ukrainian competitions of violinists and pianists...", writes L. Barenboim [1, 47]. Exactly they were the historical basis for organizing music competitions in our country.

The Mykola Lysenko International Music Competition (Kyiv) was founded in 1962 on the initiative of the Ukrainian music community. Until 1992, the competition had the status of National and was held in different cities of Ukraine: Kyiv, Odesa, Lviv, Kharkiv, Zaporizhia.

After the proclamation of Independence of Ukraine (1991) the competition receives the status of International in 1992. It has been held in an international format since 1997. A long break between contests (four to five years) is prescribed in the Regulations. This principle was borrowed from other famous competitions, in particular, the model for the organizers was the P. I. Tchaikovsky Competition in Moscow. The official founder of the competition is the Ministry of Culture of Ukraine. According to the Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine, the state ensures its implementation and guarantees a bonus fund commensurate with the largest, most prestigious competitions held in other countries [2].

The Mykola Lysenko International Music Competition primarily has a brightly national "coloring". The main idea of this musical competition is taken from the very essence of N. Lysenko's activity: to support and multiply the Ukrainian art, "bring it to the world stage". In the personality of the "ideological mastermind" of the competition several cultural traditions were organically combined at once. M. Lysenko received his education in Germany, then in Russia, and built his creative work in Ukraine, relying on the national Ukrainian culture. This personal feature of the founder of Ukrainian music Mykola Lysenko defined the main direction of the International Music Competition – to unite and demonstrate different national cultures on Ukrainian soil.

The Mykola Lysenko International Music Competition is held in several specialties: piano, violin, cello, solo singing (female and male). Over the years, it revealed a whole galaxy of already well-known musicians: L. Martsevych, Yu. Kot, M. Chernyavskaya, E. Chupryk (piano), O. Rivniak, D. Tkachenko (violin), I. Kucher, A. Nuja (cello), L. Zabyliasta, V. Gryshko, N. Shopsha (solo singing), etc.

The last Competition (IVth) was held in 2012. "The project was marked by three events – the 50th anniversary of the founding of the competition (1962), the 170th anniversary of the birth of M. Lysenko, and the 100th anniversary of the death of the composer". Some media experts called it "the most significant event of all music events in Ukraine" [4]. The jury members include laureates of past Lysenko competitions: O. Kozarenko (piano); D. Tkachenko (violin); I. Kucher, Y. Pantelyat, Y. Lanyuk (cello). More than 200 performers from 16 countries took part in the competition. This event was marked by active support (financing, organizational and informational support) of the Ministry of Culture. "For the first time, television was connected to the competition – this is a live broadcast of the closing procedure of the competition, and the same television advertising, which is usually not available for events of this kind", notes O. Kononenko, the artistic director of the competition [4].

Work on the restructuring of the competition continues at the moment. First of all, this is connected with the desire to improve the organization of the conduct, "in order to be on the same level with other prestigious international competitions" [4].

International Competition for Young Pianists in Memory of Vladimir Horowitz is a model for competitive functionaries of Ukraine. K. Davydovsky calls this "cultural and artistic" project one of the "resonant initiatives" of the Kyiv Institute of Music named after R. Glier. [2, 1]. Nowadays it is the largest performing forum promoting the achievements of the Ukrainian piano school in the whole world.

The proclamation of Independence of Ukraine preceded the organization of the competition. The transition to a market economy caused an aggravation of the socio-economic situation in the country, this caused an aggravation of the political situation also. At this moment, the initiative group of teachers of the Kiev Musical College (now Kiev Institute of Music) named after R. Glier, headed by Y. Zilberman, was decided to establish a competition in memory of V. Horowitz (1994). Later, they created the Directorate of the competition, established the non-governmental organization International Charitable Foundation of the Competition V. Horowitz, carried out a number of musical projects. The historical fact of the biography confirming that the great pianist of the 20th century V. Horowitz studied at the Kyiv Music School and, possibly, at the

Kyiv Conservatory (classes of V. Pukhalsky, S. Tarnovsky and F. Blumenfeld) became the ideological impetus for the organization of events in Kyiv. "This find prompted the idea to organize a competition for young pianists in memory of a brilliant graduate" [3, 3].

The first competitive auditions were held in 1995. Since then, 11 contests have been held, and the 12th is scheduled for April 2019. The competition is held in three age groups: junior, intermediate and senior. There is also a group of "Horowitz-Debut" [8].

Famous Ukrainian musicians: performers, conductors, composers – I. Karabyts, R. Kofman, M. Skorik, O. Zlotnyk, V. Kozlov headed the jury of the competition in different years. Foreign members of the jury are represented by the names of authoritative pianists: D. Bashkirov, V. Viardo (Russia), E. Krasovsky (Israel), D. Rose, D. Loventhal, O. Yablonskaya (USA), F. Waterman (Great Britain), S. Perticaroli, H. Stupner (Italy), W. Thomson (Australia), M. Rybicki (France), etc. Young Ukrainian performers have repeatedly become laureates of the Competition. Some of them, including A. Baryshevsky, A. Gavrilyuk, O. Grinyuk, M. Kim, E. Kulikova, D. Onishchenko, O. Polyakov, M. Pukhlianko, P. Sasko, V. Kholodenko, etc., after the victory, they managed to achieve a certain international fame, having won in other major international competitions.

***Література***

1. Баренбойм Л. Эмиль Гилельс. Творческий портрет артиста. М. : Советский композитор, 1990. 263 с.
2. Давидовський К. Ю. Творча діяльність Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра у формуванні культурного мистецького середовища Києва (1991-2010 рр.) : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури. К., 2012. 20 с.
3. Зильберман Ю., Смилянская Ю. Киевская симфония Владимира Горовица. К., 2002. 412 с., ил.
4. Константинова Е. Конкурс Лысенко: попытка №4 // Дзеркало тижня. Україна. К., 16 листопада 2012. Режим доступу: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/konkurs_lysenko_popytka_4.html
5. Положення про Міжнародний музичний конкурс імені Миколи Лисенка. Режим доступу: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/z0430-07
6. Хентова С. Эмиль Гилельс. М. : Гос. муз. изд-во, 1959. 183 с.
7. http://www.competition.kiev.ua
8. http://www.horowitzv.org

***References***

1. Barenboim L. Emil Gilels. Creative portrait of the artist. M. : Soviet composer, 1990. 263 p. [in Russian].
2. Davydovsky K. Yu. Creative activity of the Kyiv Institute of Music named after. R. Glier in the formation of the cultural artistic environment of Kiev (1991-2010): author's abstract. dis. candidate of art studies: specialist. 26.00.01 - Theory and history of culture. K., 2012. 20 p. [in Ukrainian].
3. Zilberman U., Smilyanskaya U. Kiev Symphony of Vladimir Horowitz. K., 2002. 412 p., ill. [in Russian].
4. Konstantinova E. Lysenko Competition: Attempt # 4 // Dzerkalo Tyznya. Ukraine. K., November 16, 2012. Access mode: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/konkurs_lysenko_popytka_4.html. [in Russian].
5. The Regulations on the International Music Competition named after Mykola Lysenko. Access mode: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/z0430-07 [in Ukrainian].
6. Khentova S. Emil Gilels. M. : State. music publishing house, 1959. 183 p. [in Russian].
7. http://www.competition.kiev.ua
8. http://www.horowitzv.org

*Стаття надійшла до редакції 13.10.2018 р.*

УДК 7.079:792 73
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153114

**Рось Зоряна Петрівна**
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри виконавського мистецтва
Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ
«Прикарпатський національний університет
ім. Василя Стефаника»
ORCID 0000-0002-5962-2790
zorianaros@gmail.com

# КЛАСИФІКАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ДЖАЗОВИХ ФЕСТИВАЛЬНИХ АКЦІЙ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ (1991-2012 рр.)

**Мета статті.** На основі огляду джазових фестивалів, типологічних особливостей та диференціації діючих в Україні у період 1991–2012 рр. джазово-фестивальних акцій розробити їх класифікацію. **Методологія** роботи полягає у використанні теоретичних методів (аналітичного, синтезування, абстрагування, узагальнення) для систематизації дослідницького матеріалу; емпіричних методів – спостереження за процесами організації й проведення музичних фестивалів та їх опис; системно-структурного і порівняльно-типологічного методів, які допомогли виявити спільні й відмінні риси українських джазових фестивалів з метою їх систематизації та розробки класифікації. **Наукова новизна** полягає у дослідженні актуальної проблеми вітчизняної джазології – розгортанню джазо-фестивального руху в Україні. Було виявлено особливості диференціації та визначено типологію українських джазово-фестивальних заходів періоду 1991–2012 рр., на підставі чого створено їх класифікацію, розробка якої відбувалася на основі кількісно-якісного принципу аналізу. Згідно з типологічною характеристикою джазово-фестивальних акцій, здійсненою методом «нестрогої класифікації», вона була представлена відповідними категоріями. **Висновки**. На основі проведеного огляду заснованих і відновлених із попередніх років джазових фестивалів упродовж 1991–2012 рр. з'ясовано, що в Україні було засновано близько 100 джазово-фестивальних акцій, окрім тих, які продовжували функціонувати ще з 80-х рр. На підставі вищезазначених параметрів була розроблена авторська класифікація, яка була представлена слідуючими категоріями: міжнародні фестивалі, джазові фестивалі за участю тільки українських виконавців (всеукраїнські, регіональні, міські), дитячі та юнацькі джазові фестивалі й особлива типологія джазово-фестивальних заходів.

**Ключові слова:** джазово-фестивальні акції; джазово-фестивальний рух; класифікація.

***Рось Зоряна Петровна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры исполнительского искусства Учебно-научного иститута искусств ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет им. Василия Стефаника».*

**Классификация украинский джазовых фестивальных акций периода независимости (1991–2012 гг.)**

**Цель статьи.** На основании обзора джазовых фестивалей, типологических особенностей и дифференциации действующих в Украине в период 1991–2012 гг. джазово-фестивальных акций разработать их классификацию. **Методология** работы заключается в использовании теоретических методов (аналитического, синтезирования, абстрагирования, обобщения) для систематизации исследовательского материала; эмпирических методов – наблюдение за процессами организации и проведения музыкальных фестивалей и их описание; системно-структурного и сравнительно-типологического методов, которые помогли определить общие и отличительные черты украинских джазовых фестивалей с целью их систематизации и разработки классификации. **Научная новизна** заключается в исследовании актуальной проблемы отечественной джазологии – развертыванию джазово-фестивального движения в Украине. Были виявлены особенности дифференциации и определена типология украинских джазово-фестивальных мероприятий периода 1991-2012 гг., в соответсвии с чем создана их классификация, разработанная на основании количественно-качественного принципа анализа. Согласно с типологической характеристикой джазово-фестивальных акций, осуществленной методом «нестрогой классификации», она была представлена соответствующим категориям. **Выводы.** Вследствие проведенного обзора сформированных и восстановленных из предыдущих лет джазовых фестивалей в течение 1991–2012 гг. установлено, что в Украине было создано около 100 джазово-фестивальных акций, кроме тех, которые продолжали функционировать еще с 80- х гг. В соответствии с вышеупомянутыми параметрами была разработана авторская классификация, представляющая следующие категории: международные фестивали, джазовые фестивали с участием только украинских исполнителей (всеукраинские, региональные, городские), детские и юношеские джазовые фестивали и особая типология джазово-фестивальных мероприятий.

**Ключевые слова:** джазово-фестивальные акции; джазово-фестивальное движение; классификация.

***Ros' Zoryana**, Doctor of Philosophy in Art Studies, Associate Professor of the Department of Performing Arts of the Institute of Arts State Higher Educational Institution «Precarpathian National University named after. Vasyl Stefanyk»*

**Classification of ukrainian jazz festival events in the period of independence (1991–2012)**

**The purpose of the article.** On the basis of the review of jazz festivals, typological features and differentiation of jazz-festival actions in Ukraine during the period of 1991–2012, to develop their classification. **The methodology** of work is to use theoretical methods (analytical, synthesis, abstraction, generalization) for the systematization of research material; empirical methods – observation of the processes of organizing and conducting musical festivals and their description; systematic and comparative-typological methods that helped to identify the common and distinctive features of Ukrainian jazz festivals with the aim of systematizing and developing the classification**. The scientific novelty** consists

© Рось З. П., 2018

in studying the actual problem of domestic jazzology – the development of the jazz festival movement in Ukraine. The peculiarities of differentiation were determined and the typology of Ukrainian jazz festivals in the period 1991-2012 was determined, on the basis of which their classification was created, the development of which was based on the quantitative and qualitative principle of analysis. According to the typological characteristics of jazz festivals, performed by the method of "non-strict classification", it was represented by the relevant categories. **Conclusions**. On the basis of the review of established and restored from previous years of jazz festivals during 1991–2012 it became clear that in Ukraine there were founded about 100 jazz festivals, except for those that continued to function since the 80's. Based on the above-mentioned parameters, an author's classification was developed, which was presented by the following categories: international festivals, jazz festivals with participation of only Ukrainian performers (all-Ukrainian, regional, city), children's and youth jazz festivals and special typologies of jazz festivals.

**Key words:** jazz festivals; jazz-festival movement; classification.

Актуальність теми дослідження. У динамічній еволюції музичних напрямів особливе місце належить джазу, породженому новою епохою як відгуку на глобальні суспільні події, потребу у створенні принципово нової системи цінностей, що демонструє адекватне сприйняття дійсності, своєрідний спосіб мислення. Джазові фестивалі, як складова джазового мистецтва, презентує найвищі досягнення сучасної музики, роль яких визначається резонансом, значенням і питомою вагою цього музичного явища в соціокультурному просторі сучасного суспільства. Однак проблеми вивчення основних функцій та класифікації джазово-фестивальних акцій, які характеризують розвиток джазово-фестивального руху сучасної України, не так часто потрапляли до кола наукових інтересів музикознавців, не були об'єктом наукових досліджень й до цього часу залишаються поза належної уваги наукової думки. Тому актуальність дослідження визначається об'єктивними потребами у вивченні особливостей розвитку сучасного українського джазово-фестивального процесу, який є одним із провідних напрямів у поширенні української джазової культури.

Мета дослідження. Хронологічні межі дослідження охоплюють період від 1991 р. до 2012 рр., коли Україна виборола свою незалежність і перебувала в стані інтенсивної економічної і культурної розбудови. Політичні події 2013–2015 рр. внесли свої корективи в усі галузі суспільного життя країни, зокрема зумовили формування нового етапу в розвитку джазово-фестивального руху, який триває і донині, а його аналіз та оцінка можуть бути здійснені лише в майбутньому.

За означений період в Україні було зафіксовано проведення досить великої кількості джазових фестивалів, проектів та фестивальних заходів, резонанс яких за обсягом, значенням та виконанням покладених на них завдань суттєво різнилися. Тому метою даного дослідження було на основі огляду джазових фестивалів, типологічних особливостей та диференціації діючих в Україні у період 1991–2012 рр. джазово-фестивальних акцій створити їх класифікацію.

Аналіз досліджень і публікацій. Значимими для даного дослідження стали праці з проблем формулювання термінології, структури та функцій фестивального процесу, а також роботи, які безпосередньо торкалися проблем організації та проведення музичних фестивалів. Кожна з них розглядала музичний фестиваль у контексті певної проблеми. (Н. Бєлявіна, К. Жигульський, К. Рєзникова, О. Супрун, О. Ущапівська, О. Широкова). Аналізу розвитку вітчизняної джазової музики присвячено ряд монографічних видань та матеріалів у музичних часописах. Насамперед це праці В. Симоненка, статті в періодиці українських музикознавців С. Золкіної, О. Кизлової, О. Супрун та інтерв'ю відомих українських джазменів. Проблеми, пов'язані з визначенням шляхів розвитку естрадно-джазового мистецтва, фестивально-конкурсного руху і джазово-фестивальних процесів в Україні, вивчали вітчизняні мистецтвознавці та культурологи (А. Ареф'єва, К. Давидовський, О. Зінькевич, Д. Зубенко, В. Іонов, Ю. Марков, Ю. Москвічова, О. Сичова, І. Сікорська та ін.). Для визначення особливостей розвитку вітчизняного джазово-фестивального руху неабияке значення мали публікації та наукові дисертаційні дослідження українських музикознавців С. Зуєва, В. Олендарьова, В. Романка, В. Тормахової, М. Шведа та ін.

Виклад основного матеріалу. Джазові фестивальні акції відрізняються між собою масштабами, віковими категоріями учасників, змістом, сферами впливу, терміном побутування тощо. Це стало підставою поділу їх на категорії та розробку авторської класифікації, в основу якої були покладені вищезгадані параметри, а також виконуваний ними обсяг культурологічних завдань, регламентований художньою політикою нашої держави. Як зазначає у своїй роботі О. Сичова, «одним з важливих кроків на шляху до вирішення цього завдання видається здійснення типологізації українських фестивалів як наукової процедури, що в кінцевому підсумку передбачає створення типології – розбиття сукупності, що досліджується, на групи однотипних об'єктів чи явищ» [5, 257]. Вищеозначений метод типології О. Скакун визначає, як метод «нестрогої класифікації», специфіка якої полягає у вивченні об'єктів не від одиничного до всезагального, а зворотним шляхом – від об'єкта (об'єктів), як своєрідної цілісності, до селекції його рис [6, 101]. На думку О. Яковлевої-Романенко, «цей метод передбачає і водночас, обмежується спостереженням, описом, порівнянням і емпіричним впорядкуванням об'єктів, розподіляє предмети або явища за групами (класами) на основі їхніх істотних ознак» [9, 4]. Саме такий метод в контексті означеного дослідження видався найбільш оптимальним для аналізу і систематизації джазових фестивалів.

Загалом, у цей період було зафіксовно діяльність більше 100 джазових фестиваних акцій, 60 з яких були або самостійними міжнародними джазовими фестивалями або джазовими проектами у рамках проведення міжнародних мистецьких фестивальних заходів, що значно підвищило престиж нашої держави на міжнародному рівні й стало визначальним чинником входження України у світовий культурний простір. Перш за все вони різнилися між собою саме обсягом міжнародного представництва, що і зумовило поділ цієї категорії на декілька підгруп.

Наприклад, міжнародний фестиваль «Jazz Bez» – транскордонний музичний марафон, котрий кожного року єднає довкола джазу десятки виконавців та тисячі слухачів із культурних центрів України й Польщі. Від 2001 р. до 2012 р. джазова федерація фестивалю розрослася вже на шістнадцять міст (в Україні – Львів, Луцьк, Київ, Харків, Тернопіль, Івано-Франківськ, Рівне, Севастополь, Одеса, Черкаси, а в Польщі – Перемишль, Люблін, Санок, Новіца, Ярослав та Білосток). Відбулося сотні концертів, на яких виступили музикантив з Німеччини, Польщі, Росії, Грузії, Литви, Португалії, Аргентини, Канади, Вірменії, Нідерландів, Швейцарії та України, утворилося десятки міжнародних проектів. «Родзинкою» фестивалю стало поєднання максимальної кількості джазових стилів: swing, fusion, bebop, jazz rock, funk, cool, free jazz тощо. Наближеними до Міжнародного фестивалю «Jazz Bez» є «Міжнародні дні джазової музики у Вінниці», Міжнародний джазовий фестиваль «Do#Dж». Їх аргументовано можна віднести до категорії *масштабних міжнародних джазово-фестивальних форумів*, оскільки в окремі роки, особливо у 2011–2012 рр., в них взяли участь джазові музиканти більш як з *десяти* країн світу.

Не менш презентабельним і одним із наймолодших у цій категорії міжнародних джазових фестивалів України став заснований у 2011 р. «Alfa Jazz Fest» – теперішній «Leopolis Jazz Fest» (м. Львів). Слухачам було представлено відомих музикантів з України, Білорусі, Росії, Бразилії, США. А у 2012 р. виступили відомі джазові музиканти з США, Канади, Англії, Польщі, Німеччини, Білорусії, Угорщини, Росії, України та ін. До цієї категорії фестивалів можна віднести також міжнародні джазові фестивалі «Єдність», «Odessa Jazz Fest», «Jazz in Kiev» та ін., статус яких можна визначити як *розширених міжнародних* джазових фестивалів, на яких щоразу були представлені виступи джазових музикантів *більш як з п'яти* зарубіжних країн світу.

На джазовій мапі України зустрічалися фестивалі, участь в яких поряд з українськими джазменами брала лише невелика кількість зарубіжних учасників або гостей, що також дозволяє віднести їх до категорії міжнародних. Одним з найбільш популярних у цій групі став Міжнародний джазовий фестиваль «Kharkiv ZaJazz Fest» (м. Харків), прем'єра якого відбулася у 2007 р. на якій звучала різноманітна музика – від мейнстріму до авангарду. Тому заходу по праву присвоїли звання «найстильнішого» фестивалю України. Вже у 2008 р. організатори «Kharkiv ZaJazz Fest» зробили ставку на міжнародний рівень. Наближеними до фестивалю «Kharkiv ZaJazz Fest» є міжнародні джазові фестивалі «Черкаські джазові дні», «Art jazz cooperation» та багато ін. Їх можна віднести до категорії міжнародних джазових фестивалів *обмеженого міжнародного представництва*, де можна було почути на окремих фестивалях виступи виконавців *не більше як з п'яти* країн зарубіжж'я.

Поряд з міжнародними фестивалями в Україні щорічно проходять українські джазові фестивалі більш скромного масштабу. В залежності від статусу їм можна «присвоїти» відповідні категорії. Часом джазові фестивалі різного формату одночасно відбуваються у декількох містах України. Наприклад, Міжнародний бразильський фестиваль «Бразил Босанова Джаз Фест» (міста Київ, Одеса, Львів, Дніпропетровськ, Запоріжжя, Сімферополь) та ін. А деякі фестивалі постійно змінюють свою «прописку» – Міжнародний фестиваль етнічної музики та ленд-арту «Арт-поле». Такі фестивалі можна об'єднати під загальною назвою «*мандрівні*». Іноді джазовий фестиваль або фестивальний проект ставав *складовою частиною великого музичного або мистецького фестивалю*. Окрему групу фестивалів утворили *дитячі та юнацькі* джазові фестивалі, які або функціонували як самостійні мистецькі акції (Всеукраїнський дитячий джазовий фестиваль «Джаз над морем», Київські міжнародні дитячі джазові фестивалі «Атлант-М» і «ОКешкин Джаз» та ін.), або стали складовою великого «дорослого» фестивалю (Міжнародного джазового фестивалю «Єдність» та ін.). Невеликі групи джазових фестивалів склали: *фестивалі-однорічки* (Міський джазовий фестиваль «Jazz Місто-2010», Регіональний джазовий фестиваль «Jazz at Colosseum-2009» та ін.); фестивалі *обмежено доступні або закриті* («Sailing Blues» та ін.); з різних причин *зірвані або скасовані* фестивалі (Міжнародний фестиваль культур народів світу «Свірж», Міжнародний джазовий фестиваль «Jazz Crystal» та ін.); *маловідомі, типологічно не визначені* фестивалі («Нікополь-99», «Конвалія» та ін.).

Наукова новизна. Таким чином, музичні джазові фестивалі можуть бути поділені за цілим рядом ознак, що зумовило визначення вибору параметрів їх типології, в основу якої був покладений кількісно-якісний принцип аналізу: характеристика *кількісної* частини аналізу базувалася на кількісних показниках концертних виступів, фестивальних майданчиків, складу учасників тощо, що вплинуло на визначення статусу фестивальних заходів; за основу *якісної* характеристики було взято масштабність фестивалю, обсяг концертних програм, характеристики виконавського рівня учасників та резонанс про їх виступи в пресі, мас-медіа та відвідувачів.

Отже, на основі вищезазначених параметрів була розроблена наступна класифікація діючих у даний період в Україні джазово-фестивальних акцій:

1. Міжнародні фестивальні заходи:

1) *масштабні міжнародні джазово-фестивальні форуми* – «Jazz Bez» (Україна: міста Львів, Луцьк, Київ, Харків, Тернопіль, Івано-Франківськ, Рівне, Севастополь, Одеса, Черкаси; Польща: міста Перемишль, Люблін, Санок, Новіца, Ярослав та Білосток), «Міжнародні дні джазової музики у Вінниці» – «Vinnytsia Jazzfest», «Do#Dж» (м. Донецьк, а з 2008 р. – м. Київ) та ін.;

2) *розширені міжнародні джазові фестивалі* – «Alfa Jazz Fest» (м. Львів), «Jazz in Kiev» (м. Київ), «Джаз Коктебель» (м. Коктебель – Крим), «Єдність» (м. Київ), «Джаз на Дніпрі» (м. Дніпропетровськ), «Донецьк-130» (м. Донецьк), «Бразил Босанова Джаз Фест» (міста Київ, Одеса, Львів, Дніпропетровськ, Запоріжжя, Сімферополь), етноджазовий фестиваль «Флюгери Львова» (м. Львів), «Джаз-Карнавал» – «Odessa Jazz Fest» (м. Одеса), «Дніпрогастроль» (міста Київ, Дніпропетровськ, Запоріжжя, Одеса, Київ), «Live in Blue Bay» (м. Коктебель – Крим), фестиваль-конкурс джазової імпровізаційної майстерності «Майстер-Джем Фест» (м. Одеса) та ін.;

3) *міжнародні джазові фестивалі обмеженого міжнародного представництва* – «Art jazz cooperation» (міста Луцьк, Рівне), «Jazz in Crimea» (міста Ялта, Сімферополь, Севастополь), «JazzFest» – «Органум» (м. Суми), «Запорізький джем» (м. Запоріжжя), Міжнародний джаз-фольк фестиваль «Музичні діалоги» (м. Луцьк), «Черкаські джазові дні» (м. Черкаси), «Vocal Zone» ім. Володимира Міхновецького (м. Київ), «Kharkiv ZaJazz Fest» (м. Харків), «Chernihiv jazz open» (м. Чернігів), «Пап-джаз-фест» (м. Ужгород), «Jazz-Forum» (м. Бердянськ Запорізької обл.), «Джаз-Форум» (м. Донецьк), «Energy-Fest ім. Дмитра Тьомкіна» (м. Кременчук Полтавської обл.), «Осінній блюз» (м. Нікополь Дніпропетровської обл.), «Метаморфози джазу» (м. Київ), «Київські літні музичні вечори» (м. Київ), «Горизонти джазу» (м. Кривий Ріг Дніпропетровської обл.), «Гарячий джем в Станиславові» (м. Івано-Франківськ), Молодіжний джазовий фестиваль «Джалітон» (м. Ялта), «Big Band Fest» (м. Харків), музичний фестиваль і пісенний конкурс виконавців "Crimea Music Fest" (м. Ялта), Форум молодої музики «Барви музики XX ст. Авангард. Класика. Джаз.» (м. Вінниця), задекларовані як Міжнародні джазові фестивалі: «Джаз+jazz-2007» (м. Біла Церква Київської обл.), «Jazz Nikolaev-2010» (м. Миколаїв), міні-фестиваль «Джаз-міні-фест» (м. Вінниця) та ін.

4) *спільні міжнародні джазові фестивалі:* Міжнародний джазовий фестиваль «Jazz Bez» (Україна, Польща), Міжнародний музичний арт-фестиваль пам'яті Андрія Баранова «МАМАКАБО» (Росія, Україна – Коктебель), Міжнародний фестиваль альтернативної музики («жаз нинішнього покоління») «Ua/Pl Alternative Music Meetings!» (Польща, Україна – міста Київ, Львів) та ін.;

2. Джазові фестивалі за участі українських виконавців:

5) *всеукраїнські джазові фестивалі* – «Зимові джазові зустрічі» ім. Євгена Дергунова (м. Київ), «Космополіт JAZZ Fest» (м. Київ), «The Beatles Fest» (м. Київ), міні-фестиваль-конкурс «Jazz-Kolo» (міста Київ, Львів, Одеса, Миколаїв), «Сосо. Джаз…» Пам'яті Сосо Іремашвілі (м. Южне Одеської обл.), блюзово-джазовий фестиваль «Гостинний фестиваль» (м. Київ), відкритий (заявлений як регіональний) джазовий фестиваль «Джаз-фест Поділля» (м. Хмельницький), «Jazz Fest» (м. Суми), військовий фестиваль джазової музики «Джаз в погонах-1996» (м. Дніпропетровськ), Art-Festival «Кременчук-2007» (м. Кременчук Полтавської обл.) та ін.;

6) *регіональні джазові фестивалі* – «Jazzomir» (м. Житомир), «Jazz-Дилижанс» (м. Черкаси), вуличний джазовий фестиваль «Jazz на Суворова» (м. Херсон), «Green-Jazz-Festival» (м. Севастополь), «МайДжаз»/«MyJazz» (м. Дніпропетровськ), «Блюз-Квадрат» (м. Чернігів), джазовий фестиваль до «Міжнародного Дня Джазу» (м. Запоріжжя), «Jazz Misto» (м. Дніпропетровськ), «Jazz at Colosseum-2009» (м. Луганськ) та ін.;

7) *міські джазові фестивалі* – «Jubilee» (м. Миколаїв), «Осінній джазовий марафон» (м. Київ), Відкритий міський фестиваль джазових оркестрів «КривбаSS` JAZZ» (м. Кривий Ріг Дніпропетровської обл.), «Jazz in Sumy» (м. Суми), Фестиваль Вина і джазу (м. Ялта), «Рівне-1998» (м. Рівне) та ін.;

3. Дитячі та юнацькі джазові фестивалі:

8) *самостійні дитячі та юнацькі джазові фестивалі*: Всеукраїнський дитячий джазовий фестиваль «Джаз над морем» (м. Скадовськ), Фестиваль-конкурс молодих виконавців «Do#Dж Junior» // «ДоДж Юніор» (м. Донецьк, з 2008 р. – м. Київ), Міжнародний дитячий джазовий фестиваль «Атлант-М» (м. Київ), Міжнародний дитячий джазовий фестиваль «ОКешкин Джаз» (м. Київ), Міжнародний дитячий джазовий фестиваль ім. Леоніда Утьосова в Южному (м. Южне Одеської обл.), Всеукраїнський фестиваль молодих виконавців джазу «Джаз-форум» (м. Бердянськ Запорізької обл.), Міський відкритий естрадно-джазовий дитячий фестиваль «Сердце-bravo» (м. Херсон), Міський дитячий джазовий фестиваль-конкурс «Джаз і Юність» (м. Кривий Ріг Дніпропетровської обл.) та ін.;

9) *джазові фестивалі, які включали участь дитячих та юнацьких колективів*: Міжнародний джазовий фестиваль «Єдність» (м. Київ), Всеукраїнський фестиваль «Зимові джазові зустрічі ім. Єгенія Дергунова» (м. Київ), «Вечори пам'яті Володимира Симоненка» в рамках Міжнародного фестивалю «Київські літні музичні вечори» (м. Київ), Міжнародний фестиваль академічної і сучасної музики «Фарботони» (м. Канів Черкаської обл.), Регіональний вуличний джазовий фестиваль «Jazz на Суворова» (м. Херсон), Міжнародний фестиваль «Vinnytsia Jazzfest» (м. Вінниця) та ін.

4. Особлива типологія джазово-фестивальних акцій:

10) *джазові фестивалі або проекти як складова великого музичного або мистецького фестивалю*: «Джазові вечори пам'яті Володимира Симоненка» – два джазові дні в рамках Міжнарод-

ного фестивалю «Київські літні музичні вечори» – «Summer Jazz Night» (м. Київ), джазовий проект «Вінницьке джазове перехрестя» в рамках фестивалю «Міжнародні дні джазової музики у Вінниці» – «Vinnytsia Jazzfest», Міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест», Міжнародний фестиваль академічної та сучасної музики «Фарботони» (м. Канів Черкаської обл.), Міжнародний форум молодої музики «Барви музики XX ст. Авангард. Класика. Джаз.» (м. Вінниця), Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Два дні та дві ночі нової музики» (м. Одеса), Міський мистецький фестиваль «Літо на Ринку» (м. Львів), Міжнародний фестиваль етнічної та джазової музики «Art of Tolerance» (міста Євпаторія, Харків, Київ), міні-фестиваль «Нулевое декабря» в рамках Міжнародного джазового фестивалю «Kharkiv Za Jazz Fest» (м. Харків), Всеукраїнський фестиваль задекларований як міжнародний «Музика без кордонів» (м. Ужгород), Міжнародний літній музичний фестиваль «Імпровізація» (м. Львів) та ін.;

11) *джазові фестивалі-однорічки*: Регіональний джазовий фестиваль «Jazz Misto-2010» (м. Дніпропетровськ), задекларований як Міжнародний джазовий фестиваль «Jazz Nikolaev-2010» (м. Миколаїв), Всеукраїнський Військовий фестиваль джазової музики «Джаз в погонах-1996» (м. Дніпропетровськ), типологічно не визначений «Наш джаз-2006» (м. Кременчуг Полтавської обл.), Регіональний джазовий фестиваль «Jazz at Colosseum-2009» (м. Луганськ), Фестиваль сучасного джазу «Джазперфест-2008» (м. Харків), Міський джазовий фестиваль «Рівне-1998» (м. Рівне), типологічно не визначений джазовий фестиваль «Дні джазової музики-1995» (міста Умань, Сміла Черкаської обл.), задекларований як Міжнародний джазовий фестиваль «Джаз+jazz-2007» (м. Біла Церква Київської обл.), типологічно не визначений фестиваль джазової музики «Нікополь-1999» (м. Нікополь Дніпропетровської обл.) та ін.;

12) *закриті або обмежено доступні джазові фестивалі*: Закритий джазовий фестиваль «Sailing Blues» (м. Київ) та ін.;

13) «*мандруючі» фестивалі*: Міжнародний фестиваль етнічної музики та ленд-арту «Арт-поле» (с. Шешори Івано-Франківської обл.; с. Воробіївка Вінницької обл.; Куяльник–Одеса; с. Уніж Івано-Франківської обл.), Міжнародний джазовий фестиваль «Дніпрогастроль» (міста Київ, Дніпропетровськ, Запоріжжя, Одеса, Київ), Міжнародний джазовий фестиваль «Jazz Bez» (16 міст України та Польщі), Регіональний джазовий фестиваль «Джазовий коктейль» (міста Севастополь, Ялта, Євпаторія), Міжнародний фестиваль «Бразил Босанова Джаз Фест» (міста Київ, Одеса, Львів, Дніпропетровськ, Запоріжжя, Сімферополь), Міжнародний фестиваль «Ukraine Jazz summer» (міста Київ, Одеса, Миколаїв, Сімферополь), Міжнародний фестиваль етнічної і джазової музики «Art of Tolerance» (міста Євпаторія, Харків, Київ), міні-фестиваль-конкурс «Jazz-Kolo» ( Київ, Львів, Миколаїв, Одеса) та ін.;

14) *інтернет-фестивалі*: Міжнародний інтернет-фестиваль-конкурс джазової імпровізаційної майстерності «Майстер-Джем Фест» (м. Одеса) та ін.;

15) *маловідомі типологічно невизначені джазові фестивалі*: фестиваль джазової музики «Нікополь-99» (м. Нікополь Дніпропетровської обл.), «Конвалія» (м. Полтава), «Наш джаз-2006» (м. Кременчуг Полтавської обл.), Фестиваль сучасного джазу «Джазперфест- 2008» (м. Харків), «Jazz Mini Fest» (м. Вінниця), «Дні джазової музик-1995» (Умань, Сміла Черкаської обл.) та ін.;

16) *скасовані або зірвані джазові фестивалі*: Міжнародний фестиваль культур народів світу «Свірж» (с. Свірж Львівської обл.), Міжнародний джазовий фестиваль «Jazz Crystal» (м. Севастополь), Міжнародний джазовий фестиваль «Джаз Буковель» (курорт Буковель Івано-Франківської обл.) та ін.;

17) *мистецькі фестивалі за участі джазових виконавців*, що презентували джаз на рівні з іншими музичними фестивальними заходами і тим самим виконували важливі просвітницько-пропагандистські завдання: І Міжнародний фестиваль авангардного мистецтва за участю джазових виконавців «Нова територія-1993» (м. Київ), Міжнародний фестиваль етно-open-air «Арт-поле» (с. Шешори Івано-Франківської обл., с. Воробіївка Вінницької обл., Куяльник – Одеса, с. Уніж на Івано-Франківщині), Міжнародний фестиваль мистецтв «Fort.Missia» (с. Поповичі Львівської обл.), Музичний фестиваль «Прикарпатська весна» (м. Івано-Франківськ), Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Старе кіно по-новому» (м. Івано-Франківськ), Міжнародний музичний фестиваль «КаZантип» (Крим – м. Щолкіно, с. Веселе та с. Попівка під Євпаторією), Музичний фестиваль в рамках Міжнародного фестивалю сучасного мистецтва «Андріївський Узвіз» (м. Київ), Міжнародний фестиваль музики і актуального мистецтва «Соседний МИР» (Крим – м. Щолкіно), Міжнародний літній музичний фестиваль «Імпровізація» (м. Львів), Перший Фестиваль класичної і сучасної української музики (м. Полтава) та ін.

З позицій строгої класифікації запропонована типологія може здатися недосконалою, оскільки, наприклад, джазовий фестиваль «Jazz Bez» водночас і міжнародний, і мандрівний, і спільний міжнародний тощо. Але з огляду на те, що для представленого дослідження був застосований метод «нестрогої класифікації», ці явища художньої культури було розглянуто водночас у межах кількох типів і встановлено належність відповідних фестивалів до декількох груп.

Висновки. Отже, джазово-фестивальні заходи в період 1991–2012 рр. стали важливою складовою соціокультурного простору України. Космополітизм джазу сприяв появі багатьох джазових фестивлів і проектів, а також продовжив «творче життя» фестивалів, які сформувалися в попередні роки. Розмаїття джазових акцій за масштабами, віковими категоріями учасників, змістом, сферами впливу,

терміном побутування тощо стало підставою поділу їх на категорії та зумовило розробку авторської класифікації, що може стати корисною керівникам закладів культури і мистецтв в організції та проведенні джазово-фестивальних заходів тощо.

***Література***

1. Зубенко Д. В. Розвиток фестивального руху в сучасній Україні. Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право : [збірник наукових праць]. К., 2011. № 4 (12). С. 110–114.

2. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова): дис. … канд. Мистецтвознавства : 17.00.01. Харківська держ. академія культури. Х., 2007. 207 с.

3. Резникова Е. И. Основные формы фестивалей искусств на современном этапе. URL: http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Reznikova.pdf

4. Романко В. І. Джазовий фестивальний рух як чинник музичного життя сучасної України. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2009. Вип. 84: Композитор і сучасність. С. 306–319.

5. Сичова О. Типи мистецьких фестивалів і конкурсів у сучасній Україні. Мистецтвознавчі записки. К., 2013. Вип. 24. С. 257–263.

6. Скакун О. Ф. О терминопонятиях «типология», «типологизация», «тип» в сравнительном правоведении. Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Юридические науки». Т. 20 (59). № 2. Симферополь, 2007. С. 101–104.

7. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 рр.): автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.01 "Теорія та історія культури". Львів. держ. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Л., 2006. 20 с.

8. Широкова Е. А. Музыкальный фестиваль в диалоге культур: дисс. … канд. Культурологии : 24.00.01. Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств. – СПб., 2013. 171 с.

9. Яковлева-Романенко О. Типологія суспільств як предмет соціальної філософії. Вісник Київського інституту бізнесу і технологій. К., 2010. №1 (11). С. 3–5.

***References***

1. Zubenko, D.Y. (2011), Development of the Festival Movement in Contemporary Ukraine, Visnyk NTUU «KPI». Politolohiya. Sotsiolohiya. Pravo : zbirnyk naukovykh prats' [Bulletin of the NTUU "KPI". Politology. Sociology. Law: collection of scientific works], K., 4 (12), 110–114. (in Ukrainian).

2. Zuev, S.P (2007), «Modern semiotics and cultural space music festival (on materials Kharkov)», The dissertation of the Candidate art studies: 17.00.01, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 207 p. (in Ukrainian).

3. Reznikova, E.I. (2006), «The main forms of arts festivals at the present stage». Retrieved from www.e-culture.ru/Articles/2006/Reznikova.pdf

4. Romanko, V.I. (2009). Jazz festival movement as a factor in the musical life of modern Ukraine, Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho. [Scientific Herald of the National Academy of Sciences of Ukraine. P. I. Tchaikovsky], vol. 84: Kompozytor i suchasnist' [Composer and the present], K., pp. 306–319. (in Ukrainian).

5. Sycheva, O. (2013, Typy mystets'kykh festyvaliv i konkursiv u suchasniy Ukrayini [Types of art festivals and competitions in modern Ukraine], Mystetstvoznavchi zapysky [Art criticism notes], vol. 24, K., pp. 257–263. (in Ukrainian).

6. Skakun, O.F. (2007), On the terminology of «typology», «type» in comparative jurisprudence, Uchenyye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta im. V. I. Vernadskogo. Seriya "Yuridicheskiye nauki" [Uchenye zapiski Tavricheskogo Natsionalnogo Universiteta im. V. I. Vernadsky. A series of "Legal Sciences"], T. 20 (59), no.2, Simferopol, pp. 101–104. (in Ukrainian).

7. Swede, M.V. (2006), «Trends in international festivals of contemporary music in Ukraine on a new phase (1990-2005 years)», Thesis. abstract for. Cand. Art criticism 17.00.01 «Theory and history of culture», Lviv state muse academy them M.V. Lysenko, Lviv, 20 p. (in Ukrainian).

8. Shirokova, E.A. (2013), «Music Festival in the Dialogue of Cultures», The dissertation of the Candidate Culturology: 24.00.01, St. Petersburg State University culture and arts, St. Petersburg, 171 p. (in Russia).

9. Yakovleva-Romanenko, O. (2010), Typology of societies as a subject of social philosophy, Visnyk Kyyivs'koho instytutu biznesu i tekhnolohiy [Bulletin of the Kiev Institute of Business and Technologies], No. 1 (11), K., pp. 3–5. (in Ukrainian).

*Стаття надійшла до редакції 06.10.2018 р.*

UDC [792: 687.016]: 316.77
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153115

**Sprinsyan Vasily**
Candidate of Arts, Associate Professor,
Honored Worker of Education of Ukraine,
Head of the Department of Information Activity and Media Communications
ORCID 0000-0003-1099-4718
sprinsyan@opu.ua
**Shevchenko Elena**
Doctor of Science in Social Communications,
Professor of the Department of Information Activity and Media Communications
ORCID 0000-0003-2313-5939
shevchenko o.v@opu.ua
**Prokopovich Lada**
Candidate of Technical Sciences,
Associate Professor of the Department of Culturology, Art Studies and Philosophy of Culture
Odessa National Polytechnic University
ORCID 0000-0001-8626-9172
lada.prokopovich@gmail.com

# THEATRICALIZATION AS A WAY OF EXPANDING THE COMMUNICATIVE SPACE OF FASHION SHOWS

**The purpose of the work** is to analyze the process of theatricalization of fashion shows in the context of the socio-communicative space of culture, which is conditioned not only by the ability of this cultural phenomenon to reflect some of the features of modern society, but also to enhance these properties against the background of transformations of the cultural context. The research **methodology** of the research is based on the paradigm of theatricality of socio-cultural processes. This approach has allowed not only to establish that theatricality has always been characteristic of the displays of new fashion collections, but also to identify trends in the emergence of new forms, which main objectives are: increasing the effectiveness of communication between designers and viewers as potential consumers of products offered; the expansion of the communicative space of the fashion industry, which is due not only to commercial considerations, but also an understanding of the role of fashion in socio-cultural processes. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the work lies in confirmation of the effectiveness of the application of the theatrical paradigm for the study of communicative processes in the field of fashion. This is manifested in the fact that for the first time, it was possible to explain not only the reasons for the emergence of new forms of fashion shows, but also their semantic transformation with the strengthening of social orientation. **Conclusions**. The analysis of the impressions of new fashion collections confirmed that they always had a theatricality which is gaining new forms for increasing the effectiveness of communication between designers and viewers and expanding the communicative space of the fashion industry.

**Keywords**: theatricality; fashion; social communication; cultural context.

***Спрінсян Василь Георгійович,*** *кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений працівник освіти України, завідувач кафедри інформаційної діяльності та медіа-комунікацій;* ***Шевченко Олена Василівна,*** *доктор наук з соціальних комунікацій, професор кафедри інформаційної діяльності та медіа-комунікацій****; Прокопович Лада Валеріївна,*** *кандидат технічних наук, доцент кафедри культурології, мистецтвознавства та філософії культури Одеського національного політехнічного університету*

**Театралізація як засіб розширення комунікативного простору показів мод**

**Мета роботи.** Проаналізувати процес театралізації показів мод в контексті соціокомунікативного простору культури, що обумовлено не лише спроможністю цього культурного феномену відображати деякі риси сучасного суспільства, а й посилювати ці властивості на фоні трансформацій культурного контексту. **Методологія** дослідження ґрунтується на парадигмі театральності соціокультурних процесів. Цей підхід дозволив не лише встановити, що театральність завжди була притаманна показам нових модних колекцій, а й виявити тенденції до появи нових форм, основними цілями яких є: підвищення ефективності комунікації між дизайнерами та глядачами, як потенційними споживачами продукції, що пропонується; розширення комунікативного простору індустрії моди, що обумовлено не лише комерційними міркуваннями, а й розумінням ролі моди в соціокультурних процесах. **Наукова новизна** роботи полягає в підтвердженні ефективності застосування парадигми театральності для дослідження комунікативних процесів в сфері моди. Це проявляється в тому, що вперше вдалось пояснити не лише причини появи нових форм показів мод, а й їх смислову трансформацію з посиленням соціальної спрямованості. **Висновки**. Аналіз показів нових модних колекцій підтвердив, що їм завжди була притаманна театральність, що набуває нових форм для підвищення ефективності комунікації між дизайнерами та глядачами, розширення комунікативного простору індустрії моди.

**Ключові слова:** театральність; мода; соціальні комунікації; культурний контекст.

© Sprinsyan V., 2018
© Shevchenko E., 2018
© Prokopovich L., 2018

***Спринсян Василий Георгиевич**, кандидат искусствоведения, доцент, заслуженный работник образования Украины, заведующий кафедрой информационной деятельности и медиа-коммуникаций**; Шевченко Елена Васильевна**, доктор наук с социальных коммуникаций, профессор кафедры информационной деятельности и медиа-коммуникаций; **Прокопович Лада Валерьевна**, кандидат технических наук, доцент кафедры культурологии, искусствоведения и философии культуры Одесского национального политехнического университета*

**Театрализация как средство расширения коммуникативного пространства показов мод**

**Цель работы.** Проанализировать процесс театрализации показов мод в контексте социокоммуникативного пространства культуры, что обусловлено не только способностью этого культурного феномена отображать некоторые черты современного общества, но и усиливать эти свойства на фоне трансформаций культурного контекста. **Методология** исследования основана на парадигме театральности социокультурных процессов. Этот подход позволил не только установить, что театральность всегда была присуща показам новых модных коллекций, но и выявить тенденции к появлению новых форм, основными целями которых являются: повышение эффективности коммуникации между дизайнерами и зрителями, как потенциальными потребителями предлагаемой продукции; расширение коммуникативного пространства индустрии моды, что обусловлено не только коммерческими соображениями, но и пониманием роли моды в социокультурных процессах. **Научная новизна** работы заключается в подтверждении эффективности применения парадигмы театральности для исследования коммуникативных процессов в сфере моды. Это проявляется в том, что впервые удалось объяснить не только причины появления новых форм показов мод, но и их смысловую трансформацию с усилением социальной направленности. **Выводы.** Анализ показов новых модных коллекций подтвердил, что им всегда была присуща театральность, что приобретает новые формы для повышения эффективности коммуникации между дизайнерами и зрителями, расширение коммуникативного пространства индустрии моды.

**Ключевые слова:** театральность, мода, социальные коммуникации, культурный контекст.

Relevance of research topic. Fashion shows have become not only an integral part of the fashion industry, but also important socio-cultural events long time ago. Important not only in the context of the «consumer society», but also in the broader sense: as artistic acts, as events of a certain social orientation, etc. The study of this cultural phenomenon is relevant due to its ability to reflect some of the features of modern society and, at the same time, to influence the process of their formation. This is facilitated by such a component of fashion and fashion shows as theatricality.

Analysis of recent researches and publications. Theatricality is inherent not only in theater, but also in various non-theatrical areas of human activity. This phenomenon is so widespread that the concept of «theatricalization of life» is increasingly appearing in scientific works of various directions: in the field of art studies, cultural studies, philosophy, sociology, social communications, etc. The European experience in forming the artistic and practical competence of the person is explored by L. Kravchenko and O. Maevskaya [3]. Aesthetic - educational technologies for the preservation of value components of works of art are in the field of view of N. Myropolskaya [5]. Interest in the phenomenon of theatricalization of life by cultural scientists and specialists in social communications is due to the fact that the communication processes acquire the features of theatricality. In other words, theatricality occurs, when there is a conditional «actor» and a conditional «public». It is under such conditions that theatricality manifests itself in public policy, subcultures, and everyday life, which provided the basis for the substantiation of the methodological apparatus of research of the socio-communicative space of culture within the framework of the theatrical paradigm.

Theatricality attracts the special attention of researchers in the field of fashion. For example, J. Lipovetsky, using the notion of «the logic of theatricality», notes that the logic in question forms the fashion as «a system inseparable from excess, exaggeration and extremes», giving clothes an element of idleness, which brings it beyond the limits of everyday life [4]. A. Hoffman reveals the aspects of the visualized component of images and symbols of spectacle culture and fashion in their manifestations of universality, demonstration and playing [2].

Actually, almost all studies devoted to fashion reflect its property - to be between everyday life and «ephemerality».

But this applies to fashion as an idealized notion (by A. Hoffmann). If the fashion is regarded as an industry, then its other properties and functions come to the fore. Particularly expressiveness, this specificity takes on the practice of showing new fashion collections, in particular, in the theatricality of such events.

The purpose of the research is to analyze the process of theatricalization of fashion shows in the context of the socio-communicative cultural space.

Presentation of the basic materials. Regular fashion shows pursue three main goals:

- commercialization of the ideas offered by fashion, advertising of fashion products;
- formation of behavioral schemes for the use of these products;
- establishment of communication links between all participants in the «fashion» process: designers, producers, consumers, critics, etc.

Now podium fashion shows turned into a show, bright stage shows. Podium becomes some kind of playground of the fashion, on which a specific performance is realized. This performance carries both ceremonial features and features of theatricality at the same time.

O. Bakerkina appealed to the ceremonial nature of the fashion shows, claiming that «the fashion organizes its «ritual space» in the same way as the liturgy in the church: the back of the podium with the name

of the designer, usually with three exits (the iconostasis), the «dialogue» of the designer (priest) with the flock through the models (choir), the presence of a musical component to enhance emotional influence and limitation of sacred action within the framework of the podium. Everything that is heard from the podium is perceived as a commandment, the execution of which guarantees the «paradise pleasure» and approaching the rank of «the elected» [1].

Here, perhaps, it is necessary to clarify: is it really about «commandments»? Or about «sermons»? The commandments are not from the priest, but from God. It is not an exaggeration to say that every designer feels himself not as a priest (mediator between God and men), but as God the Creator. Therefore, if you continue this semantic game, the fashion shows should be compared not with the church ceremony, but with the moment of Revelation.

In this case, the spectators who are on fashion shows should be considered not as a flock, but as apostles, ready to carry the ideas of a new fashion season in the masses. However, this comparison does not give a complete analogy with the communicative processes that take place on fashion shows. This indicates that the shows gradually created their own artistic language.

And yet, no matter what the internal settings of all the participants of the performance called «Fashion show», its theatrical character remains obvious and indisputable.

The main thing in any fashion show - to create a full performance, in which theatrical effects are called to make the necessary emphasis on products. For this purpose, a large arsenal of means is used, among them prestigious space, carefully selected mannequins, spectacular lighting, sound design.

The first fashion designer, who offered a new display format was Paul Poiret. The special attention of the researchers of the fashion history attracts his presentation «The Thousand Second Night» in 1911. Here, for the first time, an attempt was made not only to create clothes and decorations in one subject, but also to construct a theatrical-semantic space in accordance with a given theme. The platform for the arrangement of such a space became his own home and garden. All invited should have come in Persian costumes (otherwise they were not allowed to enter). The unity of the appearance of visitors with a certain design of the rooms of the house created the integrity of the space: the participants of this «costume ball» visited the rooms that were furnished with attributes typical of the Persian style: fountains, mirrors, sand on the floor, carpets, pillows, etc. Paul Poiret admitted that he was enjoying, «playing the emotions of the guests, as if on the keys» [7]. Thus, the fashion designer managed to create a situation, where emotionally perceived was not only clothes, but also the context of its wearing, the conditions in which it may be relevant.

The desire to emphasize the relevance of his collection was guided by André Courrèges, arranging the show «Space Age» in 1969. To convey his ideas to the public, the designer attracted mannequins with a new type of appearance, loud rhythmic music and a hall decorated under the style of a fashion show, - covered with white vinyl walls, white cubes for sitting, a lot of empty space.

Sometimes designers appeal to such an approach as the realization of creative design directly on the podium, in front of the audience. So, during the show in 1992, the Japanese designer Yohji Yamamoto experimented with a slanting cut, creating a new shape directly on a live mannequin (desacralization of the «Act of Creation»).

An example of an attempt to combine the «language» of the theater with the «language» of a fashion show is shown by the Ukrainian scholar O. Skalatska [8]. She describes the presentation of the Ukrainian brand Domanoff collection of the spring-summer 2016 season called «Elastic». The presentation was implemented in the form of a play consisting of five scenes. Each scene lasted about one minute, which allowed not only to examine clothes, but also to comprehend the philosophical meaning of the performance.

The philosophical meaning of the collection was based on two positions: the color (here mostly the yellow was present) and the semantic load of the category «elastic» (flexibility).

In the first scene, the man tried to put on himself a woman's dress, which had to demonstrate the desire to feel the emotions of the girl (at least those caused by difficulties during putting on the dress). In the second scene, two girls, with the help of motions, declared their same-sex relationship. The third stage depicted the individual's dependence on information technology, image stereotypes and fashion. The mannequin took various poses for the selfies, demonstrating that she was the «victim» of the Network. The fourth stage reveals the theme of freedom as an axiological category. The girl is tied with yellow ribbons to the chair. Breaking «shackles», she moves on stage, demonstrating release. The fifth scene showed the story of a girl, who wants to change her life. In the last minutes of the show, all the scenes merged into a single dramatic picture, accompanied by the influence on the public alternating black and white colors.

This show-performance not only shows the attempts to create a new artistic language of fashion shows, but also eloquently emphasizes the socialization of theatricality of such performances. And it is with the help of such theatricality, designers are trying to convince viewers - potential buyers - of the relevance of the products offered.

In addition, the social themes of such performances can significantly expand the communicative space, overcoming the limits of a fashion show, a narrow circle of fans of the brand or designer.

Creators of fashion shows seek not only ways of expanding the communicative space, but also diversifying it.

For example, in order to convey the atmosphere of the novel «The Shining» of Stephen King, designer O. McQueen invited guests to his show at the transport depot. The space of the defile was limited with a huge transparent cube, which contained a real snow-covered estate with a frosty pond (25 tons of ice was used for its production). The sound accompaniment reproduced the curling of wind and wolves.

Museums are increasingly used to display new collections. This is due to the fact that, according to R. Tkachenko, in this way the designers try to emphasize the connection of the fashion with «true art» [9].

The space of the museum hall has always been perceived as the territory of the most valuable works of art, undoubtedly recognized masterpieces. Although some critics believe that it is the separation of works of art from the natural environment of their existence, from the context, leads to the loss of cultural meanings. But the process of loss or transformation of cultural meanings is irreversible, because contexts are constantly changing. And at this stage, a new approach to the perception of works of art is formed, which is based on ideology, where the emphasis is made on ideas and concepts of works. This, in fact, helps the contemporary viewer to establish communication with the artistic product. This situation is also being sought out by designers, «breaking» into the museum halls with their models.

In order to emphasize the equality of artistic ideas, regardless of where and when they are embodied - on a canvas or on a dress, - Viktor & Rolf designers have offered a kind of performance-metaphor. The starting point is the classic painting. The show took place in the walls of the museum, where the models appeared in the podium in dresses-paintings. The mannequins moved in a logical sequence: from the model, which embodied the idea of a clean, white canvas, to the finished picture taken in the frame (literally). In the folds of fabrics, you could see watercolor essays, classic still lives, group portraits of the Renaissance [6, 10].

Of course, in the creative aspect the innovation in the presented models is not enough. Quotation is always secondary, but one more example of theatricalization of the show demonstrates a steady tendency to bring the fashion industry closer to art. So fashion through art, and art - through fashion, reach out to a wider audience. Apparently, at this stage of cultural development, this is the most successful form of «socialization» and the expansion of the communicative space of both areas of human activity.

Conclusions. The analysis of new fashion collections confirmed that they have always been inherent in theatricality. But in recent years, it has been acquiring new forms to achieve such goals as:

- increasing the effectiveness of communication between designers and viewers as potential consumers of the proposed product;

- expansion of the communicative space of the fashion industry, which is caused not only by commercial considerations, but also by awareness of the role of fashion in social-cultural processes, which causes a situation, where in this area not only the appearance of new forms of presentation of collections is observed, but also there are semantic transformations of the communicative space with its intensification of social component.

***Література***

1. Бакеркина О. А. Мода и театр: грани взаимодействия: монография. Екатеринбург, 2012. 133 с.
2. Гофман А. Б. Мода и люди. М.: Агентство «Издательский сервис», 2000. С. 6-29.
3. Кравченко Л. М., Маєвська О. М. Європейський досвід формування художньо-практичної компетентності особистості. Мистецтво та освіта. 2017. № 3 (85). С. 6-10.
4. Липовецкий Ж. Империя эфемерного. Мода и её судьба в современном обществе. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 337 с.
5. Миропольська Н. Естетико-виховні технології: теоретичні передумови дослідження. Мистецтво та освіта. 2015. № 3 (77). С. 2-8.
6. Ночь в музее: показ Viktor&Rolf осень-зима 2015. URL: http://www.elle.ru/moda/novosty/noch-v-muzee-pokaz-viktor-rolf-osen-zima-2015. (дата звернення 21.07.2018).
7. Пуаре П. Одевая эпоху. М.: Этерна, 2011. 416 с.
8. Скалацька О. В. Соціальна театральність у просторі моди: філософський аналіз. Актуальні проблеми філософії та соціології. 2015. С. 119-121.
9. Ткаченко Р. Мода в современном музейном пространстве. Аркадія. 2015. № 3 (44). С. 31-35.
10. Ukrainian Fashion Week. URL: http://fashionweek.ua/ru/gallery/video, free. (дата звернення 21.07.2018).

***References***

1. Bakerkina, O. A. (2012). Fashion and theater: the faces of interaction: monografiya. Ekaterinburg [in Russian].
2. Hoffman, A. B. (2012). Fashion and people. M.: Agency «Publishing Service» [in Russian].
3. Kravchenko, L. M. (2017). European experience in forming the artistic and practical competence of the individual Arts and education. 3 (85). 6-10 [in Ukrainian].
4. Lipovetskiy, G. (2012). Empire of the Ephemeral. Fashion and her fate in modern society. M.: Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].
5. Myropolska, N. (2015) Aesthetic and educational technologies: theoretical preconditions of the research. Arts and education. 3 (77). 2-8 [in Ukrainian].
6. Night in the museum: Viktor & Rolf show autumn-winter 2015. Retrieved from http://www.elle.ru/moda/novosty/noch-v-muzee-pokaz-viktor-rolf-osen-zima-2015 [in Ukrainian].
7. Puare, P. (2011). Dressing up the era. M.: Eterna, 416 [in Russian].

8. Skalats'ka, O. V. (2015). Social Theatricality in the Space of Fashion: Philosophical Analysis. Aktual'ni problemy filosofii ta sotsiologii, 119–121 [in Ukrainian].
9. Tkachenko, R. (2015). Fashion in modern museum space. Arkadiya, 3 (44), 31–35 [in Ukrainian].
10. Ukrainian Fashion Week. Retrieved from http://fashionweek.ua/ru/gallery/video, free [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 18.09.2018 р.*

УДК 78.083
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153117

**Хананаєв Сергій Віталійович**
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри «Оркестрові инструменти»
Дніпропетровської академії музики ім М. Глинки
https://orcid.org/0000-0003-1353-0310
Khananaevsv@gmail.com
**Хананаєва Ганна Валентинівна**
старший викладач Дніпропетровської
академії музики ім. М. Глинки
https://orcid.org/0000-0001-9839-9731
Khananaevaav@gmail.com

# КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ВИСЛІВ ЯК ПРОЦЕС ХУДОЖНЬОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ С. РАХМАНІНОВА)

**Метою роботи** є дослідження трансформації жанрових моделей на зламі історичних епох. У конкретний історичний час творче Его художника існує в певному нормативному просторі, актуалізованому жанрово-стильовою конкретикою. Творча діяльність в відформатованих часом жанрово-стилістичних умовах сприймається художником як неважке завдання. Думка, що рухається в руслі певної жанрово-стилістичної моделі і читається, і потребується, і зрозуміла, і викликає жвавий глядацький інтерес. Стиль актуалізує історико-культурне мислення. **Методологія** дослідження грунтується на сполученні використання біографічного, історико-культурного, компаративного, мистецтвознавського методів. Такий методологічний підхід дозволяє поглибити та всебічно дослідити проблему зміни жанрово-стилістичних установ митця в процесі еволюції творчості. **Наукова новизна** дослідження полягає у виявленні загальних тенденцій зміни жанрово-стильових орієнтирів в епоху «тектонічних зсувів» художнього простору перехідних історичних епох на прикладі камерно-вокальної творчості С. Рахманінова. **Висновки.** Обмірковуючи одну зі сторін творчої спадщини великого російського митця, спостерігаючи спадкоємність духовного досвіду – необхідного атрибуту творчості, ми приходимо до висновку про міфологічність творчого циклу. Шлях самопізнання митця схожий із християнською міфологічною моделлю: гріхопадіння, покаяння, спокута. У Рахманінова міфологічний цикл самоідентифікації віддзеркалено у камерно-вокальній творчості. Спочатку це юнацька невпинність, стрімкість, максималізм чуттєвості «гріхопадіння». Потім умиротворення як демонстрація згоди із життям, захоплення відчуттям спокою і примирення з Буттям. І, в решті решт, «Спокута» - нескінченний путь, «дорога до Бога».

**Ключові слова:** камерно-вокальна музика, ліричний вислів, авторська персоніфікація, жанрові підвиди, еволюція жанру.

***Хананаев Сергей Виталиевич*** *кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры «Оркестровые инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки;* ***Хананаева Анна Валентиновна*** *старший преподаватель Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки*

**Камерно-вокальное высказывание как процесс художественной самоидентификации (на примере творчества С. Рахманинова)**

**Целью** работы является исследование трансформации жанровых моделей на рубеже исторических епох. В конкретное историческое время творчество художника существует в определенном нормативном пространстве актуализированной жанрово-стилевой конкретикой. Творческая деятельность в отформотированном времени, жанрово-стилистических условиях воспринимается художником, как не легкая задача. Мысль, что движется в русле определенной жанрово-стилистической модели и читается, и требуется, и понятна, и вызывает живой зрительский интерес. Стиль актуализирует историко-культурное мышление. **Методология** исследования основана на сочетании использования биографического, историко-культурного, компаративного, искусствоведческого методов. Такой методологический подход позволяет углубить и всесторонне исследовать проблему изменения жанрово-стилистических учреждений художника в процессе эволюции творчества. **Научная новизна** исследования заключается в выявлении общих тенденций изменения жанрово-стилевых ориентиров в эпоху «тектонических сдвигов» художественного пространства переходных исторических эпох на примере камерно-вокального творчества Рахманинова. **Выводы.** Обдумывая одну из сторон творческого наследия великого русского художника, наблюдая преемственность духовного опыта - необходимого атрибута творчества, мы приходим к выводу о мифологичности творческого цикла. Путь самопознания художника схож с христианской мифологической моделью: грехопадение, покаяние, искупление. У Рахманинова мифологический цикл самоидентификации отражен в камерно-вокальном творчестве. Сначала это юношеская непрестанность, стре-

© Хананаєв С. В., 2018
© Хананаєва Г. В., 2018

мительность, максимализм чувственности «грехопадения». Потом умиротворение как демонстрация согласия с жизнью, захват ощущения покоя и примирения с Бытием. И, в конце концов, «Искупление» - бесконечный путь, «путь к Богу».

**Ключевые слова**: камерно-вокальная музыка; лирическое выражение; авторская персонификация; жанровые подвиды; эволюция жанра.

***Khananaev Serhii,*** *Ph.D in History of Arts, assistant professor, professor of M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of music;* ***Khananaeva Anna,*** *Senior lecturer of M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of music*

**Chamber-vocal expression as a process of artistic self-identification (on example of Rakhmaninov's creation)**

**The purpose of article** is the research of transformation of genre models in critical historical epoch. In concrete historical time the creative ego of artist is in definite normative space which is actualized of genre-style concrete things. Art activities in formatted by epoch genre-style conditions can provide easy task for artist. The thought which is in moving direction specified by certain genre-style model is readable, claimed and understandable and arouse a viewership keen interest. The style-pattern is actualized historical-cultural thinking. **The methodology** of research is based on combination using bibliographic, cultural-historical, comparative and art-historical methods. This methodological approach allows to explore the problem of changes artist's genre-stylistic purpose deeper and comprehensive in process of evolution of creation. **Scientific novelty** of research is in detection general tendency of change genre-stylistics guideline in era «tectonic improvement» of art space of transition historical era on example Rakhmaninov's chamber-vocal creation. **Conclusion** Thinking about one side of creative heritage of great Russian artist, watching succession of spiritual experience (necessary attribute of creation) we come to conclusion about mythological creative cycle. The way of self-knowledge of artist is as Christian mythological model: trespass, penance, expiation. The mythological cycle of self-identification is reflected in Rakhmaninov's chamber-vocal creation. In the beginning there are: youth aspiration, maximalism of sensibility "transgression" and then conciliation as the demonstration of agreement with the life, seizure of sensation of peace and the conciliation with being. And ultimately is "Expiation" – the endless way, way to God.

**Key words** chamber-vocal music; lyrical expression; author's personification; genre subspecies; evolution of genre.

Актуальність теми дослідження зумовлена жвавим інтересом музикознавчої думки до процесу творчості в епоху історичних зламів, в перехідні етапи, де відбувається нашарування руйнування старого і побудови нового у мистецтві.

Мета дослідження полягає в площині глибинних тенденцій творчого процесу митця на зламі історичних епох.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Камерно-вокальна музика як жанрова модель – достатньо досліджена галузь музикознавства. Рахманінівський вокальний вислів був і є в полі зору зарубіжних і українських вчених. Проблеми рахманінівської композиторської стилістики охарактеризовано у низці публікацій таких вчених: Б. Асаф'єв, Ю. Кєлдиш, Л. Кожевнікова, Л. Скафтимова, Н. Очертовська…

Виклад основного матеріалу. Стильові зміни в історії мистецтва, зародження, розвиток, розквіт і занепад – явище, що верифікується подальшим часом. Перехідні періоди посилюють інтегративні процеси, розхитуючи жанрово-стильовий простір мистецтва. В такі часи культурний процес нібито розмикається, стає більш чутливим до сприйняття нового, свіжого, небувалого, навіть епатажного. Воістину, перехідні періоди − благодатний час для творчого пошуку. Це час, коли загострюються комунікативні тенденції, формуються так звані «відкриті зони», в яких визрівають нові творчі ідеї. Будуючи особистий світ мистецьких символів на тлі життєвих спостережень, митець стає творцем Символу Епохи.

Камерно − вокальна творчість у сформованій історією системі жанрово- стильової музичної палітри є найінтимнішим проявом психоемоційної грані буття. Ця жанрова модель спирається на поетичний текст, де на першому плані є змістовність ліричної образності. Цей чинник формує інтроспективну спрямованість жанру. Різноманіття форм та семантичні можливості музики дозволяють їй розкрити різні типи відносин. Вокальна музика здатна відтворювати візуальні образи, мати описуючий характер, може бути конфліктною та персоніфікованою, що підсилює її драматургічні якості, а також може розкривати особистісно-суб'єктивні риси. Останнє надає ліричному висловлюванню інтимний відтінок, просуваючись у сферу психологічних метаморфоз художньої творчості.

На зламі історичних епох значення ліричного вислову митця має вагомий сенс. Сприяння контактам із різноманітними культурами, відкритість художнього процесу надають інтровертивним жанрам містично-пророцького відтінку. У ліричному вислові, як ні в якому іншому, митець досягає крайнього ступеня фокусування позамузичної ідеї.

У 1941 році С.В. Рахманінов дав інтерв'ю, в якому стверджував, що йому в процесі створення музики допомагають позамузичні враження.

Але «это не значит, что я пишу программную музыку… В конечном счете музыка – выражение индивидуальности композитора во всей ее полноте… Музыка композитора должна выражать дух страны, в которой он родился, его любовь, его веру и мысли, возникшие под впечатлением книг, картин, которые он любит. Она должна стать обобщением всего жизненного опыта для композитора» [4,10]. Цей вислів має велику вагу. Він не характерний для композитора. Рахманінов завжди був впевнений в тому, що музика достатньо змістовно розповідає і про нього, і про його естетичні погляди, і

про його почуття. Камерно- вокальна творчість − дзеркало душі композитора. «Голос автора» в камерній музиці прослуховується в так званих «ключових словах» − інтонаціях, значення яких виявляється крізь повторність як буквальну, так і змінну. Авторські інтонації закріплюються за однією або декількома темами. Створюється ефект присутності автора у середині музичного твору, як одного із персонажів фабули, з яким він себе утотожнює, наділяючи його своїми думками і почуттями.

Музика Рахманінова сповнена самоспостереженнями, самоописами, самовідображенням, вона часто автопортретна. В ній присутні монологи та діалоги зі своїм alter ego. Композитор ніби намагається верифікувати особистий досвід у сфері почуттів. Він будує свій лексичний комплекс, що презентує його художній світогляд.

В системі лейтмотівних комплексів композитора особлива роль належить лейтмотиву «Я». Ключем до розкриття цього комплексу може слугувати маловідомий вокальний твір Рахманінова. Це музичний лист, адресований К.С. Станіславському. У цьому «листі» композитор зафіксував інтонацію, з якою, імовірно, асоціює своє мистецьке «Я». Твір написано на власний прозаїчний текст, в традиціях театрального капусника. Автор навмисне не прикрашає себе, а наділяє цю інтонацію іронічним рисами. Мелодія опусу скупа, невигадливо проста.

Цей «лист» надає можливість встановити остаточний зв'язок найважливішого інтонаційного зерна з функціональним тематизмом, присутнім у різних варіантах. Означена тема, на наш погляд, не випадково з'явилась саме у вокальному жанрі. Тут композитор, з усією природньою безпосередністю, персоніфікував знакову інтонацію, яку потім реалізував як демонстрацію своєї присутності. Проникнення цього лейтмотиву в музичні опуси авторизує їх, надає їм риси автобіографічності. Автор презентує себе як головного героя.

Відстежимо лейттему, що вперше виникла у листі до Станіславського:

• у вокальній партії «Письмо к К.С. Станиславскому» вона ж продубльована у фортепіанному супроводі;

• тема І частини Другого фортепіанного концерту;

• ІІІ частина Другого концерту тематично заснована на лейтмотиви «Я»;

• початкові такти третього фортепіанного концерту;

• початкові такти симфонічної поеми «Колокола».

У характеристиці камерно-вокальної музики лейтмотив «Я» має особливе значення. Обізнане використання теми-символу самоідентифікації авторського витоку – найважливіший чинник. У Рахманінова у посткризовий період це один з композиційних засобів, що забезпечує нові властивості авторського стилю.

Треба відзначити, що у творчості композитора мелодія є первісною основою, а створення мелодії − це особливий дар. Саме це відзначає обдарованість митця. «Феномен мелодического рассматривается в ряде учений о гармонии, форме, полифонии. Начиная с античности пишутся философские и этические трактаты, посвященные сущности мелодического начала. Платон, Аристотель, Р. Декарт, Ж.Ж. Руссо, Д. Дідро, Г. Гегель и другие мыслители высказывали интересные соображения на эту тему» [3, 74–75].

Вокальна лірика Рахманінова має великий енергетичний потенціал. Особлива роль мелодійного витоку − один із чинників.

Секрети мистецького буття композитора нам відкриються скоріше, якщо ми прослідкуємо за мотиваційними чинниками еволюції творчого метода Рахманінова. Нас зацікавили детермінантні параметри вокального звучання, які визначили еволюційні процеси у творчості композитора. Вплив плідного творчого спілкування зі співаками-сучасниками на якісні зміни художньо- естетичних орієнтирів творчості. Можливість парадоксальних рішень і контамінацій в творчих тандемах зростає. Творча співдружність таких особистостей як, наприклад, Рахманінов і Шаляпін поширює змістовність культурної реальності епохи.

Різнобарв'я вокальної лірики раннього періоду творчості, буяння кольорів, «повінь почуттів» поступово трансформуються в монолітність монологічних та аскетичних висловлювань.

Емоційна чуттєвість музичних образів ліричного вислову Рахманінова спирається на певну жанрову типологію, що виникла в результаті еволюції жанру. В історії російського романсу сформувалися жанрові комплекси з властивими тільки їм семантичними характеристиками. Кожний такий комплекс існує за своїми законами і може змінюватися в певних рамках. Так один із них має назву «російська пісня». Це алюзивна музична композиція з обов'язковими елементами стилізації вокальної партії, літературної основи і фортепіанного супроводу. Відповідно, у поетичному тексті має бути присутня метафора.

У творчості Рахманінова до означеного жанрового комплексу можна віднести романси «Полюбила я на печаль свою» на вірші Шевченка в перекладі Плєщєєва ор. 8 № 4 і «Уж ты, нива моя, нивушка» на вірші О. Толстого ор. 4 №5.

Інший різновид жанру − циганська пісня. Композитор повністю віддав їй належне в опері «Алеко». Для так званого «жорстокого» романсу характерний крайній прояв пристрастей. Прикладом такого романсу у вокальній творчості Рахманінова може слугувати романс «Молитва» на вірші Плєщєєва (за Гьоте) ор. 8 №6.

Найулюбленіший жанр ліричного вислову − елегія. Перший романс Глінки − власне елегія − «Не искушай меня без нужды» на вірші Баратинського.

У творчому спадку Рахманінова багато елегій: «О нет, молю, не уходи» ор. 4 № 1 на вірші Мережковского; «В молчанье ночи тайной» ор. 4 № 3 на вірші Фета; «Давно ль мой друг» ор. 4 № 6 на вірші Голенищева-Кутузова; «Дума» ор.8 № 3 на вірші Шевченко в переводе Плєщєєва.

Орієнталістика − вагомий шар російської музики XIX століття. Прикладом такого жанрового комплексу є романси: «Она как полдень хороша» ор. 14 № 9 на вірші Мінського, «Не пой, красавица, при мне» − романс ор. 4 № 4 на вірші Пушкіна. Треба зауважити, що саме до цього вірша вже звертались і Глінка, і Римський-Корсаков.

З легкої руки Бородіна (його музичної характеристики половецького стану в опері «Князь Ігор») однією з характерних ознак «східної» музики стає органний пункт. У романсі «Не пой, красавица, при мне» Рахманінов використовує органний пункт фрагментарно. Романс «Она как полдень хороша» весь витриманий на органному пункті, виключаючи 2 такти, що передують другому розділу.

Найбільш значущим жанром ліричного висловлювання композитора постає романс-монолог. У ранній період творчості тут відчувається вплив Чайковського, для якого означений вид також був одним із провідних. У Рахманінова жанр ліричного монологу сформувався досить рано та пронизує всю його творчість. Але парадокс полягає в тому, що композитор з часом відмовляється від усіх різновидів ліричного висловлювання, фокусуючи свою увагу виключно на романсі -монолозі.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні деяких тенденцій зміни композиторських орієнтирів в епоху зсувів художнього простору перехідних історичних епох на прикладі камерно-вокальної творчості С. Рахманінова.

Висновки. «Половодье чувств» − вислів Асаф'єва − назавжди залишає романсову лірику Рахманінова. Його ліричний вислів феноменально правдивий та витончено чуттєвий. Композитору підвладна й інша емоційна сфера: зачарованого спокою, згоди з буттям, милування Божим світом. Процес творчості композитора поступово набуває нової якості, він ніби міфологізується. Митець не відчуває залежності від примх публіки, різкої критики, його не цікавлять проблеми популярності музики, що він створює. Він більше не шукає підтримки. Віднині в його творчості інші орієнтири. Цикл особистісного пізнання, в злитті об'єктивного суб'єктивного, творчий процес набуває сповідального характеру. Творчий спадок Рахманінова періоду 1909 – 1917 років – пронизлива спокутувальна сповідь сина часу. Стислий аналіз музикознавчих досліджень, присвячених вивченню рахманінівського стилю, свідчить про те, що, незважаючи на їх змістовність і справедливість багатьох висновків, феномен стилістики видатного російського композитора приховує ще багато невідомого.

***Література***

1. Асафьев Б. Рахманинов. Б. Асафьев. Избранные труды; т. 2. Москва: АН СССР, 1954. 560 с.
2. Воспоминание о Рахманинове: сборник: в 2 т. / сост. и ред. З. А. Апетян. Москва: Музыка, 1988. 560 с.
3. Очеретовская Н. Мелодический фактор в свете психологии музыкального восприятия. С. Рахманинов : на зламі століть. Харків, 2006. С. 236-247. (Серія «Культура України в контексті європейської культури»; вип. 3).
4. Рахманинов С. В. Литературное наследие в 3-х томах / ред. З. Апетян; т. 1. Москва: Советский композитор, 1997. 647 с.
5. Рахманинов С. В. Литературное наследие в 3-х томах / ред. З. Апетян; т. 2. Москва: Советский композитор, 1980. 583 с.
6. Цуккерман В. Жемчужина русской лирики. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Москва, 1970. С. 520-544.
7. Rachmaninoff's Recollection toll to Oskar von Riesemann. London, 1934. 455 p.

***References***

1. Asaf'ev, B. Rachmaninov (1954). *Selected Works, V. 2*. Moskva: AN SSSR [in Russian].
2. Memories of Rachmaninov in 2 vol., (1988). Comp. and ed. Z. Apetian. Moskva: Muzyka [in Russian].
3. Ocheretovskaja, N. (2006). Melodic factor in the light of the psychology of musical perception. S. Rakhmanynov: na zlami stolit. Kharkiv, 236-247. (Series «Kultura Ukrainy v konteksti yevropeiskoi kultury»; v. 3 [in Russian].
4. Rakhmaninov, S.V. (1997). Literary heritage in 3 vol. Ed. by Z. Apetian; v. 1. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
5. Rakhmaninov, S.V. (1980). Literary heritage in 3 vol. Ed. by Z. Apetian; v. 2. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
6. Zukkerman, V. (1970). Pearl of Russian lyrics. Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i jetjudy, 520-544 [in Russian].
7. Rachmaninoff's Recollection toll to Oskar von Riesemann, (1934). London [in English].

*Стаття надійшла до редакції 24.08.2018 р.*

УДК 78.03(78)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153118

**Шевченко Лілія Михайлівна**
кандидат педагогічних наук,
доцент Одеської національної музичної академії
ім. А.В. Нежданової
https://orcid.org/0000-0001-8602-9573
lilia.my.forte@gmail.com

# ОДЕСЬКА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ XX – XXI СТОЛІТЬ

**Метою** роботи є акцентуація вписаності фортепіанної стилістики піаністів Одеси в музику України, з урахуванням показних відмітних рис культурної типології міста за його роллю в культурному розкладі країни. **Методологічною** основою дослідження виступає інтонаційний музикознавчий підхід школи Б. Асафьєва [2] в Україні [1; 4], зміст якого визначається лінгвізованим ракурсом трактування музичних значеннєвостей, у тому числі це аналітично-структурний та стильово-порівняльний методи з вираженими герменевтично-інтерпретаційними тяжіннями, що склали предмет спеціальної розробки в концепції Б. Яворського [4]. **Наукова новизна** дослідження визначається опорою на оригінальну теоретичну ідею специфіки культурного Півдня у розкладі українського мистецтва, а також тим, що вперше у вказаному ракурсі аналізуються твори ряду одеських авторів, у тому числі В. Малішевського, К. Корчмарьова, К. Данькевича тощо. **Висновки**. Багатство аристократичної культури Одеси і визнаність її артистичних салонів склали грунт піаністичного модерна, який зумовив визнання, випереджаюче європейський і світовий успіх, таких митців як О. Скрябін, композитор і піаніст, а також композитор К. Шимановський. І ця лінія фортепіанного модерну об'єктивно живилася шопеністсько-моцартіанським витоком, складаючи стильово-світоглядальну альтернативу академічному мистецтву спадкоємців фортепіанного бетховеніанства. Обидві лінії піаністичного самоствердження Одеси зобов'язані довірі до «вітру змін», які проявлялися театрально-академічно в дотримуванні академічного рівняння на Бетховена і в проявах захоплення антиакадемічним мистецтвом спадкоємців салонного стилю Скрябіна. Відповідні педагогічні і виконавські вибори композицій названих величних представників новаційного мислення у XIX і XX сторіччях, Бетховена і Скрябіна, продиктували сторінки аналізів творів названих авторів, наявність композицій яких в піаністичному репертуарі склала ознаку належності до високих традицій мистецтва Південної Пальміри.

**Ключові слова:** одеська фортепіанна школа; регіональна культура; регіональний стильовий зріз в національному мистецтві; українське мистецтво; стиль в музиці.

***Шевченко Лилия Михайловна,*** *кандидат педагогических наук, доцент Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой*

**Одесская фортепианная школа в украинском искусстве XX – XXI столетий**

**Целью** работы есть акцентуация вписанности фортепианной стилистики пианистов Одессы в музыку Украины, с учетом показательных отличительных черт культурной типологии города по его роли в культурной диспозиции страны. **Методологической** основой исследования выступает интонационный музыковедческий подход школы Б. Асафьева [2] в Украине [1, 4], содержание которого определяется лингвизованим ракурсом трактовки музыкальных значенневостей, в том числе это аналитически-структурный и стилистически-сравнительный методы с выраженными герменевтически-интерпретационными тяготениями, что составили предмет специальной разработки в концепции Б. Яворского [4].**Научная новизна** исследования определяется опорой на оригинальную теоретическую идею специфики культурного Юга в раскладе украинского искусства, а также тем, что впервые в указанном ракурсе анализируются произведения ряда одесских авторов, в том числе В. Малишевского, К. Корчмарева, К. Данькевича и т.п. **Выводы.** Богатство аристократической культуры Одессы и признаность ее артистических салонов составили почву пианистического модерна, который обусловил признание, опережающее европейский и мировой успех, таких художников как А. Скрябин, композитор и пианист, а также композитор К. Шимановский. И эта линия фортепианного модерна объективно питалась шопеновско-моцартианским истоком, составляя стилево-мировоззренческую альтернативу академическому искусству наследников фортепианного бетховенианства. Обе линии пианистического самоутверждения Одессы обязаны доверию к «ветру перемен», которые проявлялись театрально-академически в выдерживании академического равнения на Бетховена и в проявлениях увлечения антиакадемическим искусством наследников салонного стиля Скрябина. Соответствующие педагогические и исполнительские выборы композиций названных величественных представителей новационного мышления в XIX и XX веках, Бетховена и Скрябина, продиктовали страницы анализов произведений названных авторов, наличие композиций которых в пианистическом репертуаре составило признак принадлежности к высоким традициям искусства Южной Пальмиры.

**Ключевые слова:** одесская фортепианная школа; региональная культура; региональный стилевой срез в национальном искусстве; украинское искусство; стиль в музыке.

***Shevchenko Lilia,*** *candidate of the pedagogical sciences, assistant professor Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova*

**Odessa piano school in Ukrainian art XX – XXI century**

**The Purpose of the research** is accentuation of particularities relationship and differences to piano style in Odessa in music of the Ukraine, with provision for significant discriminating devil of the cultural typology of the city on his dug in cultural disposition of the country. **The methodological** basis of the research is the intonational musicological approach of the school of B. Asafiev [2] in Ukraine [1, 4], the content of which is determined by the linguistic interpretation of musical meanings, including the analytical-structural and stylistic-comparative methods with pronounced hermeneutical-interpretative weights constituted the subject of special development in the concept of B. Yavorsky [4]. **Scien-**

© Шевченко Л. М., 2018

**tific novelty** of the study is defined by handhold to original theoretical idea of specifics of the cultural South in apportioment of ukrainian art, as well as that that for the first time in specified forshortening are analysed making the row authors in Odessa, including V.Maliszewski, K.Korchmarev, K.Dankevich etc. **Conclusions.** The Wealth of the aristocratic culture of the Odessa and recognition her artistic salon have formed ground an piano modernist style, which has conditioned the confession, overtaking european and world success, such artist as A.Skryabin, composer and pianist, as well as composer K.Szymanowski. And this line in piano modernist style objective ate Chopin-Mozart headwaters, forming style-conceptionto alternative of academic art to legal successor piano Beethoven style. Both lines of piano self-confirmation of Odessa are obliged confidence to "winds of the change", which came to light in observance of the academic alignment on Beethoven and in manifestations of the fascination antiacademic art legal successor salon style of Skryabin. Corresponding to pedagogical and performance election composition named majestic representatives in innovatory thinkings in XIX and XX century, Beethoven and Skryabin, have dictated the pages an analysis making the named authors, presence composition which in piano repertoire has formed the sign an accesories to high tradition art South Palmire.

**Keywords**: Odessa piano school; regional culture; regional style cut in national art; ukrainian art; style in music.

Одеська фортепіанна школа як регіональне надбання українського мистецтва XX – XXI століть. Актуальність заявленої теми дослідження визначена вагомістю мистецького внеску музичної Одеси у світову скарбницю світової культури, що заохочує дослідження її мистецьких представників з позицій стильових переваг сьогодення. Такого роду творчий підхід закладений сучасним соціальним розкладом культурних надбань, серед яких регіональний принцип культурного вираження, у тому числі в мистецтві, складає органічне виявлення національних здобутків. Відповідно, в публікаціях щодо одеського піанізму, як це зафіксоване в працях Е. Дагілайської, О. Камінської-Маркової [3], Д. Андросової [1], Ю. Руснак ін., вказаний ракурс фортепіанної регіоніки не виділений.

Метою цієї роботи є акцентуація регіонально-культурно автономізованої фортепіанної стилістики піаністів Одеси, з урахуванням показних відмітних рис культурної типології міста за його місцем в культурному розкладі України.

Виклад основного матеріалу. Одеська фортепіанна школа концентрує показники Півдня країни; почесне наіменування Одеси Південнна Пальміра емблематизує своєрідність її положення в культурному просторі України. Започаткована В. Сапельніковим, протеже Ант. Рубінштейна, формування якого склалося поза діяльності Музичного училища і Одеської консерваторії, вона своїм витоком зобов'язана, як вже відмічалося вище, діяльності представників ІРМТ (рос.ИРМО) в особах викладачів і професорів (спочатку Музичного училища, а згодом Консерваторії), а саме: Д. Климова, М. Дронсейко-Миронович, М. Бібер, ін. А з 1920-х років провідне місце посіли випускниці Петербузької консерваторії з класів Т. Лешетицького та А. Єсипової – Б. Рейнгбальд, М. Старкова і М. Рибіцька.

В цілому всі вони представляли академічну лінію «оркестрального» піанізму, хоча М.Рибицька і за статурою, і вимовлюваними нею позиціями наближалася до символістського модерну. Її незмінне виконавське кредо сформулювала її безпосередня вихованка– В.Кузікова: «краще недобрати, ніж перебрати» [7, 55], тим самим спеціально «звужуючи» емоційно-динамічний обсяг виконання в заповітах салонного мистецтва. І хоч найзнаменитішим учнем Рибицької став К. Данькевич, велетень і надзвичайно бурхливо-емоційний в бутті, за фортепіао він завжди демонстрував м'якість і стриманість вираження, - і за ці риси фортепіанного виконавства хочеться назвати піаніста К. Данькевича «українським Дж. Огдоном».

Вказані риси контактності з символістським модерном у Рибицької (творчо-дружні стосунки з Л.Ревуцьким та ін.[7, 56] підкреслені свідоцтвом Б. Яворського, шанувальника О. Скрябіна, піаніста і теоретика, що обгрунтував засади гармонії автора «Поеми екстазу»: в Одесі працює (йдеться про 1920-ті роки) прекрасна піаністка М. Рибицька [4, 47]. Відповідні контакти з модерністичними принципами виконавського мислення знаходимо у Б. Рейнгбальд; вона в особі свого найкращого вихованця Е. Гілельса втілила закономірності «легкої» гри, які об'єктивно народжувані салонним мистецтвом і які без термінологічних наголошень вказаного стильового зрізу практично-творчо реалізовувалися у вражаючому «перлє» її видатного вихованця. Знаменитий учень М. Старкової Я. Зак демонстрував також певний нахил до символізму-імпресіонізму, оскільки явно виділяв у репертуарі схильність до музики М. Равеля, при тому що в офіційних мистецьких колах до цього французького композитора було вельми стримане відношення.

Вказані тяжіння до символістської піаністичної палітри французької школи в Одесі виявлялися тим більш послідовно, що тут працювала Н. Чегодаєва, учениця О. Скрябіна, а музика останнього мала особливо чуйне визнання в Одесі, про що мова йшла вище. І саме для «Южного Одесского вестника» назначені були вимовлювання великого композитора про «подолання драматизму й трагізму» як провідної творчої ідеї останніх років життя і творчості [9] – адже (і про це говорилося вище) Одеса в особі Одеської Публіки прийняла безумовно салонний стиль Скрябіна у філармонічному викладенні, тим самим спрямувавши подальший шлях у світовому визнанні через столицю Франції, барьківщину салонного творчого мислення. Як вже відзначалося вище, символістсько-імпресіоністичні засади мислення ствердив у консерваторських колах В. Ребіков – і пам'ять про це проявилася у роки війни, коли в окупованій Одесі новорічною виставою стала «Ялинка» Ребікова, що органічно й оригінально сумістила концепцію його «психодрам» і масштаб дитячої опери.

Із сказаного ясно, що попри офіційної підтримки у Радянському Союзі бетховеніансько-лістіанської театралізованої «рояльності» (Одеська консерваторія у 1920-ті – Одеський музично-драматичний інститут імені Л. Бетховена), в Одесі досить послідовно проводилася лінія на збереження фортепіанного скрябінівського аристократизму, що дозволило у 2000-і роки засновникам Конкурсу імені Гілельса і, перш за все, голові організаційного комітету Конкурсу О.В. Соколу заявити емблематичною стильовою ознакою «діамантову» гру. Вказаний камерно-салонний вимір піаністичної стилістики знаходимо у фортепіанних же виходах фестивалю «Два дні і дві ночі Нової музики», де натхнений А. Шенбергом салонний «відсторонений ліризм» займає почесне місце у виконавських внесках митців.

Свідоцтвом актуальності для музичного життя міста пересічень скрябінівської салонності й інерції оркестральних замахів піаністики Ф. Ліста-Ант.Рубінштейна є скромна п'єса одеського композитора з першого випуску В.Малішевського 1917 року «Казка» К. Корчмарьова, яка зайняла виключно почесне місце у фортепіанному репертуарі Одеси. За матеріалами, зібраними професором Ю. Некрасовим [7, 43-45], який сам був неперевершеним виконавцем цієї композиції (яка не видавалася, але переписувалася і в таких «живих списках» переходила у 1920-ті – 1930-ті від митця до митця), з вікон консерваторії лунала та «Казка» у вигляді певного еталону піаністичної довершеності й натхнення.

Нагадуємо, що автор, Кліментій Корчмарьов, дворянин з Єкатеринославлю (пізніше Дніпропетровськ, зараз Дніпро), був у 1920-ті шанувальником футуристів, переслідування яких після 1923 р.змусили його срочно виїхати з Одеси аж у Туркменістан, там приймати участь у заснуванні туркменської композиторської школи, згодом приїхати до Москви і там закінчити свій творчий шлях, відзначений фахівськими нагородами.

«Казка» Корчмарьова являла собою за фактурою дещо гармонічно «спрощений» скрябінізм, але із збереженням саме скрябінівської «рваної» фактури із «стрибковими» пасажами, що само собою визивало потребу грати «на другій клавіатурі», тобто на високій кисті й темпово стрімким поданням музичних образів-подій.

В основу п'єси покладено, за справедливим спостереженням професора О. Маркової, особливого роду казкове «незвідкілля» вирішення *фактурного осередку*, що, за В. Холоповою [8], нерідко приймає на себе тематичну функцію, особливо у музиці XX століття: йдеться про ритмо-фігуру мазурки, але вирішеної у розмірі 4/4 – у паралель до вальсовості П. Чайковського, подаваної ним у найрізноманітніших розмірах. Так відразу заявляється дещо «нетутешнє» у звучанні – й одночасно з чітким «заземленням» у дотичності до прикладної жанрової сфери. Скрябінівський «ген» польотності насичує варіантні подання основної і мелодично малопомітної теми енергією секвентних спрямувань до високих регістрових сягань, стрижневим змістовним показником яких стає символ сходження до Досконалості (принцип anabasis у вказаних секвентних підйомах).

Такого роду спрощення скрябінівської екстатики, але із збереженням фактурної стрімкості-легкості у розвитку символічно стислої теми, знаходимо і у Л. Ревуцького, з творчістю якого, через М. Рибицьку в першу чергу, піаністична Одеса мала безпосередній і принциповий зв'язок. Викреслена творча позиція піаністичних виборів серед композиторських пропозицій 1920-х – 1930-х років підкреслювала рівняння на Скрябіна, але з певною традиціоналізацією ламкої експресіоністичності його гармонічної мови.

Викладене дозволяє виділити одеські піаністичні досягнення – у паралель до відповідних тяжінь у театрі. Це вагнеріанство і модерністські установлення Одеської оперної сцени, що визначили присвоєння цьому театру ім'я А. Луначарського, наркома освіти у 1920-ті роки, який був пристрасним шанувальником творчості та культуротворчих ідей Р. Вагнера. І в цьому річищі склалися прем'єри обох опер Е. Кшенека у 1920-ті – «Стрибок через тінь» і «Джоні грає», що наслідували відповідні вистави Відня і Петербургу (тоді Ленінграда). Вагнеріанський «слід» в Одеській опері був настільки грунтовним, що названий театр став єдиним в Україні, де була прийнята до постановки і здійснена у виставі опера Б. Лятошинського «Золотий обруч» за І.Франком у 1937 році.

Із сказаного виходить принцип винятковості стильових вподобань Одеси порівняно з Києвом та іншими містами України, відповідно до *регіональних* культурних відмітин традицій і буття Південної Пальміри. При цьому нагадуємо, що регіоналізм – характерне породження політичного життя світу останнього сторіччя, шо утворилося в опозицію тоталітарним системам и в реалізацію демократичних доктрин. В сучасних довідкових виданнях даються наступні пояснення: «Регіоналізм - різні форми соціально-культурної й політичної самоідентифікації територіальних співтовариств, що проявляють себе в ідеях, настроях, спрямованих на збереження самобутності регіону або підвищення його статусу в системі держав і націй. Регіоналізм політичний широко розповсюджений у Європі. На відміну від сепаратизму не ставить метою відділення від країни...» [10]

Наведений опис акцентує соціально-культурний зміст того, що відзначається терміном регіоналізм, справедливо підкреслюючи складність національного життя, що включає поліетнічні утворення й особливий рід їхнього з'єднання в особливих географічних і соціально-політичних умовах. Регіоналізм як явище європейської й світової практики в XX в. органічно вписався в контекст позиції «малих країн», що входили або не входили у військово-політичні об'єднання типу НАТО або соціалістичний табір. У XXI сторіччі регіоналізм складає певну відмітну рису художнього життя різних

країн світу, у тому числі відзначаючи своєрідність Півдня і Південної Пальміри – Одеси у сукупності творчих стосунків України.

В дисертації Лю Кетін, не так давно захищеної в ОНМА імені А.В. Нежданової, феномен регіоналізму, у тому числі одеського в Україні, дістав серйозне теоретичне навантаження. Дослідниця констатувала: Тільки в Одесі міг скластися феномен П.Сокальського, композитора, що переконано відстоював, як щось ґрунтовне, українське національне достоїнство – і російське, у єдності їх слов'янської складової» [7, 133]. І далі:

«Сказане свідчить регіональну специфіку фігури П. Сокальского на Півдні України, що відмінна від традицій переплетіння скоріше українського й польського... у всеукраїнському охопленні (див.показову фігуру М. Завадского, що фігурує в якості українського й польського композитора …)» [7, 134]

Історична обумовленість архітектури і культурної генези Одеси наслідуваністю відносно Петербургу (Південна Пальміра, на відміну від Північної Пальміри другої столиці Імперії) визначила російськомовність вкрай багатонаціонального складу Одеси и особливе положення в ньому українства как принципово неконфліктного показника культурного наповнення міста. В дослідженні В. Миронова виділена феноменальність ряда музично-історичних фігур Одеси [6], у числі яких – К. Данькевич, композитор, піаніст, державний діяч у статусі ректора консерваторії післявоєнної Одеси.

У зв'язку з характерним перетинанням української й російської національних ідей у творчості корифеїв, що представляють Одесу, її культурного світу приводимо спостереження О. Камінської-Маркової:

«Неконфліктне з російським культурним ареалом українство Одеси, що солідаризується із православ'ям росіян, греків, арнаутів, українців, болгар, молдаван та ін. у підтримку рівноваги із множинними іншими конфесіонально-національно вираженими громадами, у тому числі із впливовою єврейською, німецько-польською католицькою, німецькою-лютеранською й т.п. З Одесою зв'язана музична шевченкіана – П. Ніщинського («Вечорниці» до II дії «Назара Стодолі») 1875 р., веристський потенціал шевченківської драми визначений першою російською версією тексту… З Одесою зв'язана й опера «Назар Стодоля», створена К. Данькевичем в 1959 році в Києві. Але киянином Данькевич став тільки в 1953 році й проробив до 1969 р. ледь 16 років, виявившись викинутим з активного творчого життя обставинами особистісного й політико-цивільного порядку (помер в 1984 році) ...» [3, 114].

Блискучим свідченням регіоналізації є історично-етнічно сформована автономія Півдня Італії, що визначило розвиток класики оперного мистецтва (Неаполітанська школа, культура seria), а в другій половині XIX сторіччя виявило вкрай впливий художній напрямок веризму, здійснений на основі діалектної літератури. Веризм відзначений багатими аналогіями в національному житті різних країн («чеський веризм» Л. Яначека, діалектний стиль Н. Лєскова, П. Бажова, М. Шолохова, музичний веризм С. Рахманінова, нарешті, «література рідних місць» у Китаї, про що розгорнуте представлено в роботі Лю Бінцяна [5]).

Не ідентифікуючи політичний регіоналізм і літературний веризм, указуємо на спорідненість цих проявів у соціально-політичних і художніх установках, змістом яких була увага до «позастоличних» проявів, до того, що внутрішньо відсторонюється від загальнодержавної установки, що нівелює, - у порятунок достоїнств «глибинки» і виражається в соціально-моральних проявах позитива національного буття й у перевагах художньо-образного порядку у творчості.

Грунтовність веризму для XX століття і Одеси спеціально хтілося б підкреслити: щодо першого, то наскрізний зміст веристського «образу мислення» для вокального виконавства XX сторіччя не потребує особливих пояснень – біографії найвизначніших співаків минулого віку, поряд із спиранням в репертуарі на матеріали творів Дж. Верді, Р. Вагнера та П. Чайковського, базуються на композиціях П. Масканьї, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні та ін. Для одеських вокалістів були й залишаються у якості репертуарних опірних точок – арії з творів М. Аркаса і К. Данькевича-композитора. Щодо стильових переваг композицій названих авторів – посилаємося на спостереження О. Камінської-Маркової:

«Веристський комплекс склав спеціальну умову успіху українського театру М. Кропивницького – у Москві й у Росії ... Не прем'єра в Україні, але саме в Москві в 1899 українською мовою постановка «Катерини» М. Аркаса склала знаменну подію театрального життя першопрестольної. І, відмітимо, відбулося це на хвилі підкорюючих успіхів постановок «Сільської честі» П. Масканьї й по моделі цієї опери-новели написаного «Алеко» С. Рахманінова у 1890-і.

Шевченкіана Одеси і її веристські складові утворюють особливу сторінку художньої історії нації й ракурси цієї специфіки визначаються неповторним ментальним обличчям названого міста» [3, 113-114]. В концепції викладення «одеського українства» О.Камінською-Марковою подається опис смислу шевченківської опери Данькевича, яка умовами життя митця стала підсумковою по відношенню до творчого шляху високоталановитого музиканта:

«Шевченківська опера Данькевича «Назар Стодоля» сформована психологічними-творчими підвалинами «новоросійського українства' Одеси. Артистичне чуття К. Данькевича підказало йому творчу позицію, що надзвичайно показова для Одеси й одночасно злагоджена із прийнятими художніми нормативами. Мова йде про *веристский* аспект трактування образів і композиторських концепцій, що простежується в його сценічних творах, сумарно визачаних як «романтичних», хоча сама *вторин-*

*ність* прояву цієї стилістичної якості свідчила про академічно-традиціоналістський ракурс трактування зазначеного напрямку. А безсумнівна талановитість Данькевича визначала здатність чути *свій час* – і в рамках традиціоналізму й офіційного соцреалізму він зумів знайти стилістичні лінії, що надавали неповторний характер свіжості й щирої пафосності його творчим проявам» [3, 114-115].

Нагадуємо, що веристський стильовий комплекс яскраво представляв модерн у кінці XIX - на початку XX ст., згодом увійшов у традиціоналістський комплекс напрямів, залишаючись в числі останніх органічно дотичним до модерністських показників, увібравши примітивістські і символістські-неокласичні риси.

Таким чином, відзначене вище вагнеріанство (аж до сприйняття його відгоміну в опері Б.Лятошинського, поставленої вперше в Україні в Одесі у 1937 р.!) Одеської опери, а після Вітчизняної війни веристська репертуарна парадигма і тут, і в оперних класах Одеської консерваторії, визначили регіональні відтінки стильових уподобань міста, що демонструвало вірність промодерністським засадам музичного мислення навіть у найскладніші часи торжества «теорії безконфліктності» і традиціоналістського академізму.

В паралель до вказаних позицій в оперному мистецтві фортепіанні переваги піаністів Одеси виглядали самостійно й органічно, спираючись на специфічно інструментальне тло виявлення чутливості до модерну на базі проскрябінівських ліній піаністично-виконавських рішень. Вказаний напрям фортепіанної творчості підтримав професор Є. Ваулін, що привніс у 1960-ті роки контакт з європейським піаністичним світом і сформував на подальші роки стійке шопеніанство вихованки Одеської консерваторії народної артистки Л. Марцевич, яке органічно в неї сполучилося із творчим служінням фортепіанним композиціям «поміркованого символізму» Л. Ревуцького і послідовного символістського сповідання О. Скрябіна (тут і надалі використані матеріали збірника зі статей викладачів Одеської музичної академії [7]).

Зібрання фортепіанних творів композиторів Одеси, серед яких фігурують композиції У. Молчанова, О. Золотарьова, першого ректора Одеської консерваторії В. Малішевського, його перших випускників М. Вілінського, О. Давиденка, К. Корчмарьова, їх спадкоємців С. Орфєєва, К. Данькевича, Т. Малюкової-Сидоренко, О. Красотова, ін. – це достойне втілення пам'яті про етапи становлення піаністичної літератури в Одесі і переплетіння вищезгадуваних стильових позицій, що живили і надихають сьогоднішній день фортепіанних занять і звершень.

На твори французьких композиторів зверненим був репертуар визначного піаніста Одеси, згодом професора Московської і Брюсельської консерваторій, Є. Могілевського, для якого твори К. Дебюссі склали «стартовий запас» в його піаністичній кар'єрі. Вказані та інші фортепіанні виконавські сили визначили певну легкість входження фестивальної ідеї «Двох днів і двох ночей Нової музики» у вжиток піаністичного академізму, виконавські сили якого значною мірою живилися і живляться вихованцями Одеської національної музичної академії. Тим більш, що головуючою від Одеси в цьому святі мистецтва виступає композитор К. Цепколенко, відзначена неабикою піаністичною обдарованістю, наслідуваною з класу професора Л. Гінзбург, вихованки вищезгаданої М. Старкової.

Пам'ять про емблематичність для Одеси Піаніста з великої літери С. Ріхтера, прихильника творчості «модерніста» С. Прокоф'єва, відзначила програми конкурсу Е. Гілельса, в яких композиції автора «Скіфської сюїти» зайняли почесне місце. Салонний же блиск гри самого Гілельса, іменем якого піаністична Одеса заявила свою присутність у світовому фортепіанному конкурсному обсязі, склав авторитетне втілення провідної ідеї піаністичного мислення XX – XXI століть. В цьому останньому торжествувала ідея *клавірного символізму* (в термінології Д. Андросової [1]), закладена діяльністю О.Скрябіна. А він сконцентрував в своєму фортепіанному мистецтві і в творчості уцілому новаційні установлення, що живлять відкритістю до нових обріїв художнє життя і педагогічні підвалини музичного навчання.

Наукова новизна дослідження визначається опорою на оригінальну теоретичну ідею специфіки регіонального ракурсу Півдня у розкладі української культури, а також тим, що вперше у вказаному ракурсі аналізуються твори ряду одеських авторів, у тому числі В. Малішевського, К. Корчмарьова, К. Данькевича тощо.

Висновки. Одеський фортепіанний внесок у мистецькі обрії минулого і минущого віків відзначається рядом ознак. По-перше, регіонально-культурною визначеністю Одеси в успадкуванні мистецько-культурної динаміки як третього міста Імперії, як російськомовної багатонаціональної європеїстськи налаштованої спільноти, відзначеної лідерством російсько-українських контактів на тлі різноманіття релігійних і конфесіональних переплетінь. По-друге, це історично зумовлена значущість для Одеси веристських стильових і методологічних засад в музичному й, ширше, художньому й інтелектуальному житті міста, доторканого до модерну, який органічно увійшов у творчі підвалини мистецьких переваг міста як центра нового *новаційного проавангардного* пошуку на зорі XX ст. і зберігача тих мислительних і художньо-практичних накопичень в сьогоденні. В-третє, виділяються фортепіанна творчість, виконавство і педагогіка Одеси, започатковані новаційними установленнями музичного життя XIX і початку XX століть, в спадкоємності до величних творчих досягнень, здійснених В. Сапельніковим, С. Ріхтером, Е. Гілельсом. Їх постаті персоніфікували оновлюючі принципи мистецтва у відкритості

його до експерименту, перетворень, тобто в достойному втіленні на рівні культурної ідеї сукупних накопичень соціально-організаційного й державно-будівного значення.

Багатство аристократичної культури Одеси і визнаність її артистичних салонів склали грунт піаністичного модерна, який зумовив визнання, випереджаюче європейський і світовий успіх, таких митців як О. Скрябін, композитор і піаніст, а також композитор К. Шимановський. І ця лінія фортепіанного модерну об'єктивно живилася шопеністсько-моцартіанським витоком, складаючи стильово-світоглядальну альтернативу академічному мистецтву спадкоємців фортепіанного бетховеніанства.

Обидві лінії піаністичного самоствердження Одеси зобов'язані довірі до «вітру змін», які проявлялися театрально-академічно в дотримуванні академічного рівняння на Бетховена і демонстрували захоплення антиакадемічним мистецтвом спадкоємців салонного стилю Скрябіна. Відповідні педагогічні і виконавські вибори композицій названих величних представників новаційного мислення у XIX і XX сторіччях, Бетховена і Скрябіна, продиктували сторінки аналізів творів названих авторів, наявність композицій яких в піаністичному репертуарі склала ознаку належності до високих традицій мистецтва Південної Пальміри.

***Література***

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
3. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса: Астропринт, 2015. 532 с.
4. Куземина Л. Исполнительская эстетика Б. Яворского. Москва: Композитор, 2000. 111 с.
5. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю. Автореферат канд.дисертації. Спец. 17.00.03 – муз.мистецт. Одеса, 2006. 16 с.
6. Миронов В. В.Малишевский и Н. Огренич как выдающиеся музыкальные пассионарии Одессы. Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Луганськ, 2008. С. 238-247.
7. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. / гл. ред. Н. Огренич, ред-сост. Е. Маркова. Одесса, ОКФА, 1994. 248 с.
8. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва: Научно-творч. центр «Консерватрия», 1994. 260 с.
9. Южный музыкальный вестник, 1915, №№ 8-9. – С.3-5 «О Скрябине»
10. Інтернет-ресурс URL: Dic.academie.ru / dic.nsf / dic_new_philosophy / 647

***References***

1. Androscova, D.V. (2014). Symbolism and polyclaviering in piano performance art XX c. Monograph. Astroprint [in Ukrainian].
2. Asafiev, B. (1971). Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka [in Russian].
3. Kaminskaja-Markova, E.N. (2015). The methodology of musicology and problems music culturology. To fiftieth anniversary of creative activity. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
4. Kuzemina, L. (2000). Performance aesthetics of B. Yavorskij. Moscow: Komposytor [in Russian].
5. Lu Bincjang. (2011). Music-history typologys in art China and Evropy. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
6. Mironov, V. (2008). V.Malishevski and N.Ogrenich as prominent music carriers to passions of Odessa. The Problems to contemporaneity: culture, art, pedagogy. Lugansk, 238-247 [in Ukrainian].
7. Odessa conservatoire: forgotten name, new pages (1994). N. Ogrenich (Ed.), E.Markova (Ed.). Odessa: OKFA [in Ukrainian].
8. Holopova, V. (1994). Music as type art. Moscow: Nauchno-tvorch.centr "Konservatoriya" [in Russian].
9. Iuzhnyi muzykalnyi vestnik (1915). Odessa, 8-9, 3-5 [in Russian].
10. Internet-resource. Retrieved from: Dic. academie.ru / dic.nsf / dic_new_philosophy / 647 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 12.07.2018 р.*

УДК 792.01:7.01
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153119

**Шумакова Світлана Миколаївна**
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри режисури
Харківської державної академії культури
ORCID 0000-0003-1639-7981
svetlana-klr@ukr.net

# ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: МІСТЕРІАЛЬНА «ФОРМУЛА» ВИРАЖЕННЯ ГЛИБИНИ Й НЕЗМІРНОСТІ ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ

**Мета роботи** — розширити область осмислення містеріального виміру мистецтва театру в сукупності смислів, які перебувають в процесі постійного народження, зростання, трансформації і заміни новими в сенсі глибини розкриття трансцендентного, смисловідтворення як повного взаємного проникнення і вільної солідарності духовних і матеріальних, ідеальних і реальних сутностей. **Методологічну** основу дослідження складає фундаментальна філософсько-теоретична і культурологічна традиція західноєвропейської і вітчизняної думки, що включає розвиток свідомості в загальний процес культурно-історичного буття в його глибинних підставах: через трансформацію «життєсмислів», а ідея містеріального трактується як інтерпретуюча ціннісно-сутнісні шари і аспекти буття. Осмислення містеріального з точки зору трансгресивної сутності — змістовий центр, навколо якого рухається осягнення його духовної природи і обріїв. Методологічна стратегія передбачає єдність культурологічного, мистецтвознавчого, аксіологічного підходів і спирається на загальнонаукові методи аналізу і синтезу, зумовлюючи розширення оптик аналітики і розуміння глибинної смислової структури містеріального. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні смислової організації містеріального виміру мистецтва театру, означення його енергетично-формотворчих складових й ціннісно-змістових характеристик в контексті аспектів існування й прояву містеріальності. **У висновках** сформульовано твердження: примат духовного над емпірично конкретним постає аксіологією концептуальних обґрунтувань містеріального, що може служити парадигмою сходження людини до бажаної точки, де Бог, де Дух, де є сакральне, яке лежить за межами розгортання метафізичного простору, в якому відкриваються нові шари смислотворення, що й вибудовує усвідомлення свого місця в світі, розуміння сенсу тези: «поставати одухотвореною людиною».

**Ключові слова***:* смислова організація містеріальної структури; мистецтво театру як «священнодійство»; ціннісно-змістовні параметри.

***Шумакова Светлана Николаевна,*** *кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры режиссуры Харьковской государственной академии культуры*

**Театральное искусство: мистериальная «формула» выражения глубины и неизмеримости человеческого бытия**

**Цель работы** — расширить область осмысления мистериального измерения искусства театра в единстве смыслов, находящихся в процессе постоянного рождения, роста, трансформации и замены новыми относительно глубины раскрытия трансцендентного и смыслосозидания как полного взаимного проникновения, свободной солидарности духовных и материальных, идеальных и реальных сущностей. **Методологическую** основу исследования составляет фундаментальная философско-теоретическая и культурологическая традиция западноевропейской и отечественной мысли, включающая развитие сознания в общий процесс культурно-исторического бытия в его глубинных основаниях: через трансформацию «жизнесмыслов», а идея мистериального трактуется как интерпретирующая ценностно-сущностные слои и аспекты бытия. Осмысление мистериального с точки зрения трансгрессивной сущности — содержательный центр, вокруг которого движется постижение его духовной природы и горизонтов. Методологическая стратегия предполагает единство культурологического, искусствоведческого, аксиологического подходов и опирается на общенаучные методы анализа и синтеза, обнаруживая расширение оптик аналитики и понимания глубинной смысловой структуры мистериального. **Научная новизна** заключается в обосновании смысловой организации мистериальной структуры, означивания ее энергетически-формообразующих составляющих и ценностно-содержательных характеристик в контексте аспектов существования и проявления мистериальности. **В выводах** сформулировано утверждение: примат духовного над эмпирически конкретным предстает аксиологией концептуальных обоснований мистериального, что может служить парадигмой восхождения человека к желанной точке, где Бог, где Дух, где некое сакральное, лежащее за пределами развертывания метафизического пространства, открывающего новые слои смыслосозидания, что собственно и выстраивает осознание своего места в мире и понимание смысла тезиса: «предстать человеком одухотворенным».

**Ключевые слова:** смысловая организация мистериальной структуры; искусство как «священнодействие»; ценностно-содержательные параметры.

***Shumakova Svetlana,*** *PhD in Arts, Senior Lecturer at the Department of Art Direction, Kharkov State Academy of Culture*

**Theatrical art: The Mysteriality of theatrical art as a "formula" of the expression of the depth and immeasurability of human existence**

**The purpose of the research** is to broaden the field of understanding of the mysterious foundations of the theatrical art from the point of view of the unity of meanings that are in the process of constant birth, growth, transformation and replacement by new relatively complete disclosure of transcendental and meaningfulness as complete mutual penetration, free solidarity of spiritual and material, ideal and real essences. **The methodological** basis of the research is the fundamental philosophical-theoretical and cultural tradition of Western European and Russian thought, including the development of consciousness in the general process of cultural and historical life in its deepest foundations: through the transformation of "life-meaning", and the

© Шумакова С. М., 2018

idea of the mystery is interpreted as interpreting the value-essential layers and aspects of being. The comprehension of the mystery from the point of view of the transgressive essence is a substantial center around which the study of its spiritual dimensions, nature, dialectics, Methodological research strategy tends to the synthesis of cultural, art and axiological approaches, providing for the expansion of analysts' optics, understanding of the deep semantic structure of the mystery. **Scientific novelty** consists in the substantiation of the semantic organization of the mysterial structure, its value-content characteristics in the context of the art-cultural and cultural aspects of existence and manifestation of the mysterial, which allows us to identify the energy-form-forming components of it. **The conclusions:** the primacy of the spiritual over the empirically concrete appears as the axiology of the conceptual substantiations of the mystery, which can serve as the paradigm of the ascent of man to the desired point where God, where the Spirit, where there is some, lying outside the unfolding of the metaphysical space in which new layers are opened creating meanings, building awareness of their place in the world and a correct understanding of how to be to "appear as a person."

**Key words:** the so-called organization of the mystery structure; "art as a priesthood"; value-meaningful parameters.

Актуальність і постановка питання. Одвічно хвилююча уми тема духовного пошуку, метою якого був би шлях до спрямованої назустріч людині сакральної сили, в мистецтві ніколи не втрачає своєї актуальності.

Оскільки справжнім, дійсним, мистецтвом, що окреслює лінію, по якій може бути здійснений шлях істинного художника до вищої ідеї, можна вважати «всяке відчутне зображення явища з точки зору його остаточного стану», «в світлі майбутнього світу» [2], то уявлення про дійсне мистецтво і його життєважливе творення відповідають смислової організації містеріального. Таким чином, якщо свідомість людини як художника-творця, службовця вищої ідеї, здатна перетворити реальність, в якій існує, то сама людина стає залученою до містеріального, відповідно, містеріальність виявляється ціннісно-стильовою якістю справжнього мистецтва, ідея якого перетворення дійсності, дієвого практичного пристрою по здійсненню містеріального процесу з метою перетворення себе і світу. Тож, початкова формула досконалого мистецтва, що має «одухотворити справжнє життя» трансформується в імператив — «мистецтво як священнодійство» [6].

Єдина містерія як найфундаментальніша форма театру, з якої проростали майбутні театральні системи, апріорно визнані в сенсі театральності притаманними сутнісному сценічному священнодійству, по суті, — сакральному — проіснувала, ніколи не зникаючи від витоків театру і аж до сьогодення, навіть як магістральний жанр доби і головне державне дійство. Адже у самій своїй сутності вона є *«надбаченням»,* бо мета містерії — сакральна та її засоби сакралізовані як безвідносно вершинні досягнення мистецтва. Відтак уся система естетичних категорій постає похідною від «сакрального» як настанова до оперування сакральними символами, творчого устремління «зсередини-назовні», порядку втілення ідеї, ідеальної мети. Вичерпне розуміння пластів смислової наповненості містеріальної структури з метою аргументації в ракурсі з'єднання трансцендентного й іманентного вимірів буття, його ідеальної мети як повного взаємного проникнення і вільної солідарності духовних і матеріальних, ідеальних і реальних сутностей, на жаль, не існує, бо історія сакральних дійств, що розпорошена у величезному діапазоні текстів, унеможливлює відбиття канонічного історіографічного огляду проблематики, бо цьому слід було б присвятити цілий масив наукових інтенцій і дослідницьких розвідок. І оскільки містеріальність мистецтва театру, по суті, приречена залишатися вичерпно не формалізованою завдяки характеру свого побутування, бо повністю принципово не є виразимою, спробуємо з огляду на контекстуальність пластів і горизонтів духовних смислів окреслити її *енергетично-формотворчі складові й ціннісно-змістові характеристики.*

Огляд наукових публікацій. Аналіз театрознавчих, мистецтвознавчих й культурологічно-філософських дослідницьких розвідок, пов'язаних з означеною проблемою, складає певні теоретико-методологічні передумови її осмислення.

Театрознавчий кут зору в сенсі розширення меж і поглиблення уявлень сприяє комплексному баченню досліджуваної природи містеріальності мистецтва театру. Тож, театрознавчий підхід, представлений роботами теоретиків і практиків театру: Б. Ніколеску, Г. Бану, М. Борье, Р. Хеймана, М. Есліна, І. Ватсона, Д. Тернера, К. Амон-Сірежольса, А. Бартошевича, Н. Пісочинського, І. Губанової, В. Максимова, Ю. Бербоєнь, П. Степанової, В. Демчог, Ж. Наджа, Н. Ісаєвої, Ф. Тавіані, Е. Кузиною, В. Колязина, Л. Коптєва, А. Аникста, Т. Бачеліс, Л. Фляші, Е. Бутенко, Н. Маньковської, А. Мнушкіної, Б. Юхананова, Т. Кузовчіковой, Е. Шіфферс, кореспондується з поглядами в області культурології: Ю. Лотмана, В. Топорова, М. Епштейна; філософії театру: Ж.-Л. Маріон, А. Шестаковой, Л. Капустіною, М. Мамардашвілі; філософії культури: М. Еліаде, Л. Блага; історії: В. Малявіна, С. Сєрової; філософії: І. Канта, Н. Карпіцкого, Р. Барханова, А. Круглова, В. Семенова, Л. Авер'янова, Н. Хамітова, Н. Бердяєва, А. Лосєва, Р. Штайнера, В. Окорокова; нарешті, з логікою суджень, що апелюють до осягнення культури в контексті гуманітарної свідомості: М. Бахтіна, О. Бєлого, Н. Бердяева, М. Кагана, А. Лосева, В. Соловйова, К.-Г. Юнга тощо.

Мета роботи — розширити область осмислення містеріального виміру мистецтва театру в сукупності смислів, які перебувають в процесі постійного народження, зростання, трансформації і заміни новими в сенсі повноти розкриття трансцендентного, смислотворення як повного взаємного проникнення і вільної солідарності духовних і матеріальних, ідеальних і реальних сутностей.

Виклад основного матеріалу. Залишаючи за рамками даного дослідницького інтересу раніше розроблені в тій чи іншій мірі різноспрямовані аспекти проблемного поля містеріальності мистецтва

театру, головним чином з точки зору структурно-семіотичного підходу, спробуємо окреслити пласти його ціннісно-смислового змісту.

Оскільки онтологічна територія сакрального рухлива, містеріальність сценічного мистецтва унаочнює сакральні ідеї в сенсі сприйняття у річищі осягнення духовних пластів змісту сакрального — безперечної історичної істини — істини, що оперує протиставлення профанного і сакрального, затверджує принциповий сенс в становленні Духа і, отже, протистоїть і розчаровується у всіх зовнішніх формах вираження, в яких світ, що володіє багатошаровою і диссонансною структурою, постає в трансцендентно-каузальних зв'язках, які особливо навмисно артикулюються. Вихідна передумова смислового потенціалу містеріального — переосмислення і попереднього, і сьогодення, і, головним чином, можливого майбутнього за принципом амбівалентності ціннісних опозицій «духовне/тілесне», «змістовне/пусте», «неминуще/сьогохвилинне» як сутнісної моделі дійсності, яка призводить до абсолютного пріоритету змісту, що регламентує людське життя в світлі поглиблення уявлень про цілісність світу, «надбуттєвого сенсу», що відкриває доступ до духовних висот, насичує саму тканину життя вищими переживаннями і цінностями, надає їй екзистенціальне і сутнісне духовно-творче вимірювання.

Аналіз досліджуваного етимологічного шару концепту "mystery" на основі даних Online Etymology Dictionary, виявляє, що первісне значення слова "mystery" так чи інакше пов'язане з релігійним розумінням божественного, визначенням місця людини в світі, і вперше використано при перекладі Священного писання на грецьку мову. У міру розвитку мови слово набуло додаткових значень релігійної сутності — «таїнство з духовним сенсом», «правда через Божественне одкровення», «приховане духовне значення», «містична істина» (truth via divine revelation, hidden spiritual significance, mystical truth), що зустрічаються при згадці пов'язаної з літургійною драмою Середньовічної Європи містерії. Значення, які не співвідносяться з релігією, з'явилися трохи пізніше: «щось приховане, таємне, таємниця, загадка» (a hidden or secret thing).

Містеріальне проявляє глобальний і осмислений вираз того, що в існуючому світі саме час «живе» мерехтіннями як фрагментарними відображеннями вічного світопорядку, в якому, на жаль, править неевклідова логіка, а ніби логіка навпаки, логіка парадоксу, що складається з несподіванок, з ходів, які протилежні очевидним, що, в звичайно рахунку, «осмислює» нагальну реальність, як неспробну увібрати в себе безліч вічних смислів. Іншими словами, смисло-змістово диференцює дійсність як опозицію «сакральне/профанне», усвідомлюваної в ракурсі трансценденції, поляризації на два плани низьке і високе, земне і небесне, що є смисловими еквівалентами сакральної сфери, вихідної екзистенціальної цілісності світорозуміння — оскільки «саме життя в його найбільш драматичних колізіях, все далі відходить від зовнішнього дійства, все більше йде в глибину душі» [5].

Містерія, втілюючи модель світу і дотримуючись позачасових завдань, не прагне до вибудовування власного простору, скоріше, точно повторює обриси світобудови, втіленої реальності, тим самим, знімаючи протиставлення між театром і світом. Збіг смислового простору світу і театру, безумовно, знаменно і визначає художній тип іманентного простору містерії простору споглядання, — де незриме стає очевидно зримим, перевертаючи опозицію «невидиме/видиме», по суті, залишаючи поза полем свого зору буттєве, однак акцентуючи світ вищих значень, що володіє вищою реальністю. У власному просторі містерія пред'являє весь світ, відображаючи непорушну цілісність світобудови — «світ—театр /театр—світ». Будучи світом в буквальному сенсі, містерія пропонує на власні очі побачити будову світу крізь призму його вищих смислів.

Це своєрідний «мікрокосм», в якому концентрується і відбивається образ усього світу. В ідеї містеріальності, що постає і наративною моделлю і міститься прагнення до узагальнення, ущільнюється концентричність світовідчуття і естетика життєтворчості в світлі обґрунтування обумовленості містеріального уявлення про просторово-часову нескінченність світу, яка розуміється як невичерпне розмаїття якісних форм, потенційних і актуальних, що має безпосередній вихід на теорію культурної творчості.

Можна сказати, що вихід до обґрунтування містеріальної ідеї як змістотворної живої цілісності, розгляд її в енергетичних, формопороджуючих аспектах, всебічно втілює системний прояв сутнісної сукупності смислів світобудови, що знаходяться в процесі постійного народження, зростання, трансформації та заміни новими. Іншими словами, розкриття тісного взаємозв'язку образу Містерії і Храму, які об'єднуються в духовному прагненні до перетворення тілесного і духовного начал, прориву в трансцендентне.

Варіабельність і гнучкість структури містеріального відображає скоріше не естетичну вичерпність, а манеру відтворення життя як породження інтегруючого центру свідомості, що втілює смисли і пов'язує їх воєдино, насичуючи змістом і спонукальною силою такі структури, як життєві цілі і цінності.

Містеріальне осмислення не виражає і не зображує, але знаменує ті самі шукання духу, шляхи від видимого до невидимого, зовнішнього до прихованого, всеохоплюючої реальності трансцендентного, що надає сенс повсякденності і втілює її змістовну глибину як прагнення людини всебічно досліджувати себе, прагнення до повноти існування, не абсолютизуючи тільки один параметр реальності, головним чином — розум — на шкоду всім іншим і, перш за все, духовному параметру власного буття.

Містеріальне, що принципово, крізь призму своїх *енергетично-формотворчих складових* концентрує в мінімальній кількості уявлень максимальний заряд енергії, необхідної для здійснення переходу до явищ духовного, метафізичного, в сутності, до мети духовного розвитку і збудження бурхливих шукань й пробудження творчих сил як внутрішній духовний переворот та інша спрямованість свідомості до перспективи трансцендентного, погляд на інше сприйняття буття не як пізнання, а радше як перетворення

світу, і не як «життерозуміння», а «життетворення»: творення реальності відповідно до божественних ідеалів Істини, Добра і Краси з високим потенціалом творчої енергії, що реалізує смисловідтворення, яке відрізняється особливою натхненністю, піднесенням й вознесінням.

Містеріальне, переживаючи трансцендентне у всій його конкретиці, передбачає трансцендентний вимір людини і світу. Трансцендентальне розуміється як основа встановлення апріорних передумов пізнання, апріорного змісту, що з'єднує різні пласти реальності, в яких існує, розкриваючи з точки зору ідей, володіючих абсолютною реальністю саме як частина Абсолюту — досконалої і незмінної першооснови буття, джерела і початкового базису всього того, що протиставляється відносному, мінливому, повсякденному життю людини з двоїстою сутністю трансцендентального: з одного боку, вираженням внутрішньої духовної суті; з іншого — розкриттям ставлення до світу навколишнього як інструментарія, за допомогою якого, за І. Кантом, душа споглядає сама себе [2].

Містеріальне осмислення трансцендентального апелює до всепроникаючої, всепронизуючої і всеоб'єднуючої енергії, схвильованості психологічного тонусу щодо духовного зростання, спрямованості в майбутнє і безмежної віри в досягнення ідеалів, нарешті, концепційних основ обрання шляху до Бога.

Змістовна сутність трансцендентального кореспондується з смисловим наповненням акту трансгресії (грец. Trans — крізь; gress — рух), що розкриває сенс переходу кордонів між можливим і неможливим, який позначає суть тих духовних процесів, які відбуваються в людині здійсненням шляху порушень загальноприйнятих поглядів, кинутого самому собі виклику, що, по суті, дозволяє людині «подолати в собі бар'єри, щоб вийти за межі своїх власних обмежень, заповнити те, що в нас є нашою ж власною порожнечею для «самоздійснення» [5].

Походячи від латинського дієслова «transcendere», що означає «перехід за», «переступання за кордон», «трансцендентальне» розуміється як пізнання, тобто, будь-який зміст, що з'єднує різні реальності, в яких існує, тобто мається на увазі все те, що є позамежним, потойбічним і знаходиться за межами досвіду апріорного змісту, що робить можливим і досвід і пізнання. Міркування про перехід людської сутності в нове інобуття з усіма смисловими акцентами, пов'язує трансцендентальне з переходом від поняття тіла до поняття душі, тобто «трансцендентного» в сенсі критичної філософії І. Канта, що надав особливий понятійний статус «трансцендентальному», вживаючи німецьке «transcendental». «Trans» — рух «через», крізь простір, перетинання його, у свою чергу, «dens» — «щільний, густий», тож поєднання смислових одиниць слова розкриває поняття, як рух «крізь» або «через» щільне, за межі щільного, матеріального, пов'язуючи його з тонкими матеріями [5].

Містерія не містить в собі можливості тверджень щодо амбівалентності релігійного, «позанаходженням» відносно страху Божого, що постає не страхом «від» трансцендентного, а навпаки, страхом, який уможливлює «рух до» трансцендентного й «в горизонті» трансцендентного, що сприймається людиною не локально, не умоглядно, а конкретно, всім життям, всім своїм єством. Бог відкривається як любов, світло, «всеосяйна ідея», і людина пориває зі своїм приватним існуванням й проривається до єднання з божественним — з любов'ю — як істинним духовним зростанням. Тим самим, людина переосмислює саму себе з позиції досконалості й недосконалості, «з'єднуючись з Богом кращою частиною своєї душі, і приносячи в жертву гіршу». Поставив на перше місце грандіозне завдання ідеального вдосконалення людини, зв'язавши ідеал нескінченний, з кінцевим, емпіричним, недвозначним ідеалом вдосконалення як необхідною умовою здійснення в людині абсолютного добра [3; 5].

Формуючись на основі неоднозначності відносин «життєвого світу» і «світу духовного», існуюче в просторі особливої смислової реальності, містеріальне проявляє аксіологічне ядро «трансцендентної смислової тканини» поза свідомістю як «формулу» вираження глибини і незмірності людського буття.

Містеріальність мистецтва театру, руйнуюча загальноприйняті межі театру, — не відхід від життя, а «шлях до життя», «підручник навчання духовності», призначення якого допомогти людині піднятися до іншої якості його душевного стану, відмінного від повсякденного життя, навіть, до кинутого самому собі виклику, змінити себе, щоб досягти іншого стану, іншого досвіду здійснення духовного пошуку . Це шлях духовної еволюції, що розкриває життя в причинно-наслідкових зв'язках і розсуває загальноприйняті межі пізнання, покликаний «піднімати щільне до тонкого», щоб потім знову «звести тонке до реальності більш буденної», звернений до трансцендентальної сфери людини, до його тонкоматеріальної суті — душі, здатної нескінченно перетворюватися і знаходити сенс на самому безплідному, здавалося б, ґрунті — як усвідомлення істини: «без духовного дихання» людина не є людиною [4; 1].

*Щодо окреслення сутнісних підстав й ціннісно-змістових характеристик театральної містеріальності* як явища багатовимірного, слід зазначити, що містеріальне розкриває преображення життя у єднанні з Богом, початок якому має бути покладено в земному житті. Звертаючись до глибинних пластів людського сприйняття, сценічна містеріальність говорить мовою тонкого світу, мовою архетипів, що відбиває різні сторони єдиної Реальності в різних площинах людського буття, оголюючи духовні аспекти життя людини на різних рівнях, виявляючи різні грані. Містеріальність висуває на перший план духовність як головну якість й місіонерську сутність мистецтва театру, його духовну межу, що розхитує кордони мистецтва й виростає в священнодійство, в творіння, в кінцевому підсумку, переростання в теургію, спрагу гармонії й цілісності нового світосприйняття, нового типу творіння як *проникливого розуміння.*

Сценічна містеріальність криється у вираженні невимовного, незбагненного в двох перспективах — перспективі мистецькій і не-мистецькій, простору метапозиції, погляду з боку, відстороненого людського

судження про сенс життя. Тож, містеральність мистецтва театру апелює до його вищої місії: відтворення міри духовності за допомогою особливої форми пізнання світу — мистецтва, за Мішелем Фуко, як «вихід за межі», перехід від можливого до неможливого, «химерного схрещення подій — фігур буття, які поза цим схрещенням не знають свого існування» [6]; разом з тим, до принципової здатності управляти енергією, що знаходиться навколо й усередині людини як співвідношення уявлень із законами буття, поняттям «трансцендентного», що є за межами досвіду. Інтегральним ціннісно-змістовим підґрунтям постає впорядкованість життя згідно вихідного примата духовних цінностей у всіх аспектах «подвійності» природи людини й буття, переважна якість якого збігається з раціональним полюсом ціннісно-культурної шкали, коли основний акцент зроблений відповідно до: цінностей когнітивної діяльності (Істини); естетичного сприйняття (Краси); соціальної моралі (Добра); і, нарешті, конституіруючої всі інші цінності в єдине соціальне ціле (Користі). Іншими словами, коли балансуюча і гармонізуюча енергія людини, віддана на службу Істині і Добру. Подібний «інтегралізм» характеризується логіко-значущим взаємозв'язком всіх істотних компонентів особистості, коли «наріжним каменем» лежить принцип виявлення того загального смислового поля, сутнісний центр якого — духовний імпульсам, оскільки вкорінює особливий сенс — устремління до очищення душі, що виявляється постулятивним [3; 5].

Модель інтегральної ціннісної системи в контексті містеріальності мистецтва театру — результуючої і гармонізуючої ціннісний зразок — повноцінного і адекватного визначення і розуміння сутності людського життя, по суті, виходить з тези про те, що в межах, заданих константними: власною системою істини і знання, власною філософією і світоглядом, релігією і зразком «святості», уявленнями «правого» і «неналежного» як загальноприйнятих істин, конвенціональних цінностей і моральних структур, так чи інакше, постає прямим сходженням до ідеаціонального майбуття через очищення, відродження духовних цінностей, морального відродження.

Висновки. Примат духовного над емпірично конкретним постає аксіологією концептуальних обґрунтувань містеріального, що може служити парадигмою сходження людини до бажаної точки, де Бог, де Дух, де є сакральне, яке лежить за межами розгортання метафізичного простору, в якому відкриваються нові шари смислотворення, що й вибудовує усвідомлення свого місця в світі, розуміння сенсу тези: «поставати одухотвореною людиною».

***Література***

1. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. URL: ftp://www.fedy-diary.ru/html/042011/24042011-06a.html (дата обращения: 28.06.2018).

2. Мейер А. А. Философские сочинения. Париж: La Presse Libre, 1982. 471 с.

3. Milbank J. Theology and Social Theory: Beyond Secular Reason. Oxford, UK, Cambridge, US: Blackwell, 1990. 443 p.

4. Söderblom N. Das Werden des Gottesglaubens. Untersuchungen über die Anfänge der Religion. Leipzig: I. C. Hinrichs, 1916. 398 s.

5. Rorti R., Vattimo G. The Future of Religion. New York: Columbia University Press, 2005. 89 p.

6. Мишель Фуко в интервью Алена Бадью 1965 года. 2012. URL: ftp:// theoryandpractice.ru/posts/5556-cheloveka-na-samom-dele-ne-sushchestvuetmishel-fuko-o-tom-chto-takoe-psikhologiya (дата звернення: 28.06.2018).

***References***

1. Kaiua, R. (2011). Mif i chelovek. Chelovek i sakral'noe. Retrieved from http:// www.fedy-diary.ru/html/042011/24042011-06a.html [in Ukrainian].

2. Meier, A.A. (1982). Filosofskie sochineniya. Parizh: La Presse Libre [in France].

3. Milbank, J. (1990). Theology and Social Theory: Beyond Secular Reason. Oxford, UK, Cambridge, US: Blackwell [in UK].

4. Söderblom, N. (1916). Das Werden des Gottesglaubens. Untersuchungen über die Anfänge der Religion. Leipzig: I. C. Hinrichs [in Germany].

5. Rorti, R. & Vattimo G. (2005). The Future of Religion. New York: Columbia University Press, [in USA].

6. Mishel' Fuko v interv'yu Alena Bad'yu 1965 goda. (2012). Retrieved from http://theoryandpractice.ru/posts/5556-cheloveka-na-samom-dele-ne-sushchestvuet-mishelfuko-o-tom-chto-takoe-psikhologiya [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 29.06.2018 р.*

УДК 792.82(477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153122

**Король Анастасія Миколаївна**
викладач кафедри народної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-3498-432X
korolnastya22@icloud.com

# ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ОРИГІНАЛЬНИХ БАЛЕТАХ В. ВРОНСЬКОГО «ОЛЕСЯ» ТА «ПОЕМА ПРО МАРИНУ»

**Мета дослідження –** проаналізувати оригінальні балети В. Вронського «Олеся» та «Поема Про Марину» крізь призму жіночої образності. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналізу історіографії, мистецтвознавчого аналізу балетних вистав, порівняння підходів до трактування жіночих образів у балетах, що дозволило провести науково об'єктивне дослідження. **Наукова новизна** полягає у вперше проведеному дослідженні балетів В. Вронського «Олеся» та «Поема Про Марину» крізь призму жіночих образів, виявленні зв'язків між цими балетами. **Висновки.** Центральні жіночі образи у балетних виставах В. Вронського «Олеся» та «Поема Про Марину» стали продовженням жіночих портретів, створених у перших українських балетах «Пан Каньовський» (Бондарівна), «Лілея» (Лілея). В останньому шляхом синтезу класичної та елементів української народної хореографії створено своєрідну лексичну систему українського балету, зокрема жіночого танцю, яка активно розвивалась у хореографічному вирішенні образів Олесі («Олеся») та Марини («Поема про Марину»). Балет «Олеся» став своєрідним майданчиком для відпрацювання прийомів втілення воєнної тематики, що мало масштабний розвиток у «Поемі про Марину». Образи Олесі та Марини стали рушійними у розгортанні балетної дії, але у «Поемі про Марину» образ головної героїні домінує в усіх епізодах. Центральні жіночі образи балетів «Олеся» та «Поема про Марину» посіли гідне місце у галереї жіночих образів українського балетного театру.

**Ключові слова**: український балет; балет «Олеся»; балет «Поема про Марину»; В. Вронський.

***Король Анастасия Николаевна**, преподаватель кафедры народной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

**Женские образы в оригинальных балетах В. Вронского «Олеся» и «Поэма о Марине»**

**Цель исследования** – проанализировать оригинальные балеты В. Вронского «Олеся» и «Поэма о Марине» сквозь призму женской образности. **Методология** исследования заключается в применении анализа историографии, искусствоведческого анализа балетных спектаклей, сравнения подходов к трактовке женских образов в балетах, что позволило провести научно объективное исследование. **Научная новизна** заключается во впервые проведенном исследовании балетов В. Вронского «Олеся» и «Поэма о Марине» сквозь призму женских образов, выявлении связей между этими балетами. **Выводы.** Центральные женские образы в балетных спектаклях В. Вронского «Олеся» и «Поэма о Марине» стали продолжением женских портретов, созданных в первых украинских балетах «Пан Каневский» (Бондаривна), «Лилея» (Лилея). В последнем путем синтеза классической и элементов украинской народной хореографии создана своеобразная лексическая система украинского балета, в частности женского танца, которая активно развивалась в хореографическом решении образов Олеси («Олеся») и Марины («Поэма о Марине»). Балет «Олеся» стал своеобразной площадкой для отработки приемов воплощения военной тематики, что имело масштабное развитие в «Поэме о Марине». Образы Олеси и Марины стали движущими в развертывании балетного действия, но в «Поэме о Марине» образ главной героини доминирует во всех эпизодах. Центральные женские образы балетов «Олеся» и «Поэма о Марине» заняли достойное место в галерее женских образов украинского балетного театра.

**Ключевые слова:** украинский балет; балет «Олеся»; балет «Поэма о Марине»; В. Вронский.

***Korol Anastasia,** teacher of department of folk choreography Kyiv National University of Culture and Arts*

**Women's images in original ballets by V. Vronskyi "Olesia" and "Poem about Marina"**

**The purpose of the research** is to analyze the original ballets by V. Vronskyi "Olesia" and "Poem about Maryna" through the prism of female imagery. **The methodology** of the research is to apply the analysis of historiography, art criticism analysis of ballet performances, comparison of approaches to the interpretation of female images in ballets, which allowed to conduct scientifically objective research. **Scientific novelty** consists in the first conducted study of ballets by V. Vronskyi "Olesia" and "Poem about Maryna" through the prism of female images, revealing the connections between these ballets. **Conclusions** The central female images of ballet performances by V. Vronsky "Olesia" and "Poem about Maryna" were the continuation of female portraits created in the first Ukrainian ballets "Pan Kanovskyi" (Bondarivna), "Lileia" (Lileia). In the last way, the synthesis of classical elements and elements of Ukrainian folk choreography created a unique lexical system of Ukrainian ballet, in particular female dance, which actively developed in the choreographic decision of the images of Olesia (Olesia) and Maryna ("Poem about Maryna"). The ballet "Olesia" became a kind of platform for the development of techniques for the implementation of military topics, which had a large-scale development in the "Poem about Maryna". The images of Olesia and Maryna became the driving force behind the deployment of ballet action, but in the "Poem about Maryna" the image of the main heroine dominates in all episodes. The central female forms of ballets "Olesia" and "Poem about Maryna" took a worthy place in the gallery of female images of the Ukrainian ballet theater.

**Key words**: Ukrainian ballet; ballet "Olesia"; ballet "Poem about Maryna"; V. Vronskyi.

© Король А. М., 2018

Актуальність теми дослідження. Збереження надбань національної балетної школи, плекання хореографічних традицій, дбайливе відношення до балетної спадщини може вберегти від розчинення українського балетного театру в загальносвітовому «хореографічному потоці» в сучасних умовах активізації глобалізаційних процесів. Вагомим засобом самоідентифікації вітчизняного хореографічного мистецтва є балети на національну тему, і сьогодні саме вони частіше за все вирізняють балетні театри будь-якої країни з поміж інших, саме вони можуть стати джерелом змістовного, образного, стилістичного, лексичного збагачення репертуару вітчизняного балету. У таких умовах особливої актуальності набувають праці, присвячені різним аспектам розвитку вітчизняного балетного мистецтва, серед яких малодослідженою є проблема трактування жіночих образів постановниками та виконавицями у балетних виставах національної тематики, де жіночі образи посідають центральне місце.

Серед балетмейстерів, що прислужились розбудові національної теми в українському балеті одне з провідних місць належить В. Вронському, у творчому доробку якого окрім відомих редакцій «Лісової пісні», «Лілеї», є й авторські балети, де жіночі образи відіграють провідну роль («Олеся», «Поема Про Марину»).

Попри значний масив наукової літератури, присвяченій різним аспектам творчості В. Вронського, зокрема й специфічним особливостям трактування жіночих партій у його балетах (Л. Долохова [1], М. Загайкевич [2], Е. Пустова [6], Ю. Станішевський [7], А. Король [3], О. Мерлянова [5] та ін.), жіночі образи балетних вистав «Олеся» та «Поема Про Марину» не стали предметом спеціального дослідження.

Мета дослідження – проаналізувати оригінальні балети В. Вронського «Олеся» та «Поема Про Марину» крізь призму жіночої образності.

Виклад основного матеріалу. Жіночі образи є центральними у великій кількості вистав української національної тематики, що пов'язано з традицією української літератури, оскільки більшість балетів створена на літературній основі (твори Т. Шевченка, Л. Українки та ін.). Адже у самій ментальності українського народу образ жінки піднесений на значний рівень. О. Луценко зазначає, що менталітет найбільш виразно проявляється у світосприйнятті та типовій поведінці представників певної культури, тому важливо з'ясувати, як відображене «жіноче начало» в ментальності українського народу. Саме це, на думку авторки, «є визначальним чинником дієвості та поведінки жінки в суспільстві, а також певних уявлень суспільства про її роль та статус, як в історичній ретроспективі, так і в сучасних умовах» [4, 10]. Риси ментальності українського народу відбились на тематиці мистецьких творів, зокрема, формуванні лексики та стилістики українського жіночого танцю, що вплинули й на трактування жіночих образів у балетних виставах національної тематики.

1947 року В. Вронський, маючи досвід редакції знакового балету національної тематики «Лілея» в Одесі 1945 року [2, 147], поставив балет «Олеся», лібрето якого написала балерина О. Риндіна, музику – композитор Ю. Русинов. Балет «Олеся» став однією зі спроб втілити актуальну болісну тему героїзму людей під час Другої світової війни (в категоріях радянської історіографії – Великої Вітчизняної війни). Попри умовність засобів балетного мистецтва, найбільша продуктивність якого проявляється у втіленні фантастичних сюжетів, де феєричність та казковість найоптимальніше можна передати прийомами класичного танцю, сучасні теми у середині XX ст. також потрапляють на балетну сцену. Але подібні пошуки шляхів передачі сучасних тем умовними засобами балету не завжди достатньо художньо переконливі. Особливо важкою в цьому розумінні є воєнна тематика. Лібрето «Олесі» розповідає про життя людей українського села в дні війни 1941–1944 років, про героїзм юної дівчини, яка стала партизанкою, про її зустріч з коханим на фронті. Сюжет твору закінчується святом Перемоги на селі. Саме образ Олесі стає рушійним у розгортанні дії балету.

Для втілення цієї теми засобами хореографії Вронському довелося провести надзвичайно складну роботу по створенню комбінацій тих рухів, які могли б передати почуття героїв. Працю балетмейстера ускладнювало те, що лібрето не було драматургічно повноцінним, його доводилося неодноразово переробляти. У зв'язку з цим змінювалася музична фактура балету, що ускладнювало роботу композитора Ю. Русинова. Над втіленням художніх ідей балетмейстера і композитора натхненно працювали художник П. Злочевський, який створив оформлення, та артисти О. Риндіна, Т. Іваньківська (Олеся), М. Ігнатьєв і М. Єгоров (Андрій), Є. Русинова і Л. Цхомелідзе (Марина).

На початку балету постає мирна картина села, освітленого вранішнім сонцем, спокій та розміреність підкреслюється прохідками окремих груп колгоспників, які не поспішають в цей день на роботу, і дівочими танцями, побудованими на кантиленних рухах. В. Долохова описує: «Сцена зустрічі Олесі та Андрія починається з жартівливих суперечок закоханих, що переходять у ласкаві напівобійми-гру. Ця гра виявляється в численних поворотах, обвідках в арабеск, піруетах. Поступово рухи переходять у підтримки, експресія яких щоразу наростає, відбиваючи радісне почуття взаємного кохання молодят, що відчувається в кожному їх жесті й повороті» [1, 13].

Вражаючою є наступна сцена початку війни. Несподіваний сильний вибух порушує мир і спокій святкового дня – ворожий літак скинув бомбу. Правдиво, режисерські гостро виконана масова сцена, у якій показано, як потрясіння людей змінюється розумінням того, що сталося, прагненням протидіяти. У натовпі рух: чоловіки повинні з'явитись у свої військові частини, жінки їх проводжають. Та раптом усі розступаються. З глибини сцени просто вперед іде жінка. На простягнених руках вона несе вбиту

осколком бомби дитину. Тут простотою, лаконізмом рішення трагічного епізоду постановник досяг вражаючої сценічної правди.

Виразна також створена Вронським сцена допиту колгоспників у фашистському застінку, коли вороги хочуть добути у в'язнів відомості про місце перебування партизанського загону (перша картина другої дії). Динамічним, поставленим на ривках і складних підтримках, що виконуються у швидкому темпі, танцем вирішено тут епізод допиту юної патріотки Марини.

У наступній картині Олеся, вирвавшись з рук фашистів, потрапляє у танкову частину, командиром якої є її коханий. Андрій передає друзям закривавлену хустку Марини. Постановник знайшов своєрідне рішення епізоду клятви бійців про помсту: поривчастими зльотами вони ніби підтверджують урочистість цієї клятви.

Третя дія повертає глядачів у те ж саме село. Війна закінчилась, Олеся і Андрій знову разом. На святі Перемоги гості з союзних республік виконують свої національні танці (відбиття ідеологічної настанови про братні народи). В. Вронський майстерно відтворює національну специфіку танцювального мистецтва народів, що входять до СРСР. Тут виконують темпераментну лезгінку, колоритниий узбецький танець, веселий танець татар, стильно оформлені російські танці [2, 225]. Сьогодні таке рішення сприймається як шаблонний дивертистмент.

Із дивертисментних, талановито поставлених танців «Олесі» варто відзначити «Велике класичне адажіо» («Гран-па»), яке точніше можна було б назвати «Класичне адажіо на українські танцювальні теми». Це адажіо шести пар танцівників з парою солістів (Олеся і Андрій). Балетмейстеру пощастило досягти в поєднанні елементів народного українського танцю та лексики класичної хореографії (арабески, аттитюди, підтримки, піруети й інші «па» класичного балетного адажіо) синтезу танцювальних рухів. Балетмейстер досягнув органічної синтезованої мови, художньо узагальненої лексики.

Музика Ю. Русинова має характер балетної сюїти на народну українську тему. Використано, за висловом М. Загайкевич, «прийом протиставлення контрастних інтонаційних сфер – фольклорно-кантиленних поспівок для характеристики радянських людей і жорстких співзвуч у зображенні фашистських загарбників» [2, 225].

Балет не затримався у репертуарі театрів, оскільки був поставлений у жанрі драмбалету, що поступово вичерпав себе та вже не відповідав естетичним запитам глядачів. Ілюстративно-пантомімне вирішення ключових епізодів, попри майстерність акторських образів, справляло враження занадто натуралістичного дійства. У цьому контексті образ Олесі також не піднявся до рівня поетичного узагальнення, хоча яскраві, емоційно та хореографічно насичені епізоди з Олесею (іскрометний танець з подругами, боротьба з німецьким офіцером) стали одними з найяскравіших у балеті.

Постановка «Олесі» Вронського належить до перших спроб українських митців подати в балеті сучасну тему, реальні сюжетні ситуації. Занадто реалістичними вийшли костюми та декорації П. Злочевського, але вони не вступали у конфлікт із загальною образною системою балету, який став одним з останніх балетних п'єс, підкорених законам драмбалетної естетики.

Особливе місце серед українських балетів на сучасну тематику, що наближаються до типу народної героїчної драми, посідає «Поема про Марину» Б. Яровинського, поставлена 1968 року В. Вронським. Цей твір вигідно відрізняється від ряду інших подібного змісту гострою конфліктністю образів, напруженим пульсом сценічної дії, прагненням відтворити не тільки окремі події, а й загальну атмосферу Великої Вітчизняної війни, пафос героїчної боротьби людей [2, 228].

Центральним є образ богуславської комсомолки Марини Гризун. Сценарій Б. Таїрова спирається на автентичні факти з історії партизанського руху на Україні – подвиг і героїчну смерть закатованої фашистами Марини. Протиставлення двох світів – насильства й свободи, зображення непримиренної боротьби патріотів з фашистськими загарбниками виступає рушійною силою напруженого розвитку драматичної дії балету. Основна конфліктна зав'язка доповнюється ще однією, особистого плану: традиційний любовний «трикутник» (двоє юнаків кохають одну дівчину) показаний у незвично загостреному ракурсі. Сергій, саме той з двох, якому віддала своє серце Марина, виявляється фашистським запроданцем.

У постановочній концепції В. Вронського чітко проступає тенденція до узагальненої драматизації художнього вислову. Є в балеті ряд дійових епізодів, де музика й хореографічна пластика зливаються у цілісний художній образ, позначений високою напругою думок і почуттів, піднесений до символу своїм узагальнюючим змістом. Насамперед це стосується сповненого героїчної патетики фіналу. Пластичним вирішенням сцена розстрілу Марини нагадує аналогічний епізод з фільму О. Довженка «Арсенал»: «на похмурому тлі високого риштування майорить тендітна постать дівчини з владно піднятою вгору рукою. Лунає залп. Та дівчина стоїть непорушно. Вона немов двоїться, троїться, і все більше незламних, гордих дівочих постатей виникає перед фашистами. Місце страти перетворюється на п'єдестал вічної слави, пам'ятник радянським патріотам, які загинули, утверджуючи життя» [2, 229].

Наскрізний розвиток образу головної героїні став запорукою драматургічної цілісності твору. Балет сприймається як моновистава – настільки емоційно концентрованим є образ Марини, її постать посідає домінуюче становище в усіх сценічних ситуаціях, навколо неї відбувається розгортання дії.

Решта дійових осіб відіграють роль допоміжних персонажів, покликаних виразніше освітлити риси характеру дівчини, її героїчний подвиг.

«Схвильовано розповідаючи в динамічній гостроконфліктній хореографічної дії про самовіддану боротьбу проти фашистських загарбників, київський балетмейстер звернувся до пластичних образів, що, синтезуючи класичний і народний танець та ритмізовану пантоміму, мали мінімум зовнішніх прикмет національного, але передавали його сутність, розкривали поетичне світосприйняття, незборимий дух і силу народу. Постановник разом з балериною В. Калиновською втілював у сповненому експресії, драматизму й енергії класичному танці, забарвленому елементами народної хореографії, душевне багатство, мужність і патріотизм Марини, розкривав національний характер сучасної героїні», – зазначає Ю. Станішевський [7, 272].

На заваді тривалого сценічного життя балету стали деякі недоліки, яких не вдалося уникнути авторам, зокрема, певна еклектика драматургічних принципів, покладених в основу твору. У «Поеми про Марину», подібно до балету «Олеся», хоча і значно менше, відчутні риси драмбалету, зокрема, натуралістичне відтворення подій (сцена Марини й німецького офіцера на квартирі в дівчини, зображення сутички Марини з жінками, які вважають її зрадницею, розправи фашистів з героїчною партизанкою у тюрмі). Попри певні недоліки образ Марини посів достойне місце в ряду національно обарвлених жіночих образів українського балету, створених засобами своєрідної хореографічної лексики, де органічно поєднані елементи українського народного та класичного танців.

Наукова новизна полягає у вперше проведеному дослідженні балетів В. Вронського «Олеся» та «Поема Про Марину» крізь призму жіночих образів, виявленні зв'язків між цими балетами.

Висновки. Центральні жіночі образи у балетних виставах В. Вронського «Олеся» та «Поема Про Марину» стали продовженням жіночих портретів, створених у перших українських балетах «Пан Каньовський» (Бондарівна), «Лілея» (Лілея). Останній особливо вплинув на подальші трактування жіночих образів балетних вистав національної тематики, оскільки став першим полотном, де було досягнуто синтезу класичної та елементів української народної хореографії, результатом чого стало народження своєрідної лексичної системи українського балету. Ця лексична система активно розвивалась у хореографічному вирішенні образів Олесі («Олеся») та Марини («Поема про Марину»).

Образ Олесі стає рушійним у розгортанні дії балету, однак він не піднявся до рівня поетичного узагальнення, хоча яскраві, емоційно та хореографічно насичені епізоди з Олесею (іскрометний танець з подругами, боротьба з німецьким офіцером) стали одними з найяскравіших у балеті.

Балет «Олеся» став своєрідним майданчиком для відпрацювання прийомів втілення воєнної тематики, що мало масштабний розвиток у «Поемі про Марину». Образ Марини домінує в усіх епізодах, навколо неї розгортається дія, що дає можливість увиразнити ліричні та героїчні риси дівчини.

Центральні жіночі образи балетів «Олеся» та «Поема про Марину» посіли гідне місце у галереї жіночих образів українського балетного театру. Представлена розвідка не вичерпує усіх аспектів проблеми жіночої образності українського балетного театру, представлене в аспекті накреслення можливих ракурсів проведення комплексного дослідження.

***Література***

1. Долохова Л. В. Балетмейстер Вахтанг Іванович Вронський. Київ: Мистецтво, 1966. 50 с.
2. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ: Наукова думка, 1978. 258 с.
3. Король А. Вплив «Лілеї» К. Данькевича – Г. Березової на подальші балетні інтерпретації літературних творів української тематики // Молодий вчений. 2017. № 8(48). С. 48–51.
4. Луценко О. «Жіноче начало» в українській ментальності // Жіночі студії в Україні: жінка в історії та сьогодні / за загальн. ред. Л. О. Смоляр. Одеса : АстроПринт, 1999. С. 10–18.
5. Мерлянова О. Українські жіночі танці на оперно-балетній сцені. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2013. Вип. 19(1). С. 91–95.
6. Пустова Е. Вахтанг Вронський: грані творчості. URL: https://docplayer.net/66883195-Vahtang-vronskiy-grani-tvorchosti.html
7. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії. Київ, 2003. 438 с.

***References***

1. Dolokhova, L.V. (1966). Choreographer Vakhtanh Ivanovych Vronskyi. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
2. Zahaikevych, M.P. (1978). Ballet dramaturgy. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Korol, A. (2017). Influence of "Lileia" by K. Dankevych - H. Berezova on further ballet interpretations of literary works of Ukrainian subjects. Molodyj vchenyj, 8(48), 48–51 [in Ukrainian].
4. Lutsenko, O. (1999) "Women's beginning" in Ukrainian mentality. Smoliar, L. O (Eds.). Women's Studies in Ukraine: a Woman in History and Today. Odesa: AstroPrynt. pp. 10–18 [in Ukrainian].
5. Merlianova, O. (2013). Ukrainian female dances on opera and ballet scene. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Issue 19(1), 91–95 [in Ukrainian].
6. Pustova, E. Vakhtanh Vronskyi: the faces of creativity. Retrieved from https://docplayer.net/66883195-Vahtang-vronskiy-grani-tvorchosti.html [in Ukrainian].
7. Stanishevskyi ,Yu.O. (2003). Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history. Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 13.09.2018 р.*

УДК 78.071; 314.743
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153123

**Курбанова Лідія Валеріївна**
аспірантка Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника,
концертмейстер кафедри
виконавського мистецтва
ORCID 0000-0003-3682-7483
mansurd@ukr.net

# КОМПОЗИТОРСЬКО-РЕДАКЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПАВЛА МАЦЕНКА: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ НАЦІОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ЗАХІДНІЙ ДІАСПОРІ

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане із актуалізацією композиторсько-редакційної спадщини музикознавця і композитора української західної діаспори Павла Маценка (1897–1991), яка є вагомою складовою у структурі його різновекторної діяльності із збереження національного музичного мистецтва. **Методологія** дослідження полягає у використанні джерелознавчого, теоретичного та музикознавчого методів для дослідження та аналізу архівних матеріалів, музично-теоретичного аналізу хорової спадщини композитора. **Наукова новизна** полягає в музично-теоретичному аналізі та введенні у науковий обіг маловідомої в Україні композиторсько-редакційної спадщини Павла Маценка, обґрунтуванні її значення для збереження традицій національного хорового мистецтва. **Висновки.** Вивчення та осмислення композиторсько-редакційної спадщини П. Маценка, яка гармонійно доповнює його різновекторну діяльність як педагога, диригента, музикознавця та культурно-громадського діяча, є важливим та актуальним завданням для розвитку національної музичної культури. Його приналежність до київської хорової школи, зокрема, проявляється в аранжуванні церковних піснеспівів та використанні народної пісенності у композиторській діяльності. Робота П. Маценка як редактора нотних видань значно розширила шлях впровадження української духовної музики у практику церковних хорів діаспори.

**Ключові слова:** традиція; київська хорова школа; композиторська творчість; редакційна діяльність; аранжування; Павло Маценко; українська західна діаспора.

***Курбанова Лидия Валерьевна,*** *аспирантка Прикарпатского национального университета имени Василия Стефаника, концертмейстер кафедры исполнительского искусства*

**Композиторско-редакционная деятельность Павла Маценко: сохранение традиции национального хорового искусства в украинского западной диаспоры**

**Цель работы.** Исследование связано с актуализацией композиторско-редакционного наследия музыковеда и композитора украинской западной диаспоры Павла Маценко (1897-1991), которая является важной составляющей в структуре его разновекторной деятельности по сохранению национального музыкального искусства. **Методология** исследования заключается в использовании источниковедческого, теоретического и музыковедческого методов для исследования и анализа архивных материалов, музыкально-теоретического анализа хорового наследия композитора. **Научная новизна** работы заключается в музыкально-теоретическом анализе и введении в научный оборот малоизвестного в Украине композиторско-редакционного наследия Павла Маценко, обосновании ее значение для сохранения традиций национального хорового искусства. **Выводы**. Изучение и осмысление композиторско-редакционного наследия П. Маценко, которое гармонично дополняет его разновекторную деятельность как педагога, дирижера, музыковеда и культурно-общественного деятеля, является важной и актуальной задачей для развития национальной музыкальной культуры. Его принадлежность к киевской хоровой школе, в частности, проявляется в аранжировке церковных песнопений и использовании народной песенности в композиторской деятельности. Работа П. Маценко как редактора нотных изданий значительно расширила путь внедрения украинской духовной музыки в практику церковных хоров диаспоры.

**Ключевые слова**: традиция; киевская хоровая школа; композиторское творчество; редакционная деятельность; аранжировки; Павел Маценко; украинская западная диаспора.

***Kurbanova Lidia,*** *postgraduate student of Precarpathian National University of Vasyl Stefanyk, concertmaster of the Department of Performing Arts*

**Pavlo Matsenko's composer-editorial activity: preservation the traditions of national choral art in Ukrainian western diaspora**

**The purpose of the article.** Research of composer-editorial heritage of a musicologist and composer of western Ukrainian diaspora Pavlo Matsenko (1897-1991), which is a valid component in the structure of his activity aimed at the preservation of national musical art. **The methodology** of research consists in the use of sources, theory and music for study and analysis of archive records, musical and theoretical analysis of choral heritage of the composer. **Scientific novelty** of research consists of musical and theoretical analysis and introduction to scientific community little known in Ukraine composer-editorial heritage of Pavlo Matsenko, substantiation of its role in the preservation of national choral art. **Conclusions**. Studying and comprehension of the composer-editorial heritage of Pavlo Matsenko, which matches his versatile activity as a pedagogue, a conductor, a musicologist and a cultural and community activist, is an essential and actual task for development of national musical choral culture. His belonging to the Kyiv choral school, reveals in an arrangement of church hymns and using of folk songs in his composer`s activity. Pavlo Matsenko`s work as an editor of music publications significantly extended the way of introduction of Ukrainian sacred music into the practice of diaspora`s church chorus.

© Курбанова Л. В., 2018

**Key words:** tradition; Kyiv choral school; composer creative work; editorial activity; arrangement; Pavlo Matsenko; western Ukrainian diaspora.

Актуальність теми дослідження. Павло Маценко (1897–1991) зробив значний внесок в українську музичну культуру діаспори як музикознавець, педагог, диригент, організатор музично-культурного життя української громади в еміграції, про що свідчить його багатий архів, композиторська творчість, публікації про нього діаспорних авторів І. Вовка, Н. Годованого-Штона, В. Климківа, О. Костюк, І. Мельника, М. Підкович, В. Ревуцького, С. Яременка, Д. Яремчука, які зібрані, відредаговані і опубліковані Василем Веригою у збірнику на пошану 90-літього ювілею митця[12]. В Україні вперше внесок П. Маценка у розбудову української музичної культури діаспори знайшов висвітлення у монографії Г. Карась [4]. Листування М. Антоновича із П. Маценком розглядала У. Граб [2; 3]. Однак, вказаними авторами не було зроблено аналізу композиторсько-редакційного доробку цього діяча, для збереження національної музичної культури у західній діаспорі, що і зумовило наш інтерес до теми дослідження.

До проблем музичної культури загалом та діаспори зокрема звертаються сучасні українські науковці, привертаючи увагу до особливостей хорової культури (Ольга Бенч-Шокало [1], збереження національних традицій (Наталя Костюк [5]), музичної освіти (Людмила Обух [9; 10]) Новий напрям сучасного мистецтвознавства українську музичну діаспоріану розробляє у своїх дослідженнях Ганна Карась [4].

Діяльність Павла Маценка є багатогранною. Однак, його композиторська та редакційна робота, залишається менш відомою від інших видів діяльності. Тому актуальною бачиться потреба повернення в науковий обіг результатів цієї діяльності. Мета роботи – представити композиторсько-редакційну діяльність Павла Маценка у західній діаспорі як чинник збереження національної хорової та богослужбової традиції. Для її досягнення необхідно вирішити наступні завдання: уточнити поняття «українська хорова традиція» та її місце у діяльності митця; проаналізувати композиторську творчість Павла Маценка; ознайомитись із його редакційною діяльністю; зробити музично-теоретичний аналіз окремих творів; визначити цінність композиторсько-редакційної діяльності П. Маценка для діаспорної культурної політики та української музичної культури загалом.

Виклад основного матеріалу. Головним завданням Павла Маценка в Канаді було збереження національних традицій, а основною сферою його наукових зацікавлень – походження та розвиток українського церковного монодійного співу. Це нерозривно пов’язано із його диригентсько-хоровою, педагогічною та музично-громадською діяльністю. П. Маценко є представником київської хорової школи, оскільки вчився диригування в Українському високому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова у Празі в П. Щуровської-Росінеч, і є завершенням ланки: М. Лисенко → О. Кошиць → П. Щуровська-Росіневич→П. Маценко. В Канаді П. Маценко не тільки співпрацює із О. Кошицем, але і підтримує дружні стосунки. Як зазначає А. Лащенко: «… київську хорову школу слід розглядати як нерозривність історичного досвіду композиторської, виконавської, хорознавчої та слухацької практики у відповідному художньому просторі» [6, 3], і далі: «Феноменологічна сутність київської хорової школи полягає в тому, що вона завжди сповідувала спадковість» [6, 185]. Як музично-громадський діяч П. Маценко зумів організувати дуже потрібні на той час Вищі Освітні Курси, головним завданням яких було забезпечення кадрів, вчителів «Рідних шкіл», що є яскравим прикладом передачі та збереження традицій національної хорової школи. Організаційний хист проявився і в педагогічній діяльності, зокрема у духовних установах, де він укладав підручний матеріал для студентів. Окрім лекцій із історії української церковної музики П. Маценко редагував нотний матеріал та часто аранжував музичні твори. Тому спадковість київської (національної) традиції хорового мистецтва ми простежуємо фактично у всіх галузях його діяльності.

*Композиторська та творча спадщина* д-ра П. Маценка в основному полягає в обробках, гармонізації церковних співів та в перекладі їх із старослов’янської мови українською, як також і написанні ряду оригінальних музичних творів – для однорідного, мішаного й чоловічого хорів [11]. До його одно, дво і триголосних творів належать: «Вечірня», «Співи Єрусалимської надгробної утрені», «Служба Божа – Літургія св. Івана Золотоустого», «Вечірня Київського розспіву» та інші. Для мішаного хору П. Маценко написав: Недільні Тропарі, Кондаки, Прокимни, Прокимни 8-ми голосів та ряд колядок і щедрівок. Крім аранжування, П. Маценко є автором оригінальних хорових творів світського характеру, серед яких тематичний твір, що був написаний спеціально до урочистих святкувань з нагоди річниці Хрещення Русі. Це – «Розгойдались пінні хвилі» на слова Бориса Лисянського (1892 – 1952), написаний з нагоди 950-річчя Хрещення Руси-України на замовлення Консисторії УГПЦ в Канаді 26 серпня 1938 р [8]. Він, на думку композитора Сергія Яременка, є одним із кращих творів П. Маценка: «Тут він виявив свій композиторський хист та вміння передавати музичними виражальними засобами зміст і характер тексту. Музична мова цього твору насичена забарвленнями української народної пісні» [18, 75].

Композитор, відштовхуючись від літературного тексту, музично-виражальними засобами, передає рух води та підкреслює найбільш значні слова за допомогою музичної форми. Твір написаний у

помірному темпі та урочистому характері, прославленого типу. Музична форма твору – тричастинна наскрізна форма з рисами куплетної варіантності з розширеною кодою:

A +B + C + Coda
a+b c+d e (фугато)+f

Перша частина (А) написана у формі некласичного, неквадратного періоду та складається із двох речень. Кожне речення складається із двох фраз: a (3+4)+b (4+4). Ця частина – це перший куплет. Друга частина (В) вносить тональний, ладовий та змістовно-образний контраст. Друга частина – це період неквадратної структури, що складається з двох речень: c (4+5)+d (5+4), написаний, в основному, в тональності Es-dur. Перше речення (c) – сопрано-solo у супроводі хору. Друге речення (d) вирізняється ладовим відхиленням у c-moll через зм.VII септакорд. Третя частина (С) за масштабами більша, ніж попередні, оскільки окрім фугато має розширену коду: e (фугато 14 т) + f (9т) + coda (12 т). Це пов'язано із поліфонічною формою. Сергій Шип з цього приводу пише: «Для протяжних українських пісень характерним є розростання або скорочення куплету. Це часом видозмінює його композиційну будову, ускладнює її, вносить нові ідеї <…>. Подібний принцип побудови форми спостерігається у творах давньоруських співців» [17, 259-260].

Тональний план твору: Es-dur → E-dur, остання тональність закріплюється у коді. Гармонічно ця частина насичена септакордами та їх оберненнями, що приводять нас із тональності Es-dur до тональності E-dur, яка затверджується, як віра, закріпляється і стійко стоїть. Це пояснюється бажанням композитора виділити значення самої віри для українського народу та її «шлях». Тональність E-dur разом із літературним текстом сприяють розкриттю образу «приходу світла віри», яка стверджується в останніх 5-и тактах, як перемога християнства над язичництвом.

Характерними рисами у цьому творі є: некласична форма, яка є вільна і підкоряється тексту; фактура також є різна – це імітаційно-підголоскова у першій частині, гомофонно-гармонічна – у другій та поліфонічна – у третій, крім того, друге речення третьої частини є розгорненою кодою; зміна тонального плану у кожній частині та «незавершеність думки»; гармонія тут насичена септакордовими сполученнями. Кожна фраза, окрім другої частини, закінчується «…», септакордом VII ст. Фактично завершений кадансовий зворот є в самому кінці, де закріплюється тональність E-dur; мелодика хвилеподібна з характерними стрибками на ч.4 вгору; динамічний план розгорнений від «*pp*» до «*ff*», який абсолютно влучно передає коливання хвиль, рух води.

Крім цього тематичного твору у П. Маценка є ще кілька пісень до дня Матері, серед яких є твір для дитячого хору, також твір приурочений місту Вінніпеґу – «Вінніпеґ – столиця рідна», Гімн Української православної церкви, обробки пісень УПА та українських народних пісень [11, 47–48].

Сергій Яременко вважав, що обробки щедрівок і колядок П. Маценка «є цікаві своїм характером, способом обробки, а гармонічна структура проста і прозора, вона яскраво підкреслює щирість і благородство почуттів. При загальній, гармонічній фактурі композитор досягає самостійності голосів, що розкриває глибше і яскравіше поетичний зміст тексту. До кожної пісні він виявляє свій індивідуальний підхід, що розкриває всі її мистецькі багатства і разом з тим в кожній з них знаходить щось нового» [18, 75–76].

Музичні твори П. Маценка, відзначаються високою ідейно-мистецькою цінністю, які залишаються цінним внеском у скарбниці української музичної культури. Однак, не менш важливим є ще один вид різновекторної діяльності П. Маценка, а саме, редакційна. Останню ми умовно ділимо на дві групи: редагування та упорядкування наукової літератури та редакція нотних видань.

*Як редактор нотних видань* П. Маценко приділяв значну увагу як музичному, так і літературному тексту. Тому до нього часто звертались за порадою композитори і диригенти, наприклад М. Скрипник. Є багато видань редагованих П. Маценком, однак, на жаль, в них немає ні вступного, ні заключного його слова. Таким прикладом є видання Служби Божої та прокимнів в обробці К. Стеценка [15; 16]. У виданні «Вечірня» Київського розспіву на один голос, видрукованому у 1962 р. у Вінніпеґу [7] П. Маценко-редактор подає і передмову і післяслово. Видання призначене для потреб дяків і всіх тих, хто бажає навчитися, побожного, старовинного українського співу. Ця збірка є цікава і своєю передмовою і заключенням. В передмові П. Маценко коротко розповідає про історію українського церковного співу, від його початків до сьогодення. Після передмови редактора подано перелік збірок, що будуть видані: «1. Вечірня, 2. Утреня, 3. Повна Служба Божа св. Івана Золотоустого на два голоси з додатками, 4. Відправи: Великого Посту, Великодного Співу, Різдвяні, 5. Похорон, 6. Вінчання, 7. Молебен і інші співи. Український текст до співів, прийнятий Українською Греко-Православною Церквою в Канаді. Співи видаватимуться збірками одного розміру. За упорядкування й редакцію співів відповідає д-р Павло Маценко. Технічний редактор о. Прот. Тома Ковалишин» [7, 3]. На наступній сторінці є благословення Митрополита Вінніпеґу та Канади – Іларіона. Символічною є дата цієї збірки, 28 липня – день хрещення Русі, що неодноразово підкреслювалося. Отже, після благословення починається сама «Вечірня». Виклад матеріалу є зручний та простий. Мелодика є плавною, без стрибків, в межах ч.5., рідше октави. Найчастіше зустрічаються стрибки на м.3 або в.3 вгору чи вниз. Хоча тональність не позначена, під час співу завдяки знакам, можна відчути лад. Так роблять для того, щоб людина, яка буде співати не прив'язувалася до тональності, а старалася виконувати правильно мелодичну лінію, відштовхуючись від висоти співу священника, з яким вони цю Службу відправляють. Тональне

співвідношення дає красиву мелодику, де явно відчувається мажорний чи мінорний лад. Взагалі, окремі частини Служби звучать у мажорній гармонії, а частина у мінорній. Як зазначив, у своїй передмові П. Маценко, ця збірка є дуже зручною і не вимагає супер музичних здібностей, проте потребує доброї дикції. «Вечірня» написана в середньому регістрі, в межах першої октави і є для більшості зручною, бо це природна висота людського голосу. Кому не зручно використовувати ці межі, може без проблем транспонувати при бажанні нотний матеріал на відповідну висоту. Після завершення нотного матеріалу є «післямова», яка називається «Про вигляд і розвиток знаменної нотації», де автор, коротко, але цікаво подає 5 прикладів цієї нотації, які яскраво показують його еволюцію.

Ще одна редакційна робота П. Маценка – Служба Божа. Літургія св. Івана Золотоустого для мішаного хору М. Скрипника, видана в Детройті 1965 року [14]. У вступному слові автор дякує за допомогу у редагуванні, очевидно тексту, Павлу Маценку, тому він заслужено написав рецензію [14]. На думку редактора, це видання є важливим для духовного піднесення та єднання еміграційного середовища.

У П. Маценка налагодився творчий тандем із М. Антоновичем та С. Яременком. Їх тріо випустило дві збірки п'ятиголосих творів барокової епохи. Редакційна робота П. Маценка, куди входять п'ять п'ятиголосих партесних концертів невідомого автора [19], засвідчує його редакційні вміння у раціональному підході, як до тексту, так і до порядку розміщення концертів: за складністю музичного матеріалу, масштабністю твору та композиційною стрункістю, від легшого матеріалу до більш складнішого. Транскрипцію цих концертів здійснив М. Антонович. Його авторське слово подано до кожного концерту двома мовами (англійською і українською).

Відкриває цю збірку концерт «Даруй мі уміленіє» (стихира покаяння) для сопрано, двох альтів і двох басів [19, 1–18]. Він сповнений молитвою, мелодика проста, сповнена мелізмами та мінорною гармонією. Переклички між голосами та стрункість форми не залишають слухача байдужим. Наступний концерт «Ликують ангели» (Стихира на Різдво Христове) на три хлоп'ячі голоси і двох басів, двох сопрано, альта та двох басів [19, 19–32] є найменшим із усіх представлених тут. Але вирізняється звуковим і динамічним багатством. Мелодика проста, а логічна побудова з простим контрапунктом органічно поєднуються із текстом. Третій концерт – «На хресті тя возвишена» для двох сопрано, альта та двох басів [19, 33–61] теж із стихири покаянія. Але є простішим, ніж перший концерт. Тут характерним є присутність речитативу у мелодії та перемінність розміру 2-о та 3-и дольного. Крім цього голоси групуються між собою дуетом, тріо або квінтетом. Різдвяний концерт «Веселитися» для трьох сопрано і двох басів [19, 63–106] вражає своєю варіативністю та багатством контрапункту, особливо імітації, використання яких додають довершеності форми. Не менш оригінальний останній концерт «Приіди святий душе» на чотири хлоп'ячі голоси і одного баса (два сопрано, два альта і бас) [19, 107–161]. Він цікавий своєю формою рондо, в якому тема-рефрен повторюється вісім разів. Композитор майстерно поєднав особливості контрапункту на фоні котрого теми-переклички звучать почергово дуетами у сопрано, а потім в альтів і приходять до свого логічного завершення та коди, де поєднуються у гармонійному загальному звучанні.

Наступна спільна робота зроблена тими ж редакторами у 1979-му році – це П'ятиголосна партесна Служба Божа невідомого автора [13]. Фактично вона є продовженням попередньої. У передмові П. Маценко пише, що ці ноти їм передали із Югославії, де вони були віднайдені у бібліотеці Матіце Сербске у місті Нови Сад: «... стилістика і п'ятиголосий склад цієї композиції, доказує, що це композиції XVII століття, перевезені науковцями з Могилянської академії в Києві, що їх сербський митрополит 1733 р. Запросив до королівської школи» [13, 6]. У передмові П. Маценко дає коротку історичну довідку про розвиток культури та церковного співу в Україні, про навчання української молоді від XV ст. за кордоном (в університетах Падуї, Праги, Болоньї та ін.), створення на початку XVI ст. Братської школи у Львові, а в 1615 – Києво-Могилянської академії. П. Маценко підкреслює, що розвиток цих установ став початком нашого культурного впливу на сусідні народи (московський, білоруський, литовський, болгарський, сербський та ін.), адже наші вчені їхали до згаданих країн із підручним матеріалом. «Так були вивезені зразки партесного співу і до Сербії»[ 13, 34–35]. Цінність видання ще і в тому, що тут вміщено два відбитки оригіналу з датою 1690 року [13, 34–35].

Проблема стану українського співу у церковних відправах, про яку часто писав П. Маценко-рецензент та упорядник, була актуальною у всій діаспорі. Тому, ряд композиторів та диригентів працювали, щоб заповнити цю прогалину. Як відомо, на цій позиції стояв композитор і диригент Лев Туркевич, який вважав, що за допомогою мистецтва потрібно долучати людей до церкви [4, 339]. Шляхи вирішення цих питань він бачив у створенні координаційного центру церковного музичного життя США та Канади; музичної бібліотеки для диригентів церковних хорів; в організації видавництва церковних творів, добре зредагованих і виправлених; наданні представником центру методичної допомоги місцевим диригентам на парафіях щодо стилю музики, добору репертуару, виконання, виправлення помилок у нотному матеріалі [4, 340].

Зміни в організації видання церковних творів відбувались у Канаді завдяки митрополиту Іларіону з яким співпрацював П. Маценко. Результатом такої співпраці, є нотні видання круглорічного церковного обігу, які складаються із Утрені, Вечірні, Служби Божої св. Івана Золотоустого (Обідні), Похорону та ін., редактором яких був П. Маценко.

Висновки. Життя і творчість Павла Маценка більшою мірою протікали за межами України, проте митець вніс вагомий внесок у розвиток українського музичного мистецтва західної діаспори як багатогранна особистість: музикознавець; хоровий диригент; організатор хорової справи та диригентської освіти; педагог; композитор. Завдяки його діяльності хоровий процес у діаспорі, і, зокрема, у Канаді набував рис професіональності, цілеспрямованості, впорядкованості та інновацій. Оскільки, київська хорова школа викристалізовується з церковних піснеспівів та народної пісенності, діяльність П. Маценка, як редактора нотних видань, має важливе значення на шляху впровадження української музики у церковний обіг храмів діаспори. У своїй композиторській творчості П. Маценко теж намагався внести основні риси української пісенності. Яскравим прикладом цього, є його авторський твір «Розгойдались пінні хвилі» на сл. Б. Лисянського. Перспективою для подальшого дослідження залишається його композиторська спадщина на побутову тематику.

***Література***


1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ: Ред. журн. «Укр. світ», 2002. 440 с.
2. Граб У. Науковий дискурс у приватному листуванні Мирослава Антоновича з Павлом Маценком і Василем Витвицьким. *Українська музика*: *науковий часопис*. Ч. 2 (8). Львів, 2013. С. 20–56.
3. Граб У. Олександр Кошиць у епістолярному дуеті Павла Маценка та Мирослава Антоновича. *Студії мистецтвознавчі.* Ч. 3/4 (43/44). Київ: Вид-во ІМФЕ, 2013. С. 148–157.
4. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
5. Костюк Н. Музична культура Західної України 20-30-х років ХХ століття: ідеї поступу та розвиток національних традицій: автореф. канд. мистецтвознавства. Київ, 1998. 19 с.
6. Лащенко А. З історії київської хорової школи. Київ: Музична Україна, 2007. 198 с.
7. Маценко П. Богослужбові Співи Української Греко-Православної Церкви в Канаді. Вечірня. Вінніпеґ, Ман.: Видання Консисторії УГПЦ в Канаді, 1962. 55 с.
8. Маценко П. Розгойдались пінні хвилі на міш. хор із сопрановим сольом текст Б. Лисянського. Роблин, Манітоба (Канада), 1970. 8 с.
9. . Обух Л. Збереження надбань української церковної хорової музики на прикладі видань УПЦ в США. *Наукові записки. Серія «Культурологія»*. Острог : Вид. Нац. ун-ту «Острозька академія», 2010.Вип. 6. С. 56–63.
10. Обух Л. Провідні тенденції української музичної освіти західної діаспори (початок ХХ – ХХІ ст): автореф. дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2014.18 с.
11. Павло Маценко. Архівний довідник 1988/89. Вінніпеґ, Манітоба: Осередок української культури й освіти. 88 с.
12. Павло Маценко: композитор і громадський діяч. *Збірник на пошану 90-ліття народин*. Упор. і зредаг. Василь Верига. Торонто: Видання УНО Канади, 1992. 242 с., з іл. і нотами, бібліогр.
13. П'ятиголосна партесна Служба Божа невідомого автора. Транскрипція та зведення в партитуру М. Антонович. Ред. П. Маценко. Передрук музики проф. С. Яременко. Вінніпеґ: Вид-ня Колеґії Св. Андрея у Вінніпезі при Манітобському ун-ті, 1979. 81 с.
14. Скрипник М. Служба Божа. Літургія св. Івана Золотоустого. Для мішаного хору. Детройт, 1965. 64 с.
15. Стеценко К. Г. Служба Божа [Ноти] : літургія для мішаного хору. Муз. ред. П. Маценко. – [Партитура]. – Вінніпег [Всеканадський ювілейний комітет для відзначення 50-ліття проголошення Автокефалії Української Православної Церкви 1921 р.] : [б. м.], 1972 (Накладом Консисторії Української Греко-Православної Церкви). 53 с.
16. Стеценко К. Г. Прокимни : 8-ми голосів Київського розспіву. Муз. ред. П. Маценко. Вінніпег, 1972. 7 с.
17. Шип С. В. Музична форма від звуку і стилю : Навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
18. Яременко С. Д-р Павло Маценко і церковна музика. *Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч: зб. на пошану 90-ліття народин*. упор. і зредаг. В. Верига. Торонто: вид УНО Канади, 1992. С. 74–76.
19. Ukrainian «Partesny» concertos. Українські партесні концерти. Транскрипція та зведення в партитуру д-р М. Антонович. Ред. Д-р П. Маценко. Техн. ред. проф. С. Яременко. Utrecht – Edmonton – Winnipeg, 1974. 162 с.


***References***


1. Bench-Shokalo, O. (2002). Ukrainian choral singing: Actualization of the customary tradition. Kyiv: Ukr. World [in Ukrainian].
2. Grab, U. (2013). Scientific discourse in private correspondence of Myroslava Antonovich with Pavlo Matsenko and Vasyl Vytvitsky. Ukrainian music. 2 (8), 20-56 [in Ukrainian].
3. Grab, U.(2013). Olexander Koshits in the epistolary duet of Pavlo Matsenko and Myroslav Antonovich. Studios of art criticism, part 3/4 (43/44), 148-157. Kyiv: View in IMF [in Ukrainian].
4. Karas, G.(2012). Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time space of the twentieth century: mongraph. Ivano-Frankivsk: Tipovit [in Ukrainian].
5. Kostyuk, N.(1998). Musical culture of Western Ukraine 20-30th years of the twentieth century: ideas of progress and development of national traditions. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. Laschenko, A. (2007). From the history of the Kiev choral school. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
7. Matsenko, P. (1962). Divine Services of the Ukrainian Greek-Orthodox Church in Canada. Evening. Edition of the Consistory of the UGCC in Canada. Winnipeg, Man. [in Ukrainian].
8. . Matsenko, P. (1970). Splashing foam waves on choir with soprano solo text by B. Lysyansky. Roblin, Manitoba [in Ukrainian].

9. Obuh, L. (2010). Preservation of the gains of Ukrainian church choral music on the example of editions of the Ukrainian Autocephalous Church in the USA. Proceedings, Series Culturology, issue 6, 56-63. Ostrog: Ostroh Academy [in Ukrainian].
10. Obuh, L. (2014). Leading Trends in Ukrainian Music Education in Western Diaspora (beginning of XX – XXI centuries). Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].
11. Pavlo Matsenko. (1988/89) Archival reference book. Winnipeg, Manitoba: The center for Ukrainian culture and education [in Ukrainian].
12. Veriga, V. (Eds). (1992). Pavlo Matsenko: composer and public figure. Toronto: Publications of the Ukrainian National Association of Canada [in Ukrainian].
13. Antonovich, M., Yaremenko, S., & Matsenko, P. (Eds). (1979). Five-voice Partial Service of God's Unknown Author.Winnipeg: View of the College of St. Andrew in Winnipeg at the University of Manitoba [in Ukrainian].
14. Skrypnyk, M. (1965). Service of God. Liturgy of St. Ivan Zolotoustoy For the mixed choir. Detroit [in Ukrainian].
15. Stetsenko, K. G.(1972). Service of God [Notes]: Liturgy for mixed choir. P. Matsenko (Ed.). [Score]. Winnipeg [The All-Canadian Jubilee Committee to Celebrate the 50th Anniversary of the Proclamation of the Autocephaly of the Ukrainian Orthodox Church in 1921]: [b. and.] (Supplement of the Consistory of the Ukrainian Greek-Orthodox Church) [in Ukrainian].
16. Stetsenko, K.G.(1972). Prokhiny: 8 voices of the Kiev chant. P. Matsenko (Ed.). Winnipeg [in Ukrainian].
17. Ship, S. V. (1998). Musical form from sound and style. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
18. Yaremenko, S. (1992). Dr. Pavlo Matsenko and church music. Pavlo Matsenko: Musicologist, composer and public figure, 74-76. Toronto: The View of the University of Canada [in Ukrainian].
19. Antonovich, M., Yaremenko, S., & Matsenko, P. (Eds). (1974). Ukrainian «Partesny» concertos. Ukrainian party concerts. Utrecht – Edmonton – Winnipeg [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 20.07.2018 р.*

УДК 78.071.2
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153126

**Лавриненко Анастасія Володимирівна**
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-4265-8236

# ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ІВО ВАСИЛЬОВИЧА БОБУЛА В КОНТЕКСТІ ПІДГОТОВКИ МОЛОДИХ ВОКАЛІСТІВ

**Мета статті –** висвітлити основні напрями та творчі принципи педагогічної діяльності відомого українського співака Іво Васильовича Бобула в контексті підготовки і пошуку молодих вокалістів. **Методологія** дослідження ґрунтується на біографічному, культурологічному, мистецтвознавчому і педагогічному підходах з використанням методологічних принципів достовірності та об'єктивності. **Наукова новизна.** Стаття є продовженням публікацій, присвячених дослідженню життєтворчості Іво Бобула, та першим науковим доробком, який висвітлює педагогічну діяльність відомого українського виконавця. **Висновки.** Сьогодні можна сказати, що Іво Бобул знаходиться чи не на піці своєї творчої кар'єри. Проте його творчість цікава насамперед тим, що він постійно привертає увагу до себе новими проектами, серед яких і викладання та завідування на кафедрі естрадного співу в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтва, і участь у якості журі на різних конкурсах та у спільних проектах, і пошук та допомога молодим талановитим виконавцям і под. Постійна праця, активність, плідний творчий пошук дають змогу співаку не лише перевертати все нові й нові сторінки в творчості, а й розкривати нові грані свого таланту.

**Ключові слова:** Іво Бобул; виконавство; педагогічна діяльність; вокальна школа; молоді таланти.

***Лавриненко Анастасия Владимировна,*** *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Творчески-педагогические принципы Иво Васильевича Бобула в контексте подготовки молодых вокалистов**

**Цель статьи** - осветить основные направления и творческие принципы педагогической деятельности известного украинского певца Иво Васильевича Бобула в контексте подготовки и поиска молодых вокалистов. **Методология** исследования основана на биографическом, культурологическом, искусствоведческом и педагогическом подходах с использованием методологических принципов достоверности и объективности. **Научная новизна.** Статья является продолжением статей, посвященных исследованию жизнетворчества Иво Бобула, а также первой научной публикацией, которая освещает педагогическую деятельность известного украинского исполнителя. **Выводы.** Сегодня можно сказать, что Иво Бобул находится на пике своей творческой карьеры. Однако его творчество, по нашему мнению, интересно прежде всего тем, что он постоянно привлекает внимание к себе новыми проектами, среди которых преподавание и заведование на кафедре эстрадного пения в Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусства и участие в качестве жюри на различных конкурсах и в совместных проектах, и поиск и помощь молодым талантливым исполнителям и т.д. Постоянная работа, активность, плодотворный творческий поиск позволяют певцу не только переворачивать все новые и новые страницы в творчестве, но и раскрывать новые грани своего таланта.

© Лавриненко А. В., 2018

**Ключевые слова:** Иво Бобул; исполнительство; педагогическая деятельность; вокальная школа; молодые таланты.

***Lavrynenko Anastasiia,*** *postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

**The creative and pedagogical principles of Ivo Vasilievich Bobul in the context of preparation of young vocalist**

**The purpose of the article** is to cover the main directions and creative principles of the pedagogical activity of the famous Ukrainian singer Ivo Vasilievich Bobul in the context of the preparation and search for young vocalists. **The methodology** of the research is based on biographical, cultural, art and pedagogical approaches using the methodological principles of reliability and objectivity. **Scientific novelty.** The article is a continuation of the articles devoted to the research of Ivo Bobul's life-creation, as well as the first scientific publication that highlights the pedagogical activity of the famous Ukrainian performer. **Conclusions.** Today we can say that Ivo Bobul is at the peak of his creative career. However, his work, in our opinion, is interesting primarily due to the fact that he constantly draws attention to himself with new projects, among which teaching and managing at the department of pop singing at the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Art and participating as a jury at various competitions and in joint projects, and finding and assisting young talented performers, etc. Constant work, activity, fruitful creative search allow the singer not only to turn over new pages in his work, but also to reveal new facets of his talent.

**Key words:** Ivo Bobul; performing; pedagogical activity; vocal school; young talents.

Актуальність і мета дослідження. Розвиток національної культури не можливо уявити без постійного пошуку різноманітних талантів, а також підготовки молодих виконавців відповідно до рівнів і тенденцій розвитку сучасного музично-пісенного мистецтва та науково-педагогічних досягнень. Перед сучасним викладачем стоїть важливе завдання із вивчення теоретичних основ музики і вокалу, осмислення практичного мистецького досвіду як вітчизняних митців, так і талантів світового рівня. Відтак, педагогічна робота потребує від викладача ознайомлення з різноманітними формами і методами навчальної роботи з урахуванням новітніх досягнень музичної і вокальної педагогіки, низки суміжних дисциплін та наукових галузей, що й актуалізує дослідження їх діяльності у цій сфері.

Саме в такому ракурсі можна розглядати діяльність Іво Бобула як спеціаліста своєї справи, співака, який, маючи величезний виконавський досвід, тонкий художній смак і чудові вокальні дані, використовує свої безцінні надбання: з одного боку, як викладач Київської муніципальної Академії естрадного та циркового мистецтв ім. Л.О. Утьосова, а з іншого – як людина, яка займається пошуком і підтримкою молодих талановитих співаків.

Меті статті – висвітлити основні напрями та творчі принципи педагогічної діяльності відомого українського співака Іво Васильовича Бобула в контексті підготовки і пошуку молодих вокалістів.

Київська муніципальна Академія естрадного та циркового мистецтв - це єдиний в Україні та Східній Європі унікальний вищий навчальний заклад, який готує естрадних і циркових артистів, провідний профільний ВНЗ міжнародного масштабу. Саме у цій Академії вже близько 10 років працює завідувачем кафедри естрадного співу Іво Васильович Бобул.

За останні п'ять років Академія набула статусу вищого навчального закладу, відкрила магістратуру та заочне відділення, почала приймати на навчання іноземних студентів.

Серед досягнень випускників Академії – близько 30 медалей на Міжнародному цирковому фестивалі в Парижі «Цирк майбутнього», 8 медалей, отриманих на «Міжнародному Цирковому Фестивалі в Монте-Карло», перемоги і призи провідних циркових фестивалів у Китаї, США, Німеччині, Угорщині та інших країнах. Гран-Прі та призові місця на пісенних фестивалях BENGIO Festival в Італії, «Слов'янському базарі» у Вітебську, Міжнародному конкурсі «Нова хвиля» в Юрмалі і на «Чорноморських іграх». Також випускники Академії неодноразово представляли Україну на пісенному конкурсі «Євробачення». Визначним для Київської муніципальної Академії естрадного та циркового мистецтв став 2013 рік: її випускники здобули на «Міжнародному Цирковому Фестивалі в Монте-Карло» одразу золото, срібло та бронзу – так Україна автоматично увійшла в трійку найсильніших циркових держав світу.

Гордістю Академії стали її випускники, знамениті не тільки в Україні, а й у всьому світі. Зокрема, у жанрі естрадного вокалу відомими випускниками Академії є Микола Мозговий, Наталія Королькова, Наталія Могилевська, Світлана Лобода, Анна та Ангеліна Завальські (дует «Алібі»), Міка Ньютон, Макс Барських та багато інших [6].

Нині Академія пропонує підготовку за такими напрямами: музичне мистецтво (кафедра естрадного співу); циркове мистецтво (кафедра еквілібристики і жонглювання, кафедра циркової акробатики і гімнастики, кафедра клоунади, музичної ексцентрики, ілюзії та маніпуляції, кафедра пантоміми); естрадне мистецтво (кафедра сучасної хореографії, кафедра ляльки на естраді, кафедра розмовного жанру); режисура естради та цирку (кафедра театрального мистецтва).

Загалом Академія надає освіту за 13 спеціальностями.

Ступінь наукової розробки. Окремих наукових досліджень творчості Іво Васильовича на сьогодні не існує, хоча його ім'я і згадується у монографіях, присвячених українській музиці та естраді, а також у навчальних посібниках з історії української культури. Найвагомішим джерелом дослідження творчості співака є публікації у різних періодичних виданнях, інтерв'ю, особисті спогади.

Як згадує Іво Васильович, він ніколи не думав, що буде викладачем. Хоча тут можна знайти певне лукавство, позаяк підтвердженням бажання викладати можна вважати той факт, що співак у 2006 р. отримав диплом з відзнакою магістра кафедри музики Чернівецького університету імені Юрія Федьковича, що власне і дало йому можливість у майбутньому очолити кафедру вокалу в столичному виші. Іво Васильович свого часу не з першої спроби закінчив музичне училище. Однак згодом йому це все-таки вдалося. А ще пізніше він вступив до Чернівецького університету на музично-педагогічний факультет, тому що ще тоді, мабуть, був упевнений, що в майбутньому викладатиме музичну грамоту. Про роки навчання маестро згадує з великою вдячністю своєму викладачу Сільві Йосипівні Онуфрієв, яка і зараз входить у трійку кращих педагогів з вокалу в Україні. З нею співак спілкується і досі. «Правда, хоча вона й бачила в мені класичного виконавця, а не естрадника, показала мені дихальні прийоми, суто класичні, - добре, що діапазон дозволяв. Навіть сам Мокренко пророкував мені оперну сцену» [1], - зазначає співак у інтерв'ю «Кримському телеграфу». Дійсно, на той час Іво гарно виконував класичні твори, зокрема партію князя Ігоря, Містера Ікса.

Нині всі прийоми, які використовувала його наставниця, Іво майстерно передає своїм учням.

Однак сьогодні Іво про своє рішення стати викладачем говорить так: «Просто вирішив спробувати себе і дав собі термін - рік: якщо я за рік зможу допомогти своїм студентам і навчити правильно співати, значить, я піду по цьому шляху. А якщо не вийде, значить, піду і буду далі займатися гастрольною діяльністю».

Як можна зрозуміти, напевно, все склалося якнайкраще, оскільки співак і далі продовжує викладати - і досить професійно, про що свідчить кількість його учнів-випускників, які сьогодні здобувають престижні нагороди, а їх талант находить позитивні відгуки і любов українців. На сьогодні Іво Васильович навчає вокалу десятьох студентів, проте зрозуміло, що вже має низку відомих випускників. Так, одна з учениць Іво Бобула - Марія Яремчук - представляла Україну на конкурсі «Євробачення 2014» і посіла шосте місце з 26 конкурсантів.

Однією з випускниць Академії є українська співачка Наталія Могилевська. У 2016 р. вона приймала екзамени у студентів-випускників, з вдячністю згадуючи свого педагога Іво Бобула та його старанну і безцінну роботу наставника.

Специфіка підготовки вокалістів передбачає невелику кількість студентів, позаяк з ними потрібно займатися фактично індивідуально. Тому на одному курсі кафедра готує близько п'яти майбутніх вокалістів.

Будучи прихильником класичного естрадного вокалу, Іво студентам на екзамені забороняє виконувати пісні нових груп. «Гіпнотичні одноманітні ритми – це музика ні для голови, ні для ніг. Моє покоління виховане на хороших світових стандартах» [5].

Співак радить молодим виконавцям насамперед берегти свій голос, щоб він завжди був у формі, але «якщо його немає, то навіть тренування не допоможуть».

Крім того, основна порада маестро – знайти гарного викладача вокалу, який розуміє всю структуру викладання плюс технічні моменти для збереження голосу. «Якщо Вас правильно повели, підказали з диханням, як брати деякі моменти не криком, а технічно, - Ви будете співати все життя. Моя педагог, яка живе в Чернівцях і викладає в музичному училищі, дала мені те, чим я користуюся і сьогодні, - це технічні моменти для співу. Це велике щастя, коли ти можеш просто годинами співати на сцені, не втомлюючись» [3].

Основне кредо маестро – допомагати молодим виконавцям, які намагаються домогтися чогось у житті. На його думку, постійна важка праця і наполегливість ніколи не зашкодять формуванню таланту і творчим перспективам у професії.

Будучи непереборним оптимістом, Іво вчить філософськи відноситися до поразок у творчості, тому що вони трапляються частіше, ніж виграші. Не всі можуть співати, зазначає Іво Васильович, як і бути на сцені. Є випадок, а є ще талант, сила Божа. Є талановиті люди, які зараз у нас вчаться, - я знаю, що ці люди будуть на сцені. Тяжко, але вони все одно будуть там, де їм призначено Долею. Думаю, що людина, яка займається музикою, вона не може бути поганою. Із моїх учнів вже є люди, які співають на сцені, деякі студенти працюють за межами України. Водночас прагнути всім на сцену – це, на думку співака, неправильно [3].

Відтак, у своїй співпраці з молодими співаками Іво намагається органічно поєднати високий професійний рівень виконавства та неперервність музично-вокальних традицій, що дає змогу говорити про формування тих якостей, які можна вважати основними критеріями і для самого маестро, і для його виконавської школи.

Іво Бобул – це не просто співак, митець, а й яскрава особистість, творча індивідуальність. З одного боку, чудові природні дані – м'який баритон, приємна зовнішність, а з іншого - щоденна напружена робота над шліфуванням таланту, який дано від Бога, та пошуком неповторного виконавського стилю, свідчать про високий рівень самодисципліни, чого співак, зрозуміло, вимагає від своїх учнів.

Однак, як відомо, справжня підготовка молодих виконавців відбувається не лише під час навчання в аудиторіях навчального закладу. Вагому частину займає постійна участь у різних конкурсах та музичних проектах.

Як зазначає Іво, сьогодні в українській культурі проявляється «синдром непрофесіоналізму, який називається «шоу-бізнес». Можливо, щоб уникнути розвитку такого синдрому і варто не лише професійно підходити до майбутніх зірок естради, а й більш професійно їх відбирати на різноманітних конкурсах, яких лише на українському телебаченні можна знайти близько десятка.

Щодо них (талант-шоу) у співака специфічне відношення, як до бенкету під час чуми. Водночас ті, хто на них перемагає, інколи так само швидко зникають з мистецьких обріїв, на його думку. Дійсно, для того, щоб стати справжньою зіркою, потрібно працювати не один рік, а ще й мати професійну освіту, бажання і терпіння. При цьому співак радить молоді з гарними вокальними даними ніколи не здаватися, а йти вперед.

За певну принциповість і любов до класичної естради співака рідко запрошують до участі у журі таких конкурсів. Так, під час відбору на "Євробачення - 2012" він висловився проти співака Макса Барського. За задумкою продюсера мюзиклу "Z.Dance" Алана Бадоєва Макс виступав у образі зомбі. "Це була твоя ідея такого перетворення? Я скажу тільки так, без образ, від вас іде бруд", - сказав Іво Васильович молодому артисту.

Через заяву Іво Бобула співака зняли з конкурсу. Назад артисту вдалося потрапити завдяки своїм фанатам, наполегливість яких повернула його до відбору.

Маестро взагалі критикує манеру виступу сучасних виконавців: "Я не хочу дивитися на волосся, постукати по косам, які колечка. Я хочу музику! Дайте мені музику! Моя душа просить музики" [4].

Прикметно, що сам Іван Васильович каже, що хотів би взяти участь у конкурсі Євробачення, проте для цього йому потрібно було б змінювати формат виконання, а він до цього не зовсім готовий. Тим більше, що це конкурс для молодих виконавців. А от років 20 назад він міг би позмагатися. "Свою кандидатуру вважаю достойною, оскільки не бачу альтернативи серед сучасних музичних колективів країни. Я не розумію навіщо вони перекручують українську мову. Я чув Бумбокс, нічого не зрозумів, двоє чи один в каное (львівський гурт "Один в каное"), ще там з'явилася одна група в високих шапках Браха Драха (гурт "ДахаБраха"), чи як. Може, така музика це стьоб? Такої музики нема в Європі" [2], - зазначає співак.

Іво Васильович висловився й про переможницю Євробачення-2016 року Джамалу. Не заперечуючи її талант, як вокалістки, він вважає саму пісню, представлену до виконання, не зовсім хітовою.

Ще пізніше співак повідомив, що йому сподобалися лише 5 конкурсантів, хоча основне завдання відбору, на його думку, не стільки пошук виконавця, скільки світлої, хорошої пісні, з гарним аранжуванням і професійним виконанням. Водночас ті, хто йому сподобався, пройшли до фіналу.

Взагалі, на думку маестро, цей конкурс вже дискредитував себе, оскільки його перестали відвідувати справді сильні та цікаві артисти [2].

Тому загалом у Іво Васильовича є великі претензії щодо всіх сучасних співочих конкурсів, на які «нормальним хлопцям» взагалі ходити не треба, бо все одно вони, на думку артиста, вилетять з другого-третього туру. Взагалі, в країні повинен бути один конкурс вокалістів раз на чотири роки. Саме на них мають оцінювати талант. А щоб не захворіти на "зіркову хворобу", потрібно перш за все бути людиною. Тому, звичайно, пошук талановитих виконавців, які прагнуть пропагувати найкращі зразки естрадного виконавства – це досить складна справа, незважаючи на низку нових облич.

Саме наявність таких фактів Іво Васильович пов'язує з тим, що його не дуже охоче останнім часом запрошують на різноманітні конкурси, адже знають його прямолінійність у судженнях.

5 жовтня 2016 р. відбувся концертний сезон Міжнародного фестивалю «Шлягер року», в якому взяли участь Іво Бобул, Анастасія Лавриненко, Павло Зібров, Катерина Бужинська, Гарік Кричевський, Віктор Павлік, Наталія Шелепницька, Василій Бондарчук, Віталій Козловський, Петро Чорний, Наталія Валевська, Міла Нітіч, Олександр Павлік, Артур Боссо, Олексій Ревенко і гурт «G.A.», Ольга Сумська, Віталій Борисюк, RULADA, Софія Злотник та ін.

На ньому відбулася прем'єра пісні на музику Іво Бобула «Сповнена журбою». Автором слів до цієї пісні стала її виконавиця та авторка цієї статті. Тому я не можу не згадати про навчання і співпрацю зі своїм наставником Іво Васильовичем Бобулом.

Після закінчення Херсонського музичного училища за фахом класичний спів я рік працювала в Херсонському академічному музично-драматичному театрі. Згодом вступила до Київської муніципальної академії естрадного і циркового мистецтва ім. Л. Утьосова на третій курс на спеціальність «режисура». Однак, не полишаючи свою мрію – співати - та захоплюючись талантом Іво Бобула, я сама підійшла до нього і відверто сказала, що хочу співати. Відтак, на сьогодні я оволоділа другою спеціальністю – вокальною – на кафедрі Іво Бобула, при якій з відзнакою закінчила магістратуру.

Наша спільна співпраця з маестро втілилася у низці вдалих проектів. Так, вже *29 квітня 2015 р.* у столичній «Україні» відбувся концерт «Ліберта», головним режисер-постановницею якого стала авторка статті. Крім того, багато пісень на ньому було виконано у дуеті з Іво Бобулом, зокрема пісню, яка дала назву концерту - «Ліберта». Це була перша пісня, над якою ми почали працювати дуетом, і саме вона вперше прозвучала на концерті 19 грудня 2013 р. в НПМ «Україна».

На концерті «Про любов» у дуеті ми також виконали пісню «Берег любові». Так сформувався єдиний та остаточний склад дуету. Справжнім відкриттям стало спільне виконання навесні 2015 р. пісні «Пізня зустріч" - відомого широкому загалу хіта, який маестро співав у дуеті з Лілією Сандулесою.

На початку 2016 р. відбулася своєрідна прем'єра – на бажання маестро я виконала ще одну культову пісню з репертуару Іво Бобула «Тополина любов». Взагалі, пісні з раннього репертуару Іво Бобула, зокрема пісня «Прощались ми...» - з репертуару Іво Бобула та ВІА "Віватон", відзначені неперевершеною мелодикою, яка так полюбилася слухачам.

31 жовтня 2016 р. у Палаці Україна Іво Бобул запросив мене виконувати низку пісень на його концерті. Отже, можна констатувати, що маестро постійно розширює горизонти своїх творчих пошуків та концертно-гастрольної діяльності, радує слухачів новими піснями та проектами. Водночас, незважаючи на тривалу плідну співпрацю з низкою відомих українських композиторів і авторів слів, Іво Бобул розширює сферу своїх творчих зацікавлень – стаючи автором слів і музики до нових пісень, якими збагачує власний репертуар та репертуар своїх учнів.

Висновки. Сьогодні, можна сказати, що Іво Бобул знаходиться чи не на піці своєї творчої кар'єри. Проте його творчість, на нашу думку, цікава насамперед тим, що він постійно привертає увагу до себе новими проектами, серед яких і викладання та завідування на кафедрі естрадного співу в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтва, і участь у якості журі на різних конкурсах та у спільних проектах, і пошук та допомога молодим талановитим виконавцям і под.

Постійна праця, активність, плідний творчий пошук дають змогу співаку не лише перевертати все нові й нові сторінки в творчості, а й розкривати нові грані свого таланту. Водночас саме така багатогранність його постаті привертає увагу не лише слухачів, а й викликає зрозумілий мистецтвознавчий та культурологічний інтерес, зокрема в аспекті музичного та пісенного авторства, що можна вважати перспективним напрямом подальших досліджень цьому ракурсі.

Різноспрямованість творчих пошуків співак планує демонструвати і надалі. Так, найбільш плідною, єдиною та остаточною стала його співпраця з молодою виконавицею Анастасією Лавриненко, яку маестро нарік своєю послідовницею та вперше виступив у ролі не лише наставника, а й продюсера.

***Література***

1. Иво Бобул: «Семья для меня – это главное» / Крымский телеграф. URL: http://ktelegraf.com.ru/3912-ivo-bobul-semya-dlya-menya-yeto l.

2. Иво Бобул: Есть талант и нет денег – не иди на «Евровидение». URL: http://e-motion.tochka.net/54366-ivo-bobul-est-talant-i-net-deneg-ne-idi-na.

3. Известный певец Иво Бобул побывал в гостях у редакции. URL: http://mport.ua/psycho/1589977-5-aprelja-pevec-Ivo-Bobul-posetit.

4. Іво Бобул розкритикував «Бумбокс» і «ДахаБраха» та порівняв себе з «ABBA». URL: http://promin.cv.ua/2016/07/07/ivo-bobul-rozkrytykuvav.

5. Іво Бобул. Не знаю, який чоловік може витримати життя зі співачкою. URL: https://rozmova.wordpress.com/2016/02/10/ivo-bobul-3.

6. Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв. URL: http://www.circusacademy.kiev.ua/?view=history.

***References***

1. Ivo Bobul: "Family is the main thing for me" / Crimean telegraph. URL: http://ktelegraf.com.ru/3912-ivo-bobul-semya-dlya-menya-yeto l. [in Russian].

2. Ivo Bobul: There is a talent and there is no money - do not go to Eurovision. URL: http://e-motion.tochka.net/54366-ivo-bobul-est-talant-i-net-deneg-ne-idi-na. [in Russian].

3. The famous singer Ivo Bobul visited the editorial office. URL: http://mport.ua/psycho/1589977-5-aprelja-pevec-Ivo-Bobul-posetit. [in Russian].

4. Ivo Bobul having criticized the Boombox and DakhaBraha, thus porting himself to ABBA. URL: http://promin.cv.ua/2016/07/07/ivo-bobul-rozkrytykuvav. [in Ukrainian].

5. I'm Bobul. I do not know, such a cholovic can vitrimati zhittya zi spivachochyu. URL: https://rozmova.wordpress.com/2016/02/10/ivo-bobul-3. [in Ukrainian].

6. Kyiv municipal academy of circus mysterious cats. URL: http://www.circusacademy.kiev.ua/?view=history. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 17.10.2018 р.*

УДК: 78.071.1(477)+7.071
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153128

**Левкулич Євген Олександрович**
аспірант кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
ORCID 0000-0001-5786-6153
evgeniylevkulich@gmail.com

# КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ

**Мета роботи** полягає у вивченні концертної та виконавської діяльності знаного у світі композитора та піаніста Сергія Борткевича як складової культуротворчих процесів першої половини ХХ століття. **Методологічна** база дослідження ґрунтується на використанні методу *історизму*, а також *структурного* та *описового* методів дослідження. Звернення до першого зумовлене необхідністю оцінки певного відрізку діяльності митця та його історико-культурологічного осмислення. Крім того, звернення до структурного методу зумовлене тим, що у дослідженні відбувається цілісне осмислення піаністичної складової творчого портрету Сергія Борткевича. Таким чином, описовий метод використовується нами у якості допоміжного методу при аналізі концертів композитора. **Наукова новизна** дослідження полягає у вивченні концертної виконавської діяльності Сергія Борткевича як піаніста. Вперше у межах вітчизняного та світового «борткевичезнавства» здійснено звернення до європейських періодичних видань першої половини ХХ століття з метою дослідження концертної діяльності митця, а також місця, яке займала його творча діяльність у європейському культурному просторі того часу. **Висновки:** аналіз архівних історичних матеріалів початку ХХ століття показав, що митець займав стійке положення у європейській музичній культурі зазначеного періоду. Не зважаючи на неоднозначну рецепцію сучасників, він продовжив концертну діяльність як популяризатор власних творів. Зважуючи на сказане, стверджуємо, що виконавська та композиторська діяльність Сергія Борткевича є невід'ємними взаємодоповнюючими частинами його творчої індивідуальності, що робить неможливим подальше дослідження творчої спадщини митця без урахування його концертно-виконавської діяльності.

**Ключові слова:** творчість Сергія Борткевича; фортепіанне виконавство; піаніст; композитор; творчий портрет.

***Левкулич Евгений Александрович**, аспирант кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

Концертная деятельность Сергея Борткевича начала XX века: историографический аспект

**Цель** работы заключается в изучении концертной и исполнительской деятельности известного в мире композитора и пианиста Сергея Борткевича как составляющей культурообразующих процессов первой половины XX века. **Методологическая** база исследования основывается на использовании метода *историзма*, а также *структурного* и *описательного* методов исследования. Обращение к первому обусловлено необходимостью оценки определенного периода деятельности артиста и его историко-культурологического осмысления. Кроме того, обращение к структурному методу обусловлено тем, что в исследовании происходит целостное осмысление пианистической составляющей творческого портрета Сергея Борткевича. Таким образом, описательный метод используется нами в качестве вспомогательного метода при анализе концертов композитора. **Научная новизна** исследования заключается в изучении концертной исполнительской деятельности Сергея Борткевича в качестве пианиста. Впервые в рамках отечественного и мирового борткевичеведения осуществлено обращение к европейским периодическим изданиям первой половины XX века с целью исследования концертной деятельности артиста, а также места, которое занимала его творческая деятельность в европейском культурном пространстве того времени. **Выводы:** анализ архивных исторических материалов начала XX века показал, что артист занимал устойчивое положение в европейской музыкальной культуре указанного периода. Несмотря на неоднозначную рецепцию современников он продолжил концертную деятельность в качестве популяризатора собственных произведений. Взвешивая сказанное, утверждаем, что исполнительская и композиторская деятельность Сергея Борткевича являются неотъемлемыми взаимодополняющими частями его творческой индивидуальности, делает невозможным дальнейшее исследование его творческого наследия без учета его концертно-исполнительской деятельности.

**Ключевые слова:** творчество Сергея Борткевича; фортепианное исполнительство; пианист; композитор; творческий портрет.

***Levkulych Yevhen**, postgraduate student of the Department of Theory and History of Culture of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

**Concert activity of Sergey Bortekevich in the beginning of the 20th century: historiographical aspect**

**Purpose of the article** is to study the concert and performances of the world-famous composer and pianist Sergei Bortkiewicz, as part of the cultural development processes of the first half of the twentieth century. **Methodology**. Methodological basis of the research is based on the use of the historicism method, as well as structural and descriptive research methods. Appeal to the first is conditioned by the necessity of evaluating a particular segment of the artist's activity and his historical and cultural comprehension. Also, the appeal to the structural method is because the study takes a holistic understanding of the pianistic component of the creative portrait of Sergei Bortkiewicz. Thus, the descriptive method is used by us as an auxiliary method in the analysis of concerts by the composer. **The scientific novelty** of the study is to study the concert performance of Sergei Bortkiewicz as a pianist. For the first time within the framework of

© Левкулич Є. О., 2018

the national and world battles, a wider scholarship was applied to European periodicals of the first half of the twentieth century to study the concert activity of the artist, as well as the place occupied by his creative activity in the European cultural space of that time. **Conclusions**. The analysis of archival historical materials of the early twentieth century showed that the artist occupied a stable position in the European musical culture of the specified period. Despite the controversial reception of his contemporaries, he continued the concert activity as a propagator of the own works. Considering the above, we assert that the performer's and composer's activities of the artist are inalienable complementary parts of his creative individuality, which makes it impossible to further study the artistic heritage of Sergei Bortkiewicz without taking into account the concert and performance of the artist.

**Key words:** creativity of Sergey Bortkiewicz; piano performance; pianist; composer; creative portrait.

Актуальність проблематики даної статті зумовлена недостатньою дослідженістю виконавського аспекту творчої діяльності відомого українського композитора та піаніста Сергія Борткевича. Артистичне становлення митця відбувалось в умовах кардинальних змін у культурній свідомості європейського соціуму першої половини ХХ століття. Саме у цей час занепад романтизму як напрямку композиторських пошуків й остаточне виокремлення особистості виконавця-віртуоза як повністю самостійної творчої одиниці стає одним із найважливіших чинників впливу на формування фортепіанної спадщини митця. Саме тому синтетична специфіка творчої діяльності Сергія Борткевича як композитора, виконавця та педагога обумовлює необхідність ґрунтовного дослідження його концертної діяльності як невід'ємної складової його творчої особистості від початку становлення й протягом усього життя.

Сьогодні, в умовах сталої тенденції до зростання інтересу до Сергія Борткевича і його творчої діяльності, перед дослідниками постає питання відсутності системної культурологічної оцінки як постаті митця в цілому, так і аспекту його сольної кар'єри зокрема. У існуючих наукових працях ця тематика практично не розглядається. Дотичним за своїм спрямуванням є звернення української музикознавиці Ольги Чередніченко до архівних матеріалів початку ХХ століття. У поле зору дослідниці потрапляють рецензії на концертні виступи Сергія Борткевича, опубліковані у харківських періодичних виданнях 1904 – 1910 років. Однак її дослідження наразі містить лише уточнення окремих відомостей стосовно біографії композитора, не розкриваючи його артистичної діяльності, яка продовжувалась протягом першої половини минулого століття. Практично не згадується виконавська діяльність митця й у наукових працях закордонних дослідників Ваутера Калкмана та Клааса Трапмана (Нідерланди), Чихіро Ішиоки (Японія), Джеремії Джонсона (США), Агнєжки Кошчелак-Надольської (Польща) та деяких інших.

Винятком можна вважати статтю автора цієї публікації «Творчий портрет Сергія Борткевича-піаніста» 2016 року, у якій розглянуто рецензії на концерти митця у Харкові, здійснені протягом 1904–1910 років. У статті на основі здобутої інформації розкрито творчий портрет Борткевича-піаніста, який сформувався протягом перших десяти років ХХ століття, а також охарактеризовано концертну діяльність митця в рідному місті й поступову зміну його творчих зацікавлень у цей період.

Враховуючи постійне зростання інтересу до музичної спадщини композитора, появу присвячених йому наукових робіт та публікацій, вважаємо за необхідне зазначити, що творча діяльність Сергія Борткевича, особливо його артистичний шлях як концертного виконавця, є малодослідженою ланкою сучасного «борткевичезнавства». Актуальність статті зумовлена необхідністю скласти історіографічний огляд концертної діяльності митця у першій половині ХХ століття, а також, базуючись на дописах та рецензіях у сучасних йому періодичних виданнях, визначити положення, яке займав Сергій Борткевич у виконавському культурному просторі першої половини ХХ століття.

Мета статті – дослідити концертну та виконавську діяльність Сергія Борткевича як складову культуротворчих процесів першої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу статті. Концепція пропонованого дослідження базується на розумінні творчої діяльності Сергія Едуардовича Борткевича як культурологічного феномену. З огляду на це, видається самоочевидною і достатньо визрілою необхідність репрезентації досі невідомих аспектів його виконавської діяльності на початку ХХ століття. Постать композитора і його творчий доробок представлені творами, що написані із застосуванням нерідко епатажної композиторської техніки, що більше спрямована на інтелектуальні рефлексії, аніж на безпосередній емоційний відгук. Водночас українська культурологічна наука поки що надто мало уваги приділяє феномену представлення публіці творів, що в тій чи іншій мірі представляють мінливі і складні процеси духовного космосу періоду життя і творчості Сергія Борткевича. Дослідження виконання артистичної складової творчості митця представляє всю різноманітність виміру існування цього явища в житті композитора з огляду на соціально-естетичні, гносеологічні (пізнавальні), психологічні переваги тогочасного суспільного і мистецького життя, епохи в якій живе і творить Сергій Борткевич. Пізнання цих процесів, їхнє розуміння, вивчення і пояснення є кодом, що відкриває нам епоху Маестро Борткевича та світ його музики.

Початок концертно-виконавської діяльності митця припадає на 1904 рік, коли у Харкові 16 лютого відбувся перший сольний концерт молодого піаніста. Розгорнута рецензія, опублікована в газеті «Южный край» від 18 лютого, містить детальну характеристику виконавського стилю Сергія Борткевича. Зокрема відзначено, що м'яке туше, приємний співучий тон та солідна техніка виконавця були достойно оцінені слухачами. Однак, найбільше у грі молодого митця публіку вразило інше: «Справлю-

чись абсолютно вільно зі всілякими складними агрементами та фіоритурами, – писав у статті музичний критик Леонідов – пан С. Борткевич толково і вдумливо відноситься до виконуваного твору, ретельно нюансує його й твердо тримається ритму та стилю. В його виконанні зовсім не помічається небажаного прагнення блиснути технікою у збиток іншим вимогам виконуємого композитора.» [3]. Крім того рецензент зазначав: «За умови подальшого удосконалення та розвитку свого виняткового таланту, пан С. Борткевич безсумнівно займе у недалекому майбутньому визначне місце серед видатних піаністів сучасності» [3].

Зі змісту харківської статті стає зрозумілим, що митець вже на початку минулого століття міг скласти достойну конкуренцію більшості сучасних йому піаністів. Однак його артистичний шлях у Західній Європі видався більш складним та поступовим. Перші концерти Сергія Борткевича у Німеччині були схвально прийняті широкою публікою та критиками. Однак, на відміну від харків'ян, останні більш прохолодно та виважено оцінили молодого виконавця. Вони відзначали майстерне володіння різними видами піаністичної техніки, змістовність виконання, але звертали увагу й на деяку прохолодність у його грі. У розміщеному в газеті «Berliner Börsenzeitung» відгуку на концерт Сергія Борткевича, 6 грудня 1905 року у Берліні зазначалось: «Піаніст Борткевич дав Клавірабенд у залі Singakademie з хорошими результатами. Він, імовірно, не один з перших, але його талант ставить його вище середнього рівня. Його техніка добре розвинена, його атака добре сформована, й у виконанні присутній музичний зміст, але він, здебільшого, залишається дещо прохолодним та зовнішнім» [5].

Така реакція на перші виступи Сергія Борткевича зовсім не дивна, оскільки концертне життя Німеччини початку XX століття знаходилось на виключно високому рівні. Започатковані Феліксом Мендельсоном та Робертом Шуманом музичні традиції отримали продовження у творчій діяльності Франца Ліста, Ріхарда Вагнера й мали значні результати наприкінці XIX століття. Тут працювали й виступали з концертами найвідоміші музиканти з усього світу. Серед них диригенти Ганс фон Бюлов, Фелікс Вайнгартнер, Артур Нікіш, піаністи Ферруччо Бузоні, Леопольд Годовський, Ежен д'Альбер та інші. Таким чином, німецька публіка та критики мали змогу чути найкращих виконавців світового рівня, із грою яких, згодом, і порівнювали перші концертні виступи Сергія Борткевича.

У створених в 1936 році «Спогадах» митець дуже мало пише про свою концертну діяльність: цьому аспекту його творчості присвячено лише кілька рядків. Зокрема, композитор згадує, що до Першої світової війни він мав концерти у Відні, Будапешті, Італії, Парижі, Росії та Німеччині: «Я давав сольні концерти у Берліні, Ляйпцизі та Мюнхені <…> За межами Німеччини я грав у Відні, Будапешті, Італії, Парижі та Росії.» [9, 20]. Водночас він зазначає, що готуючись до виступів витратив багато часу на подолання деяких технічних труднощів. Це свідчить про спрямовану роботу митця над удосконаленням власної піаністичної майстерності. Підтвердження цього, а також інформація про результати наполегливої праці молодого піаніста з'являється вже у відгуках та рецензіях, які були розміщені в періодичних виданнях наступних років.

Особливо цікавою у такому контексті виконавської біографії Сергія Борткевича є низка сольних концертів, присвячених пам'яті відомого піаніста Альфреда Рейзенауера. Саме у його класі майбутній композитор навчався з 1900 до 1902 року у Лейпцизькій консерваторії. Після несподіваної смерті вчителя у жовтні 1907 року, митець дав серію концертів у Німеччині, Австрії, Латвії, та Україні. Програми концертів переважно складались з творів композиторів, чия музика, за спогадами самого піаніста, займала провідне місце у репертуарі Альфреда Рейзенауера, а саме Ф. Шопена, Р. Шумана і Ф. Ліста. Сергій Борткевич також додавав до програм окремі твори Л. Бетовена, а також власні композиції. Характерною відзнакою цих концертів було обов'язкове виконання молодим піаністом п'єси «Funèrailleß» Ф. Ліста на знак вшанування пам'яті свого вчителя. Можна навіть припустити, що саме ці твори під час навчання у Ляйпцизькій консерваторії митець вивчав під керівництвом Маестро.

Відгуки критиків про концертні виступи Сергія Борткевича у 1908 році значно відрізняються від попередніх. І якщо в харківській рецензії на концерт 23 березня 1908 року дається оцінка розвитку його піаністичної та виконавської майстерності, то у європейських відгуках однозначно стверджується, що митець безсумнівно є віртуозом вищого рівня. У газеті «Rigasche Rundschau» від 3 квітня 1908 року музичний критик Ганс Шмідт писав: «Виявивши себе в усіх своїх талантах як віртуоз першого ряду й самого благородного рангу, він (Борткевич) водночас явно жив у своїй грі духом свого вчителя…. Успіх, якого досягнув артист, був настільки приголомшливий, що, сподіваюсь, змусить його повторити свій візит у наступному сезоні…» [6].

У статті відсутня детальна характеристика виступу піаніста. Однак у рецензії на концерт, який відбувся 15 грудня 1910 року у Харкові, знаходимо вичерпний портрет Сергія Борткевича як музиканта й виконавця: «У нього гарний тон, відмінна техніка. Його гра вільна й різноманітна. В ній є й віртуозний блиск, й вишуканість, й задушевна співучість. Кожній п'єсі може він надати притаманний їй характер та завершеність. В звуках, які він видобуває із фортепіано, часом відчувається подих поезії, свіжої, щирої, чарівної» [1].

Виходячи з цього, можна дійти висновку, що, починаючи приблизно з 1908 року, митець знаходився на вершині своїх виконавських можливостей. Збільшується кількість як сольних, так і ансамблевих виступів у концертах. В цей час Сергій Борткевич активно співпрацює зі всесвітньовідомою солісткою Берлінського оперного театру Еммі Дестін. «Я дуже добре знав Еммі Дестін… – писав він у

«Спогадах» – Я співпрацював з нею в якості концертмейстера і соліста у її концертах… Вона завжди хотіла співати якомога менше, а я, навпаки, мав грати соло якомога довше» [9, 21].

Згідно з віднайденими у періодичних виданнях початку ХХ століття анонсами концертів їх творча співпраця тривала з 1906 року до початку Першої світової війни. Крім того, Еммі Дестін періодично виступала як організатор благодійних концертів, до участі у яких вона залучала не тільки різних солістів, а й навіть великі оркестрові колективи. Саме у одному з таких концертів, 2 квітня 1906 року, Сергій Борткевич у супроводі Берлінського філармонійного оркестру вперше виконав свій Фортепіанний концерт ор.1 сі мінор. Пізніше, 23 березня 1908 року, він також грав цей твір у Харкові з місцевим симфонічним оркестром під керівництвом Іллі Слатіна.

За твердженням композитора, він присвятив Еммі Дестін цикл з шести романсів ор.2. Перша і найдавніша згадка про виконання пісень Сергія Борткевича була знайдена нами у газеті «Berliner Tageblatt» від 29 вересня 1905 року. Згідно з наявної інформації, у програмі відкритого концерту, який відбувся 4 жовтня у залі Singakademie було виконано три нові пісні митця. Наступну згадку про виконання пісень знаходимо у анонсі концерту 26 жовтня 1910 року у залі Конвентгарден. Цього разу виконавицею була особисто Еммі Дестін.

Водночас митець періодично грає у складі камерних ансамблів, а також акомпанує вокалістам. У німецьких друках початку ХХ століття, ім'я Сергія Борткевича можна неодноразово зустріти у анонсах концертів, де він виступає разом зі скрипалем Оссіпом Шнірліном, співачкою Мартою Бенке-Селлін та багатьма іншими музикантами. Це свідчить про те, що камерне музикування від самого початку його творчого шляху було важливою складовою виконавської діяльності піаніста.

У подальші роки гра у складі камерних ансамблів займає провідну роль у артистичній діяльності Сергія Борткевича. Одразу після повернення у 1914 році до Харкова розпочинається плідна творча співпраця зі скрипалем Франком Смітом: «Ми давали концерти на півдні Росії. Навіть в Україні ми відчували певну нестачу продуктів й привозили мішки з мукою й цукром з наших концертних турів. Наш концерт у Москві мав великий успіх… Я також грав концерти з іншими чудовими артистами: віолончелістом Білоусовим, скрипалем Могилевським, диригентом Бердяєвим» [9, 25]. Революція та необхідність тікати від влади більшовиків після 1917 року змусила митців тимчасово перервати сумісну концертну діяльність. Їх співпраця відновилася лише після повернення композитора до Європи у 1922 році. Їх дует дав низку успішних концертів у Австрії та Нідерландах протягом 1922 – 1923 років.

У подальшому, проживаючи у Австрії, митець також регулярно виступав у ансамблі з відомими віденськими музикантами, серед яких необхідно назвати професора Віденської консерваторії та віолончеліста Пауля Грюмера, соліста Віденської опери Антона Дермоту, скрипалів Віллі Босковського та Яро Шміда.

У цей час Сергій Борткевич вже виконував переважно власні твори. Варто відзначити, що пропагування своєї музики майже від самого початку займало важливе місце у виконавській діяльності митця. У статті «Творчий портрет С. Борткевича-піаніста» 2016 року ми писали: «Початок занять композицією припав саме на період активної концертної діяльності С. Борткевича. В 1904 році, почали з'являтись перші твори композитора які одразу ж ввійшли до його концертних програм. З часом власні композиції стали займати провідне місце у репертуарі піаніста. Це сприяло поступовій творчій переорієнтації музиканта від піаніста-інтерпретатора чужих творів на початку століття до композитора-інтерпретатора та виконавця власної музики у подальші роки.» [2, 237].

Найпершою історичною згадкою про виконання Сергієм Борткевичем власного фортепіанного твору можна вважати його виступ 2 квітня 1906 року зі своїм Концертом для фортепіано з оркестром ор.1 сі мінор. Однак, за твердженням композитора, він не був задоволений твором й тому знищив його після кількох перших виконань [9, 38]. Зважаючи на це, можна припустити, що митець, врахувавши попередній досвід з концертом, звернувся у своїх творчих пошуках до жанру фортепіанної мініатюри. Перший допис про виконання Сергієм Борткевичем кількох власних п'єс був знайдений нами у п'ятому номері газети «Musikalisches Wochenblatt» від 31 січня 1907 року: «*23 січня у залі "Бехштейн"* [у Берліні – *Є. Л.*] <…> *піаніст Сергій Борткевич виконав три гарно складені фортепіанні п'єси власного авторства (Етюд, Гавот, Капричіо), прості та зрозумілі, як і його стиль*» [7, 116].

У рецензіях наступних на наступні концерти поступово з'являються згадки й про інші мініатюри композитора. Складається враження, що митець випробовує їх, потроху пропонуючи на розсуд широкої аудиторії слухачів та критиків. У більшості анонсів навіть не було зазначено опуси творів. Однак, виходячи з відомих на сьогодні рецензій, можна сказати, що реакція публіки на перші опуси композитора була доволі позитивною, що спонукало митця до створення нових п'єс.

Висновки. У проведеному дослідженні постає рецепція виконавської діяльності Сергія Борткевича на початку ХХ століття. Аналіз газетних заміток, у яких йдеться про його концертні виступи, показав, що митець займав стійке положення у європейській музичній культурі зазначеного періоду. Й хоча рецепція його творів з боку європейської критики була стриманою, а подекуди навіть і негативною, це не завадило йому продовжити свою концертну діяльність як композитора-виконавця власних творів.

Після концерту у Харкові 15 грудня 1910 році критик і композитор Володимир Сокальський писав наступне: «Як піаніст і як композитор, С. Борткевич, у всякому випадку, неабияка величина, й тому

нехтувати ним не можна» [1]. Зважуючи на сказане, стверджуємо, що виконавська та композиторська діяльність музиканта є невід'ємними взаємодоповнюючими частинами його творчої індивідуальності, що робить неможливим подальше дослідження творчої спадщини С. Борткевича без урахування концертно-виконавської діяльності митця.

***Література***


1. Дон-Диез. Музыкальные заметки. (Концерт С. Борткевича) // Южный край. 1910. 15 дек.
2. Левкулич Є. О. Творчий портрет Сергія Борткевича-піаніста // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка "Музикознавчий універсум" : наук. збірка. Львів, 2016. № 38-39. С. 229–240.
3. Леонидов. Концерт С. Борткевича // Южный край. 1904. 18 февр.
4. Чередниченко О. В. Фортепианное творчество Сергея Борткевича в свете классико-романтической традиции: дисс. … канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство»/ Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2008. 297 с.
5. A. S., (1905). Das zweite Concert des Philharmonischen. *Berliner Börsenzeitung*. No. 573, December 7. P. 10.
6. Schmidt H., (1908). Konzert. *Rigasche Rundschau*. Riga, Latvijas Republika. No. 78, April 3. P. 6.
7. Schultze A., (1907). Musikbriefe und Berichte. Deutsches Reich. Berlin. *Musikalisches Wochenblatt*. Leipzig, German. No. 5, Januar 31. pp. 115–116.
8. Soldano A., (2015), Il Confine dell' Ingano. Sergei Bortkiewicz. Bari, Italy : Florestano edizioni, 320 p.
9. Thadani B., (2007). Recollections, letters and documents of Sergei Bortkiewicz. 3rd ed. Winnipeg, Canada : Cantext Publications, 90 p.


***References***


1. Don-Diez. (1910). Muzykalnye zametki. (Kontsert S. Bortkevicha). *Yuzhnyy kray*. 15 dek. [in Russian].
2. Levkulych, Y. O. (2016). Creative portrait of S. Bortkiewicz-pianist [Tvorchyj portret S. Bortkevycha-pianista], *Musicology universe [Muzykoznavchyj universum]*. Lviv : LNMA im M. V. Lysenka, vol. 38–39, pp. 229–240 [in Ukrainian].
3. Leonidov. (1904). Kontsert S. Bortkevicha. *Yuzhnyy kray*. 18 fevr. [in Russian].
4. Cherednichenko, O. (2008). Fortepiannoe tvorchestvo Sergeya Bortkevicha v svete klassiko-romanticheskoy traditsii [Piano works of Sergei Bortkiewicz in the light of the Classic-Romantic tradition]: diss. … kand. iskusstvovedeniya: spets. 17.00.03 «Muzyikalnoe iskusstvo»/ Harkovskiy gosudarstvennyiy universitet iskusstv im. I. P. Kotlyarevskogo. Harkov, 297. [in Russian].
5. A. S. (1905). Das zweite Concert des Philharmonischen. *Berliner Börsenzeitung*. No. 573, December 7. P. 10. [in English].
6. Schmidt H. (1908). Konzert. *Rigasche Rundschau*. Riga, Latvijas Republika. No. 78, April 3. P. 6. [in Russian].
7. Schultze A. (1907). Musikbriefe und Berichte. Deutsches Reich. Berlin. *Musikalisches Wochenblatt*. Leipzig, German. No. 5, Januar 31. pp. 115–116. [in Russian].
8. Soldano A. (2015), Il Confine dell' Ingano. Sergei Bortkiewicz. Bari, Italy : Florestano edizioni, 320 p. [in Russian].
9. Thadani B. (2007). Recollections, letters and documents of Sergei Bortkiewicz. 3rd ed. Winnipeg, Canada : Cantext Publications, 90 p. [in Russian].


*Стаття надійшла до редакції 26.08.2018 р.*

# Відгуки. Рецензії. Повідомлення

DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153134

**Шульгіна Валерія Дмитрівна**
доктор мистецтвознавства, професор кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

## ТВОРЧИЙ ДОРОБОК ВИДАТНОГО ВЧЕНОГО ТА МИТЦЯ (до ювілею КОМІСАРОВА Олега Вадимовича, професора Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова,члена-кореспондента Української технологічної академії, заслуженого діяча мистецтв України)

Яскраві творчі здобутки Комісарова Олега Вадимовича пов'язані з плідною працею у Національній музичній академії України імені П.І.Чайковського (1993-2007) на посадах професора, завідувача створеної та організованої ним кафедри музичної педагогіки, помічника ректора Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського академіка Національної академії мистецтв України, народного артиста України, професора Тимошенка О.С. З 2009 р. і донині Олег Вадимович – професор кафедри сурдопедагогіки факультету корекційної педагогіки та психології НПУ імені М.П.Драгоманова.

Комісаров О.В. є автором інноваційної концепції корекції вербального та вокального голосу дітей з порушеннями слуху на фонетичній основі рідної мови, що використовується фахівцями різних країн. Валідність змісту цієї концепції підтверджена фонопедичною практикою Інституту отоларингології ім. проф. О.С. Коломійченка НАМН України. Теоретичні та практичні позиції концепції Олега Вадимовича трансформовані у двох монографіях - «Навчання співу школярів на фонетичній основі рідної мови» (Київ: Видавнича група «ОКО», вид. перше - 2010 , друге - 2017), підручниках, посібниках, програмах для спеціальних шкіл, що мають гриф МОН України, зокрема: навчальному посібнику **«**Початкове навчання співу на фонетичній основі української мови» (Київ: МО України, ІСДО, 1996), підручниках – «Розвиток слухового сприймання: Підготовчий клас, 1 клас, 2 клас» (всі - Київ: Либідь, 2014). У загалі творчого доробку Комісарова О.В. наукові статті, навчальні програми, репертуарно-методичні та нотні збірки академічного, освітянського, музичного, громадського спрямування, що опубліковані у провідних фахових видавництвах України, країнах близького зарубіжжя та Канади - понад 100 публікацій, підсумково більше як 250 др.арк.

За останні десятиліття Комісаров О.В. вперше в історії сурдопедагогіки в Україні як фахівець розробив теоретичне підґрунтя та шляхи практичної реалізації музичного мистецтва у сферу корекції порушень розвитку глухих та слабочуючих дітей, що детермінує поліпшення слуху, інтонаційної та емоційної сторін мовлення.

Визнанням доробку Комісарова О.В. є обсяг WEB-цитувань його робіт (індекс даний час – 12208) в енциклопедичних Інтернет-виданнях, словниках, хроніках (Київський літопис XXI ст. - Науковий та інноваційно-інвестиційний потенціал України) та ін.

Комісаров О.В. є розробником державного галузевого стандарту освіти зі спеціальностей 7/8.020207 «музична педагогіка та виховання», затверджених МОН України. Неодноразово призначався експертом МОН України з ліцензування та акредитації вищих навчальних закладів.

Комісаров О.В. здійснює багатогранну діяльність як викладач, науковець-новатор, педагог-методист, диригент-виконавець, музично-громадський діяч, що знана в Україні та за її межами (Росія, Казахстан, Німеччина, США, Канада, Венесуела, Великобританія, Польща).

Упродовж 47 років викладав фахові курси в НПУ імені М.Драгоманова, Українському лінгвістичному університеті, Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв, Національній музичній академії України, зокрема авторські: «Фоніатрія осіб з порушеннями слуху», «Новітні технології формування голосу, вимови», «Методика музично-ритмічного виховання дітей з вадами слуху», «Філософія музичної освіти» та ін., широко використовуючи сучасні цифрові та електронні освітні ресурси. Виступав опонентом на захисті дисертаційних досліджень в НПУ імені М.П.Драгоманова, Національному університеті імені Тараса Шевченка. Рецензії Комісарова О.В. на посібники, навчальні програми тощо, які подавалися на розгляд в МОН України, були високо оцінені комісією Міжнародного фонду "Відродження України" за напрямом «Трансформація гуманітарної освіти в Україні».

© Шульгіна В. Д. 2018

Упродовж своєї діяльності Комісаров О.В. підготував понад 50 висококваліфікованих фахівців, які плідно працюють не тільки у різних навчальних закладах (початкової, середньої, вищої ланки освіти), але й очолюють численні мистецькі колективи в Україні та за кордоном; серед його учнів - кандидати наук, доценти, професори і такі, які мають почесні звання. Під керівництвом Комісарова О.В. випускниками кафедри сурдопедагогіки виконана значна кількість дипломних і магістерських робіт високого ґатунку.

Багато років О.Комісаров науково-педагогічну роботу поєднує з активною музично-практичною діяльністю. Продовжуючи та розвиваючи кращі традиції вітчизняного хорового мистецтва та маючи визнання колег-фахівців хорової справи, зазначав видатний український хоровий диригент, Народний артист СРСР, Герой України А.Т. Авдієвський. Комісаров О.В. як концертний диригент-хормейстер провідних професійних та самодіяльних колективів, готував прем'єру опери "Ярослав Мудрий" до 1000-ліття хрещення Київської Русі та ін. на сцені Національної опери України, був головним хормейстером ряду урядових концертів до урочистих подій в історії держави. Під його керівництвом Заслужена хорова капела України Південно-західної залізниці, Заслужена хорова капела України НВО "Більшовик" та ін. самодіяльні хорові колективи України удостоювалися звання лауреатів оглядів та фестивалів. Як диригент-хормейстер володіє великим концертним репертуаром і має значний досвід у сфері хорового виконавства і організації хорової справи; здійснив фондові записи хорових творів на Українському радіо і телебаченні, активно включившись у справу відродження вітчизняної української хорової культури.

Комісаров О.В. активно і плідно працює у царині музично-громадської діяльності в Україні – один із організаторів, активістів, обирався заступником Президента Асоціації діячів музичної освіти та виховання при Національній Всеукраїнській музичній спілці, членом науково-методичних рад при МОН України, працював і очолював журі республіканських, обласних хорових конкурсів, та за кордоном - активіст Асоціації Європейських консерваторій, Музичних академій та Вищих шкіл музики (АЕС).

Комісаров О.В. здійснює широку просвітницьку роботу, активно пропагує здобутки сурдопедагогіки у WEB-мережі (число переглядів цього матеріалу сягає понад 10056900), виступає з доповідями на Всеукраїнських та міжнародних конференціях.

Комісаров О.В. є достойним представником музично-педагогічної науки України. За роки наукової, педагогічної, творчої діяльності Комісаров О.В. здобув визнання вітчизняних та закордонних науковців, педагогів, митців. Відзначений Золотою медаллю «Михайло Петрович Драгоманов 1841-1895 рр.», Подякою ректора НПУ імені М.П.Драгоманова «За вагомий особистий внесок у розвиток університету», знаком НАПН України «Ушинський К.Д.», медаллю НПУ імені М.П.Драгоманова «За наукові досягнення» та ін. У рік славного ювілею бажаємо шановному Олегу Вадимовичу творчих звершень у науці та мистецтві, особистого щастя, поваги колег та численних учнів.

DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153135

**Криволапов Михайло Олександрович**
Академік Національної академії мистецтв України,
Заслужений діяч мистецтв України

# РЕЦЕНЗІЯ
## на монографію «Художньо-образна система рекламної графіки» Світлани Прищенко

Монографія презентує результати комплексного аналізу рекламної графіки як продукту культури та вагомої складової рекламного дизайну, який, в свою чергу, розглянуто в контексті становлення і розвитку дизайну в цілому [1]. Монографія складається з чотирьох розділів, ілюстрованого глосарія (словника фахових термінів) та кольорових ілюстрацій з прикладами стильових проявів у плакаті.

У першому розділі сутність дизайну поглиблено до рівня художньо-проектної культури, а також визначено і розкрито теоретико-методологічні підходи до культурно-естетичної компоненти рекламної галузі. Увагу акцентовано на мультимодальності та транссистемності, що уможливило міждисциплінарний характер теоретичних й емпіричних досліджень естетики візуальної реклами в її сучасному осягненні. Ретроспективний огляд завершується порівняльною таблицею щодо класифікації видів дизайну із хронологічним розподілом на два великі періоди: канонічний та проектний типи діяльності.

У другому розділі розглянуто еволюцію рекламного середовища з урахуванням його функціональних, асоціативно-емоційних, естетичних та соціокультурних особливостей. Наведено характерні ознаки мистецьких стилів, які було запозичено рекламою в якості зображальних засобів XVIII–XX ст. Напрями розвитку рекламної індустрії початку XXI ст. висвітлено в процесі глобальних змін: технологічних, економічних, комунікативних, культурних.

Третій розділ присвячено проблемам візуалізації та образності в рекламі на основі розмежування понять художнього, проектного та рекламного образів. Досліджено чинники споживчого ринка з метою конкретизації формотворчих принципів реклами як візуально-вербальної моделі. Звернено увагу й на стилістичні особливості українського декоративно-прикладного мистецтва та малярства, що значно вплинули на розвиток рекламної графіки. Обґрунтовано важливість і доцільність використання етномотивів у сучасних засобах рекламного інформування: від друкованої афіші до Інтернет-реклами.

У четвертому розділі подано інтегрований виклад методів практичного застосування засобів композиції та психологічних аспектів сприйняття кольору при створенні рекламних повідомлень. Також розглядається специфіка змістовного навантаження кольору та принципи гармонізації кольорів у рекламі. Авторська концепція ґрунтується на дослідженні стилістики рекламної графіки в контексті художньо-проектної культури та як базовий засіб рекламного дизайну. Загалом відзначається необхідність посилення художньо-естетичної складової у рекламуванні товарів і послуг в Україні.

Таким чином, цінність наукового дослідження полягає у ґрунтовному комплексному аналізі важливих аспектів рекламної діяльності, які зумовлюють формування художньо-образної системи рекламної графіки. Варто наголосити, що тематичний перелік розділів зорієнтований на вивчення проблем і перспектив рекламного дизайну як різновиду візуальних комунікацій у сучасному суспільстві. Вважаємо, що монографія має чітку авторську концепцію, структуру, актуальна для наукового і науково-методичного забезпечення підготовки фахівців у галузі дизайну та реклами, відтак буде корисною магістрантам, аспірантам, викладачам, дизайнерам-практикам, художникам, мистецтвознавцям, культурологам, менеджерам рекламної та соціокультурної сфер, відвідувачам сертифікатних програм, курсів підвищення кваліфікації, і прислужитися всім зацікавленим даною тематикою.

***Література***

1. Прищенко С. Художньо-образна система рекламної графіки: монографія. Київ: НАКККіМ, 2018. 512 с.

© Криволапов М. О., 2018

# ЗМІСТ

## Культурологія


***Литвин С. Х.*** Мемуари та спомини сучасників як джерело дослідження життя і діяльності Симона Петлюри .....3

***Овчарук О. В.*** Transformation of human immediates in Post modern cultural practices [Трансформація образу людини в культурних практиках Постмодерну] ....12

***Шинкарук В. Д., Салата Г. В., Данилова Т. В.*** Myth as a phenomenon of culture [Міф як феномен культури] .....17

***Тацій В. Я., Данільян О. Г.*** The rule of law: modern scientific discourse and practical realization in Ukraine [Правова держава: сучасний науковий дискурс і практична реалізація в Україні] .....22

***Гончарова О. М.*** Музейні практики для дітей в художніх музеях Федеративної Республіки Німеччини .....29

***Личковах В. А.*** Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. О. Богомазов – художники «Краківської групи»: від кубізму і футуризму до експресивно-ліричної абстракції (Стаття четверта) .....36

***Карпов В. В.*** Military museology in the period of the transgression of the society from 1989 to 1991 [Військова музеологія в період трансгресії суспільства з 1989 по 1991 рік] .....43

***Бахов І. С.*** Main areas of the implementation of multiculturalism in professional educator training in the USA [Основні напрями реалізації мультикультуралізму у професійній підготовці викладачів у США] .....49

***Яковлев О. В.*** Фестивальний рух як чинник інтеграції та збереження національного культурного ландшафту .....56

***Бикова Т. В., Биков О. М.*** The Hutsul culture in fictional prose of the beginning of the XX$^{th}$ century: interpretation peculiarities [Гуцульська культура в художній прозі початку XX століття: особливості інтерпретації] .....60

***Карпенко О. В., Запорожець Т. В.*** Synergy of technologies and culture under consditions of the development of digital society [Синергія технологій та культури в умовах розвитку цифрового суспільства] .....65

***Гедьо А. В.*** Епістолярій діячів освіти та мистецтва як джерело з історії культури Південної України XIX – початку XX ст. .....69

***Лисенко О. Є., Пекарчук В. М., Хойнацька Л. М.*** International cultural polylogue at the turn of XX – XXI centuries: the problems, challenges and prospects for Ukraine [Міжнародний культурний полілог на рубежі XX – XXI століть: проблеми, виклики та перспективи для України] .....73

***Барна Н. В.*** Сценічний образ моди як цілісність естетичних та культурних ініціатив ....79

***Мартинишин Я. М., Костюченко О. В.*** Проектний менеджмент як стратегічний інструмент розвитку соціокультурної сфери .....84

***Попович О. В., Сабадаш Ю. С.*** The potential of the biographical approach in the context of the analysis of the role of famous personalities in the world culture (through the example of Zbigniew Brzezinski's life) [Потенціал біографічного підходу щодо аналізу ролі видатної особистості у світовій культурі (на прикладі життя Збігнева Бжезінського)] .....90

***Смолінська О. Є., Купчак Т. З., Дзюбинська Х. А.*** Феноменологія родознавства у культурно-освітньому просторі університету .....96

***Столяр М. Б.*** Post-totalitarian practices of Soviet and polish comedy films of 1960 –1980s. [Посттоталітарні практики радянської

| | |
|---|---|
| | та польської кінокомедії 1960-1980 рр.] .....103 |
| ***Білозор Д. В.*** | Світоглядна культура особистості в умовах сучасного (транзитивного) суспільства .....109 |
| ***Гавеля О. М.*** | Реалізація креативного і ділового потенціалу обдарованих студентів в інноваційній культурно-мистецькій діяльності .....114 |
| ***Гончаренко О. М., Нескороджена Л. Л.*** | Self-regulation of culture: the role of public associations and electronic communication [Саморегулювання культури: роль громадських об'єднань та електронної комунікації] .....121 |
| ***Денисюк Ж. З.*** | Вплив інформаційно-комунікативного середовища на аксіосферу суспільства .....127 |
| ***Добровольська В. В., Пелещишин А. М., Вус В. А.*** | Фактор соціальних мереж у завданнях захисту суспільного інформаційного образу закладів культури .....132 |
| ***Карповець М. В.*** | Перформативна теорія культури: повернення до суб'єкта .....138 |
| ***Кіш Н. В., Канюк О. Л.*** | Педагогічні умови формування культури іншомовного професійного спілкування майбутніх інженерів .....146 |
| ***Коваленко Є. Я.*** | Специфіка культури менеджменту Високого Середньовіччя .....152 |
| ***Мазур Т. В., Мищак І. М.*** | Державна політика щодо охорони культурної спадщини під час Української революції 1917 – 1921 років .....158 |
| ***Панченко С. А.*** | Issue of freedom in religious tourism and pilgrimage [Питання свободи в релігійному туризмі та паломництві] .....164 |
| ***Поплавська А. В.*** | Феномен гостинності в українському та зарубіжному культурознавстві .....168 |
| ***Рева Т. С.*** | Симулятивний характер соціокультурних трансформацій у культурологічній думці другої половини XX століття .....173 |
| ***Руденко С. Б.*** | Музей в негативному дискурсі модернізації .....178 |
| ***Хлистун О. С.*** | Віра в перевтілення у світовій міфології .....183 |
| ***Шевченко М. І.*** | Роль громадських медіа в переформатуванні культурної політики: український досвід .....189 |
| ***Адамовська М. С.*** | The ID systems in the global tourist space: problems and perspectives [ID системи у глобальному туристичному просторі: проблеми і перспективи] .....194 |


## Мистецтвознавство


| | |
|---|---|
| ***Афоніна О. С.*** | Music of modern ballets [Музика в сучасних балетах] .....199 |
| ***Андрущенко Т. В., Андрущенко Т. І., Денисенко В. М.*** | Місце творчості у добу Відродження як умови зростання людської досконалості у ідейно-естетичному та практичному вимірах .....204 |
| ***Безручко О. В.*** | Analysis of science and cinema-educational heritage of O.S. Moussienko (on the occasion of the 80th anniversary) [Аналіз наукової і кінопедагогічної спадщини О.С. Мусієнко (до 80-річчя до дня народження)] .....209 |
| ***Рябініна О. В., Коваленко І. І.*** | Простір Homo Virtualis і пост-цифрова естетика музики .....214 |
| ***Шеретюк Р. М.*** | Мистецька спадщина художника піара Кароля (Лукаша) Гюбеля (1722 – 1793) на теренах Волині .....221 |
| ***Школьна О. В.*** | The role of the Radzivil family in the formation of the historical, cultural and artistic panorama of Europe in the XVIII–XIX centuries [Роль родини Радзивіллів у формуванні історичної, культурної та художньої панорами Європи у XVIII–XIX століттях] .....226 |
| ***Петрик О. О.*** | Contribution of Oleh Stalinskyi into the development of the Ukrainian ballet theatre [Внесок Олега Сталінського у розвиток |

| | |
|---|---|
| | українського балетного театру] ....232 |
| ***Попова А. Б.*** | Система Крістін Лінклейтер та її роль у розвитку техніки естрадного вокалу ....236 |
| ***Бойчук І. І., Герегова С. В.*** | Ukrainian sources of creative work of Hollywood composer Hamma Skupynskyi [Українські джерела творчості голлівудського композитора Гамми Скупинського] ....240 |
| ***Варивончик А. В.*** | Еволюція розвитку машинної вишивки та сучасних вишивальних автоматів ....247 |
| ***Вей Лімін*** | Формування сучасної вокальної культури України ....251 |
| ***Жишкович М. А.*** | Аспекти формування мистецько-педагогічних умінь студента-вокаліста як майбутнього викладача співу ....255 |
| **Казначеєва Т. О.** | The synthesis of arts in the genre of opera-ballet [Синтез мистецтв у жанрі опери-балету] ....260 |
| ***Каленюк О. М.*** | Інтерпретація традиційної української вишивки в сучасному професійному панно ....264 |
| ***Каплієнко-Ілюк Ю. В.*** | "Wandering Stars" by Leonid Zatulovskyi: traditions and innovation in the interpretation of the symphonic suite genre ["Блукаючі зірки" Леоніда Затуловського: традиції та новаторство в інтерпретації жанру симфонічної сюїти] ....270 |
| ***Карась С. О., Катрич О. Т.*** | До питання технічних особливостей сучасного баяна-акордеона .... 276 |
| ***Коломиєць О. І.*** | Musical component in the “rites of passage” of Hutsul family cycle: on means and forms of “being moduses” implementation in the traditional culture [Музична складова “обрядів переходу” гуцульського родинного циклу: до питання про засоби та форми втілення модусів буття в традиційній культурі] ....281 |
| ***Коробка Т. С.*** | Специфіка діяльності академічних хорових колективів в умовах функціонування мультимедійних каналів комунікації ....286 |
| ***Кравченко А. І.*** | Паратекстуальне програмування ансамблевих п'єс українських композиторів: змістовий та мовно-виражальний аспекти синестетичних асоціацій ....290 |
| ***Кравченко Т. О.*** | Socio-cultural value of television as a screen form of art in shaping the outlook of a young spectator [Соціокультурна цінність телебачення як екранного засобу мистецтва у формуванні світогляду юного глядача] ....295 |
| ***Кушнір А. Я.*** | Kyiv flute performance school: main principals [Київська флейтова виконавська школа: базові засади] ....302 |
| ***Лягущенко А. Г.*** | Вплив хореографічного мистецтва на розвиток театральної справи України: історичний аспект ....305 |
| ***Осока О. В.*** | Міфологічні простори в симфонічних творах венсана д’Енді ....310 |
| ***Підлипська А. М.*** | Школа жіночого балетного виконавства Національної опери України ім. Т.Г. Шевченка ....314 |
| ***Прищенко С. В.*** | Рекламний дизайн: дослідження термінологічної бази ....318 |
| ***Пухлянко М. Є.*** | Ukrainian competitions of pianists-performers in the world cultural space [Українські конкурси виконавців в світовому культурному просторі] ....323 |
| ***Рось З. П.*** | Класифікація українських джазових фестивальних акцій періоду незалежності (1991-2012 рр.) ....326 |
| ***Спрінсян В. Г., Шевченко О. В., Прокопович Л. В.*** | Theatricalization as a way of expanding the communicative space of fashion shows [Театралізація як засіб розширення комунікативного простору показів мод] ....332 |
| ***Хананаєв С. В.,*** | Камерно-вокальний вислів як процес художньої |

***Хананаєва Г. В.*** самоідентифікації (на прикладі творчості С. Рахманінова) .....336

***Шевченко Л. М.*** Одеська фортепіанна школа в українському мистецтві XX – XXI століть .....340

***Шумакова С. М.*** Театральне мистецтво: містеріальна «формула» вираження глибини й незмірності людського буття .....346

***Король А. М.*** Жіночі образи в оригінальних балетах В. Вронського «Олеся» та «Поема про Марину» .....351

***Курбанова Л. В.*** Композиторсько-редакційна діяльність Павла Маценка: збереження традицій національного хорового мистецтва в українській західній діаспорі .....355

***Лавриненко А. В.*** Творчо-педагогічні принципи Іво Васильовича Бобула в контексті підготовки молодих вокалістів .....360

***Левкулич Є. О.*** Концертна діяльність Сергія Борткевича початку XX століття: історіографічний аспект .....365

## Відгуки. Рецензії. Повідомлення

***Шульгіна В. Д.*** Творчий доробок видатного вченого та митця (до ювілею Комісарова Олега Вадимовича, професора Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, члена-кореспондента Української технологічної академії, заслуженого діяча мистецтв України) .....370

***Криволапов М. О.*** Рецензія на монографію «Художньо-образна система рекламної графіки» Світлани Прищенко .....372

# СОДЕРЖАНИЕ

## Культурология


***Литвин С. Х.*** Мемуары и воспоминания современников как источник исследования жизни и деятельности Симона Петлюры .....3

***Овчарук О. В.*** Трансформация образа человека в культурных практиках Постмодерна .12

***Шинкарук В. Д., Салата Г. В., Данилова Т. В.*** Миф как феномен культуры .....17

***Таций В. Я., Данильян О. Г.*** Правовое государство: современный научный дискурс и практическая реализация в Украине .....22

***Гончарова. Е. Н.*** Музейные практики для детей в художественных музеях Федеративной Республики Германия .....29

***Личковах В. А.*** Семиотика украинского и польского авангарда в свете идей Львовско-Варшавской философской школы. А. Богомазов - художники «Краковской группы»: от кубизма и футуризма к экспрессивно-лирической абстракции. (Статья четвертая) .....36

***Карпов В. В.*** Военная музеология в период трансгрессии общества с 1989 по 1991 год .....43

***Бахов И. С.*** Основные направления реализации мультикультурализма в профессиональной подготовке преподавателей в США .....49

***Яковлев А. В.*** Фестивальное движение как фактор интеграции и сохранения национального культурного ландшафта .....56

***Быкова Т. В., Быков А. Н.*** Гуцульская культура в художественной прозе начала XX века: особенности интерпретации .....60

***Карпенко А. В., Запорожец Т. В.*** Синергия технологий и культуры в условиях развития цифрового общества .....65

***Гедё А. В.*** Эпистолярий деятелей образования и искусства как источник по истории культуры Южной Украины XIX - начала XX в. .....69

***Лысенко А. Е., Пекарчук В. М., Хойнацкая Л. М.*** Межнациональный культурный полилог на рубеже XX – XXI веков: проблемы, вызовы и перспективы для Украины .....73

***Барна Н. В.*** Сценический образ моды как целосность эстетических и культурных инициатив .....79

***Мартынишин Я. Н., Костюченко Е. В.*** Проектный менеджмент как стратегический инструмент развития социокультурной сферы .....84

***Попович Е. В., Сабадаш Ю. С.*** Потенциал биографического подхода в контексте анализа роли выдающихся личностей в мировой культуре (на примере жизненного пути Збигнева Бзежинского) .....90

***Смолинская О. Е., Купчак Т. З., Дзюбинская К. А.*** Феноменология родоведения в культурно-образовательном пространстве университета .....96

***Столяр М. Б.*** Посттоталитарные практики советской и польской кинокомедии 1960-1980 гг. .....103

***Билозор Д. В.*** Мировоззренческая культура личности в условиях современного (транзитивного) общества .....109

***Гавеля О. Н.*** Реализация креативного и делового потенциала одаренных студентов в инновационной культурно-художественной деятельности .....114

***Гончаренко Е. Н., Нескороджена Л. Л.*** Саморегулирование культуры: роль общественных объединений и электронной коммуникации .....121

***Денисюк Ж. З.*** Влияние информационно-коммуникативной среды на аксиосферу общества .....127

***Добровольская В. В., Пелещишин А. Н., Вус В. А.*** Фактор социальных сетей в задачах защиты общественного информационного образа учреждений культуры .....132

***Карповец М. В.*** Перформативная теория культуры: возвращение к субъекту .....138

***Киш Н. В., Канюк А. Л.*** Педагогические условия формирования культуры иноязычного профессионального общения будущих инженеров .....146

***Коваленко Е. Я.*** Специфика культуры менеджмента Высокого Средневековья .....152

***Мазур Т. В., Мищак И. Н.*** Государственная политика по охране культурного наследия в период Украинской революции 1917 – 1921 годов .....158

***Панченко С. А.*** Вопрос свободы в религиозном туризме и паломничестве .....164

***Поплавская А. В.*** Феномен гостеприимства в украинском и зарубежном культуроведении .....168

***Рева Т. С.*** Симулятивный характер социокультурных трансформаций в культурологической мысли второй половины XX века .....173

***Руденко С. Б.*** Музей в негативном дискурсе модернизации .....178

***Хлистун Е. С.*** Вера в перевоплощение в мировой мифологии .....183

***Шевченко М. И.*** Роль общественных медиа в переформатировании культурной политики: украинский опыт .....189

***Адамовська М. С.*** ID системы в глобальном туристическом пространстве: проблемы и перспективы .....194

## Искусствоведение

***Афоніна Е. С.*** Музыка в современных балетах .....199

***Андрущенко Т. В., Андрущенко Т. И., Денисенко В. Н.*** Место творчества в период Возрождения как условия роста человеческого совершенства в идейно-эстетической и практической плоскостях .....204

***Безручко А. В.*** Анализ научного и кинопедагогического наследия О.С. Мусиенко (к 80-летию со дня рождения) .....209

***Рябинина Е. В., Коваленко И. И.*** Пространство Homo virtualis и пост-цифровая эстетика музыки .....214

***Шеретюк Р. Н.*** Художественное наследие художника-пиара Кароля (Лукаша) Гюбеля (1722 – 1793) на землях Волыни .....221

***Школьная О. В.*** Роль семьи Радзивиллов в формировании исторической, культурной и художественной панорамы Европы в XVIII–XIX столетиях .....226

***Петрик О. О.*** Вклад Олега Сталинского в развитие украинского балетного театра .....232

***Попова А. Б.*** Система Кристин Линклейтер и ее роль в развитии техники эстрадного вокала .....236

***Бойчук И. И., Герегова С. В.*** Украинские истоки творчества голливудского композитора Гаммы Скупинского .....240

***Варивончик А. В.*** Эволюция развития машинной вышивки и современных вышивальных автоматов .....247

***Вей Лимин*** Формирование современной вокальной культуры Украины .....251

***Жишкович М. А.*** Аспекты формирования художественно-педагогических умений студента-вокалиста как будущего преподавателя пения .....255

***Казначеева Т. А*** Синтез искусств в жанре оперы-балета .....260

***Каленюк О. Н.*** Интерпретация традиционной украинской вышивки

в современном профессиональном панно .....264

***Каплиенко-Илюк Ю. В.*** "Блуждающие звезды" Леонида Затуловского: традиции и новаторство в интерпретации жанра симфонической сюиты .....270

***Карась С. А., Катрич О. Т.*** К вопросу о технических особенностей современного баяна-аккордеона ..... 276

***Коломиец О. И.*** Музыкальная составная “ритуалов перехода” гуцульского семейного цикла: к вопросу о средствах и формах воплощения модусов бытия в традиционной культуре .....281

***Коробка Т. С.*** Специфика деятельности академических хоровых колективов в условиях функционирования мультимедийных каналов коммуникации .....286

***Кравченко А. И.*** Паратекстуальное программирование ансамблевых пьес украинских композиторов: содержательный и семиотико-выразительный аспекты синестетических ассоциаций .....290

***Кравченко Т. А.*** Социокультурная значимость телевидения как экранного вида искусств в формировании мировоззрения юного зрителя .....295

***Кушнир А. Я.*** Киевская флейтовая исполнительская школа: основные принципы .....302

***Лягущенко А. Г.*** Влияние хореографического искусства на развитие театрального дела Украины: исторический аспект .....305

***Осока Е. В.*** Мифологические пространства в симфонических произведениях Венсана д'Енди .....310

***Пидлыпская А. Н.*** Школа женского балетного исполнительства Национальной оперы Украины им. Т. Г. Шевченко .....314

***Прищенко С. В.*** Рекламный дизайн: исследование терминологической базы .....318

***Пухлянко М. Е.*** Украинские конкурсы исполнителей в мировом культурном пространстве .....323

***Рось З. П.*** Классификация украинский джазовых фестивальных акций периода независимости (1991–2012 гг.) .....326

***Спринсян В. Г., Шевченко Е. В, Прокопович Л. В.*** Театрализация как средство расширения коммуникативного пространства показов мод .....332

***Хананаев С. В., Хананаева А. В.*** Камерно-вокальное высказывание как процесс художественной самоидентификации (на примере творчества С. Рахманинова) .....336

***Шевченко Л. М.*** Одесская фортепианная школа в украинском искусстве XX – XXI столетий .....340

***Шумакова С. Н.*** Театральное искусство: мистериальная «формула» выражения глубины и неизмеримости человеческого бытия .....346

***Король А. Н.*** Женские образы в оригинальных балетах В. Вронского «Олеся» и «Поэма о Марине» .....351

***Курбанова Л. В.*** Композиторско-редакционная деятельность Павла Маценко: сохранение традиции национального хорового искусства в украинского западной диаспоры .....355

***Лавриненко А. В.*** Творчески-педагогические принципы Иво Васильевича Бобула в контексте подготовки молодых вокалистов .....360

***Левкулич Е. А.*** Концертная деятельность Сергея Борткевича начала XX века: историографический аспект .....365

## Отзывы. Рецензии. Сообщения

***Шульгина В. Д.*** Творчество выдающегося ученого и художника (к юбилею Комиссарова Олега Вадимовича, профессора

Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова, члена-корреспондента Украинской технологической академии, заслуженный деятель искусств Украины) .....370

***Криволапов М. А.*** Рецензия на монографию «Художественно-образная система рекламной графики» Светланы Прищенко .....372

# CONTENTS

## Culturology


***Lytvyn S.*** Memoirs and meetings of contemporaries as a source of the research of the life and activity of Simon Petliura .....3

***Ovcharuk O.*** Transformation of human immediates in Post modern cultural practices .....12

***Shynkaruk V., Salata H., Danylova T.*** Myth as a phenomenon of culture .....17

***Tatsiy V., Danilyan O.*** The rule of law: modern scientific discourse and practical realization in Ukraine .....22

***Goncharova O.*** The German Federal Republic (Bundesrepublik Deutschland) Art Museums` practices for children .....29

***Lychkovakh V.*** Semiotics of Ukrainian and Polish avant-garde in the light of the ideas of Lviv-Warsaw Philosophical school. O. Bogomazov - artists of "Krakow group": from Cubism and Futurism to expressive and lyrical abstraction (Article 4) .....36

***Karpov V.*** Military museology in the period of the transgression of the society from 1989 to 1991 .....43

***Bakhov I.*** Main areas of the implementation of multiculturalism in professional educator training in the USA .....49

***Yakovlev O.*** Festival movement as an integration factor and preserve the national cultural landscape .....56

***Bykova T., Bykov O.*** The Hutsul culture in fictional prose of the beginning of the XX$^{th}$ century: interpretation peculiarities .....60

***Karpenko O., Zaporozhets T.*** Synergy of technologies and culture under consditions of the development of digital society .....65

***Hedo A.*** Epistolary style of educators and artists as a source of the history of the culture of Southern Ukraine in the XIX and early XX centuries .....69

***Lysenko O., Pekarchuk V., Khoinatska L.*** International cultural polylogue at the turn of XX – XXI centuries: the problems, challenges and prospects for Ukraine .....73

***Barna N.*** Stage image of fashion as the integrity of the aesthetic and cultural initiatives .....79

***Martynyshyn Y., Kostyuchenko O.*** Project management as strategic instrument for socio-cultural sphere development .....84

***Popovych O., Sabadash Ju.*** The potential of the biographical approach in the context of the analysis of the role of famous personalities in the world culture (through the example of Zbigniew Brzezinski's life) .....90

***Smolinska O., Kupchak T., Dzyubynska Kh.*** Phenomenology of genealogy in cultural and educational space of university .....96

***Stoliar M.*** Post-totalitarian practices of Soviet and polish comedy films of 1960 –1980s. .....103

***Bilozor D.*** Attitudinal culture of the Person in terms of modern transformation society ...109

***Gavelya O.*** Realization of creative and business potential of achieved students in innovational cultural and musical activity .....114

***Goncharenko O., Neskorodzhena L.*** Self-regulation of culture: the role of public associations and electronic communication .....121

***Denysyuk Zh.*** Influence of the information and communication environment on the axiosphere of society ....127

***Dobrovolska V., Peleshchyshyn A., Vus V.*** Factor of social networks in the protection of the social information sector of cultural institutions ....132

***Karpovets M.*** Performative Theory of Culture: Return to the Subject ....138

***Kish N., Kanyuk O.*** Pedagogical conditions of formation of foreign language professional communication culture of future engineers ....146

***Kovalenko E.*** Specificity of the culture of management of the High Middle Ages ....152

***Mazur T., Myshchak I.*** State policy on the cultural heritage protection during the Ukrainian Revolution of 1917 – 1921 ....158

***Panchenko S.*** Issue of freedom in religious tourism and pilgrimage ....164

***Poplavska A.*** The phenomenon of hospitality in Ukrainian and foreign culture ....168

***Reva T.*** The Simulative Nature of the Sociocultural Transformations in the Culturological Thought of the Second Half of the XXth Century ....173

***Rudenko S.*** Museum in negative discourse of modernization ....178

***Khlystun O.*** Faith in reincarnation in world mythology ....183

***Shevchenko M*** The role of public media in reforming of cultural policy: Ukrainian experience ....189

***Adamovska M.*** The ID systems in the global tourist space: problems and perspectives ....194

## Art Criticism

***Afonina O.*** Music of modern ballets ....199

***Andrushchenko T., Andrushchenko T., Denysenko V.*** The Place of Creativity in the Renaissance Epoc as the Cause for the Human Perfection in the Ideologically-Aesthetic and Practical Aspects ....204

***Bezruchko O.*** Analysis of science and cinema-educational heritage of O.S. Moussienko (on the occasion of the 80th anniversary) ....209

***Ryabinina O., Kovalenko I.*** Homo Virtualis space and post-digital aesthetics of music ....214

***Sheretyuk R.*** The artist-piarist Karol (Lukash) Gubel's (1722 – 1793) artistic heritage on the territory of Volyn ....221

***Shkolna O.*** The role of the Radzivil family in the formation of the historical, cultural and artistic panorama of Europe in the XVIII–XIX centuries ....226

***Petryk O.*** Contribution of Oleh Stalinskyi into the development of the Ukrainian ballet theatre ....232

***Popova A.*** Kristin Linklater system and its role in the development of the technique of pop vocal ....236

***Boychuk I., Herehova S.*** Ukrainian sources of creative work of Hollywood composer Hamma Skupynskyi ....240

***Varyvonchyk A.*** Evolution of development of machine embroidery and modern embroidery automats ....247

***Wei Limin*** Formation of Modern Vocal Culture of Ukraine ....251

***Zhyshkovych M.*** Aspects of vocal student's artistic and pedagogical skills formation as a future teacher of singing ....255

***Kaznacheieva T.*** The synthesis of arts in the genre of opera-ballet ....260

***Kaleniuk O.*** The interpretation of traditional ukainian embroidery in modern professional panneau ....264

***Kapliyenko-Iliuk Yu.*** "Wandering Stars" by Leonid Zatulovskyi: traditions and innovation in the interpretation of the symphonic suite genre .....270

***Karas S., Katrych O.*** On the question of technical features modern bayan-accordion ..... 276

***Kolomyyets O.*** Musical component in the “rites of passage” of Hutsul family cycle: on means and forms of “being moduses” implementation in the traditional culture .....281

***Korobka T*** The specifics of academic choirs in the functioning of multimedia communication channels .....286

***Kravchenko A.*** Paratextual programming of ensemble works by Ukrainian composers: semantic and semiotic-expressive aspects of synesthetic associations .....290

***Kravchenko T.*** Socio-cultural value of television as a screen form of art in shaping the outlook of a young spectator .....295

***Kushnir A.*** Kyiv flute performance school: main principals .....302

***Lyagushchenko A.*** Influence of choreographic art on the development of the theatrical business of Ukraine: the historical aspect .....305

***Osoka O.*** Mythological spaces in the symphonic works of Vincent d'Indy .....310

***Pidlypska A.*** School of women's ballet expertise National Opera of Ukraine T. H. Shevchenko .....314

***Pryshchenko S.*** Advertising Design: the termbase study .....318

***Pukhlianko M.*** Ukrainian competitions of pianists-performers in the world cultural space .....323

***Ros' Z.*** Classification of ukrainian jazz festival events in the period of independence (1991–2012) .....326

***Sprinsyan V., Shevchenko E., Prokopovich L.*** Theatricalization as a way of expanding the communicative space of fashion shows .....332

***Khananaev S., Khananaeva A.*** Chamber-vocal expression as a process of artistic self-identification (on example of Rakhmaninov’s creation) .....336

***Shevchenko L.*** Odessa piano school in Ukrainian art XX – XXI century .....340

***Shumakova S.*** Theatrical art: The Mysteriality of theatrical art as a "formula" of the expression of the depth and immeasurability of human existence .....346

***Korol A.*** Women's images in original ballets by V. Vronskyi “Olesia” and “Poem about Marina” .....351

***Kurbanova L.*** Pavlo Matsenko’s composer-editorial activity: preservation the traditions of national choral art in Ukrainian western diaspora .....355

***Lavrynenko A.*** The creative and pedagogical principles of Ivo Vasilievich Bobul in the context of preparation of young vocalist .....360

***Levkulych Ye.*** Concert activity of Sergey Bortekevich in the beginning of the 20th century: historiographical aspect .....365

## Reports. Reviews. Messages

***Shuljghina V. D.*** The creative work of the outstanding scientist and artist (to the anniversary of Komisarov Olegh Vadymovych, Professor of the Drahomanov National Pedagogical University, Corresponding Member of the Ukrainian Academy of Technology, Honored Artist of Ukraine) .....370

***Kryvolapov M. O.*** Review of the monograph "Artistic-image system of advertising graphics" Svitlana Pryshhenko .....372

# 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**. **Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ – К., Дніпропетровськ – Д., Харків – Х., Одеса – О., Донецьк – Дн., Москва – М., Санкт-Петербург – СПб., Ленінград – Л., Мінськ – Мн.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту **APA (American Psychological Association (APA) Style)**. Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

- для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (http://translit.kh.ua/#passport);
- для транслітерації російського тексту латиницею – систему Держдепартаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнового автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book)
- http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual

Зразок детального оформлення транслітерованого латиницею списку використаних джерел див. на сайті академії:
http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf

**Технічне оформлення**

1. Обсяг – до 13 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Лапки: "...".
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю.
9. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією…

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

**Примітки:**

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

**Наукове видання**

# В І С Н И К

## НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

## NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

## H E R A L D

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

**4’2018**


| | |
|---|---|
| Редактор | ***Л. В. Таран***<br>***А. С. Терещенко*** |
| Редагування англомовних статей, анотацій і транслітерації | ***Л. В. Андерсон***<br>***Г. В. Петренко*** |
| Комп'ютерна верстка | ***А. С. Терещенко*** |

*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 06.12.2018. Підп. до друку 06.12.2018. Формат 60х84 $^{1}/_{8}$.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 44,99. Облік.-вид. арк. 50,89. Наклад 300 прим.

Надруковано:
Товариство з обмеженою відповідальністю
"ІДЕЯ ПРИНТ"
01004, м. Київ, вул. Пушкінська, 41
тел. (044) 393 43 94
e-mail: info@ideaprint.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 5301 від 02.03.2017 р.