**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***

**4’2019**

**Київ – 2019**

**УДК 050:(008+7)**

**Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :**
наук. журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 4. 189 с.

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

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

**Редакційна колегія**

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

**Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії**

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

**Науковий журнал "Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв" індексується в міжнародних наукометричних базах даних: EBSCO; International Impact Factor Services; Research Bible; Science Index (РІНЦ); Open Academic Journals Index; CiteFactor; Google Scholar; Directory of Open Access Scholarly Resources; CEEOL (Central and Eastern European Online Library); Index Copernicus**

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 4 від 26 листопада 2019 р.)

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

Свідоцтво КВ № 19938-9738ПР від 17.05.2013 р.

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019

© ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019

# Культурологія

УДК 008:379.8
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191281

**Петрова Ірина Владиславівна**
доктор культурології, професор,
професор кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-8146-9200
petrovaiw@gmail.com

## СВЯТКОВА КУЛЬТУРА ВЕРСАЛЮ ЯК ЗАСІБ РЕПРЕЗЕНТАТИВНОЇ ПОЛІТИКИ ЛЮДОВІКА XIV

**Мета** дослідження полягає в обґрунтуванні специфіки та функції святкових практик Версалю як засобу репрезентативної політики Людовіка XIV. **Методологія** дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, який увібрав у себе системний, аналітичний, історичний, компаративний, культурологічний методи, що дозволило обґрунтувати особливості святкової культури в конкретній історичній обумовленості й охарактеризувати версальські святкування у контексті реалізації ними функції репрезентативності. **Наукова новизна** полягає у дослідницькому ракурсі означеної проблематики: святкова культура Версалю, її еволюція, вивчається у контексті синтезу бажань конкретної особи (Людовіка XIV) та формування державної політики. Обґрунтовується думка про важливість святкової культури у формуванні іміджу держави та підтримки національної єдності. **Висновки**. Інкорпоровані у придворну дійсність, святкові дійства виконували численні завдання, серед яких: конкретизація наявної при дворі ієрархії, демонстрація престижності соціального статусу придворної особи; репрезентація королівської влади з метою зміцнення та утримання соціальних зв'язків з одного боку та «одомашнення», применшення значимості дворянства – з іншого; насичення святкової культури відповідними політичними змістами та символічними значеннями. Святкові практики Версалю мали специфічні ознаки, зокрема, характеризувалися безпосередньою участю у них «Короля-Сонця», символічністю, відповідним змістово-функціональним насиченням події, змаганнєвістю, синтезом мистецтв. Сукупність означених вище завдань та характерних рис дозволяють стверджувати, що Версальські свята були символом державної та політичної могутності.

**Ключові слова**: святкова культура, видовищна придворна культура, Версаль, Король-Сонце, культурні практики, свято.

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

**Праздничная культура Версаля как способ репрезентативной политики Людовика XIV**

**Цель** исследования состоит в обосновании специфики и функции праздничных практик Версаля как средства репрезентативной политики Людовика XIV. **Методология** исследования основана на междисциплинарном подходе, который охватывает системный, аналитический, исторический, компаративный, культурологический методы, что позволило обосновать особенности праздничной культуры в конкретной исторической обусловленности и охарактеризовать версальские празднования в контексте реализации ими функции репрезентативности. **Научная новизна** заключается в исследовательском ракурсе обозначенной проблематики: праздничная культура Версаля, ее эволюция, изучается в контексте взглядов конкретного лица (Людовика XIV) и формирования им государственной политики. Обосновывается мнение о важности праздничной культуры в укреплении имиджа государства и поддержки национального единства. **Выводы.** Инкорпорированная в придворную действительность, праздничная культура выполняла многочисленные задания, среди которых: конкретизация имеющейся при дворе иерархии, демонстрация престижности социального статуса придворного; репрезентация королевской власти с целью укрепления и удержания социальных связей с одной стороны и «одомашнивания», умаления значимости дворянства – с другой; насыщение праздничной культуры соответствующими политическими смыслами и символическими значениями. Праздничные практики Версаля имели специфические признаки, в частности, характеризовались непосредственным участием в них «Короля-Солнца», символизмом, соответствующим содержательно-функциональным насыщением события, синтезом искусств, соревновательностью. Совокупность указанных выше задач и отличительных черт позволяют утверждать, что Версальские праздника были символом государственной и политической мощи.

**Ключевые слова**: праздничная культура, зрелищная придворная культура, Версаль, Король-Солнце, культурные практики, праздник.

***Petrova Iryna,*** *D.Sc. in Cultural studies, Professor of Event Management and Leisure Industry Department, Kyiv National University of Culture and Arts*

**Versailles festive culture as a way of representational police of Louis XIV**

**The purpose of the article** deals with the justification of the specificity and functions of Versailles festive practices as the way of a representational policy of *Louis* XIV. **The methodology** of the research is based on the interdisciplinary approach which combined systemic, analytical, historical, comparative methods and method of culture study that allowed justify the features of festive culture in specific historical conditions and characterize Versailles feasts in context of realization representative function by them. **Scientific novelty** deals with the research aspect of the problem: Ver-

© Петрова І. В., 2019

sailles festive culture, their evolution is studied in the context of synthesis of desires of the person ( *Louis* XIV) and the formation of state policy. The think of the importance of festive culture in creation of state image and support of national unity is justified in the research. **Conclusion.** Festive actions, which were incorporated in court reality, solved many problems, such as specification of court hierarchy, demonstration of prestige of social status of court individuality; representation of Royal poverty for the porpoise of strengthening and maintenance of social relations from one side and "domestication," derogation of nobility meaning – from other; satiation of festive culture by appropriate political contexts and symbolic values. Festive practices of Versailles had the specific features; in particular, they were characterized by direct participation of "King-Sun," symbolist, appropriate context and functional satiation of action, adventure, synthesis of arts. A set of the problems mentioned above and characteristic features allowed to say that Versailles feasts were the symbol of state and political power.

**Key words**: festive culture, spectacular court culture, Versailles, King-Sun, cultural practices, feast.

Актуальність дослідження. Версаль є не лише унікальною пам'яткою світової культурної спадщини, але й уособленням мистецтва святкових звеселянь та розваг, культури дозвілля, які у роки правління Короля-Сонця досягли небувалого злету й слугували прикладом для більшості тодішніх європейських королівств. Достатньо лише згадати такі святкування як «Звеселяння чарівного острова» (1664) або ж «Великий королівський дивертисмент» (1668). Щоправда, передували їм урочистості у заміській резиденції Во ле Віконт (належала суперінтенданту фінансів Ніколо Фуке), влаштовані на честь молодого короля Людовіка XIV. Розкішні бали й ілюмінації, паркові пленери й прогулянки, тріумфальні арки, алеї та боскети, театральні видовища й музичні вечори, сприймалися не як витратна зайвина, а як нагальна потреба двору, метою якої було формування у королівських підлеглих сприйняття свята як символу державної та політичної могутності.

Актуальність останніх досліджень та публікацій. Увагу вчених Версаль привертає, переважно, як парковий комплекс (М. Алпатов, В. Курбатов, Д. Ліхачов); культурно-мистецький ансамбль, що уособлює цінності абсолютизму та світоглядні орієнтації цієї епохи (Г. Алфьорова, Ю. Віппер, Н. Хеншелл, С. Шервінський, А. Якимович); своєрідний «історико-культурний проект Нового часу» (Е. Карапетян, Ж. Лєнотр, Н.Мітфорд, Ю. Сабадаш, О. Савін), із притаманною лише йому культурою повсякдення (Ф. Блюш, Ф. Боссан, Е. Дешодт, І. Мюра, М.Нєклюдова, Ж. К. Птіфіс, О. Шален).

Проте версальські свята як засіб репрезентації державної політики Короля-Сонця й до сьогодні залишаються у вітчизняній культурології майже невивченою темою, а спроби проаналізувати святкову культуру найвідомішої у світі королівської резиденції у контексті її впливу на формування державної політики, у вітчизняній науковій традиції відсутні.

Недолік достатньої кількості сучасної дослідницької літератури, у якій висвітлюється й обґрунтовується значимість придворної святкової культури як засобу формування державної політики, вдалося компенсувати завдяки використанню першоджерел. Так, придворне життя Франції епохи «Короля-Сонця» збережено на сторінках численних мемуарів та листів, щоденників, записів і літературних творів (д'Артаньян, Дюбуа, Лабрюйєр, Ларошфуко, Ментенон, Мольєр, Рец, Севіньє, Сен-Сімон, Перро, Феліб'єн),

Метою статті є спроба обґрунтувати специфіку та функції святкових практик Версалю як засобу репрезентативної політики Людовіка XIV.

Виклад основного матеріалу. Актуалізація святкової практики як соціального міфу, супроводжувана видовищною маніфестацією, укорінювала думку про те, що формувати істинних придворних та людей честі може лише «гідне» придворне дозвілля [3, 16]. Значимість останнього – у процесі формування двору як впливової владної інституції, що фокусувала увесь спектр соціальних зв'язків, виконуючи одночасно роль регулятора економічного, культурного, духовного життя суспільства, його ідеології та поведінських орієнтирів. Натомість головною та єдиною заслугою придворних вважалося «вміння коритись» [6, 204].

Монарху недостатньо декларувати авторитет, його потрібно реалізовувати й зберігати у боротьбі з численними (зовнішніми та внутрішніми) ворогами [5, 10]. І саме для досягнення цієї мети використовувалися версальські свята – вони слугували значимим індикатором взаємовідносин між владою й суспільством, засобом пропагування й репрезентації влади правителя з одного боку й символом служіння з іншого. Як влучно зазначав Лабрюєр, «найдієвіша політика, до якої споконвіку вдаються у багатьох країнах – це присипляти народ святами, видовищами, розкошами, насолодами, втіхами, самовдоволенням і зманіженістю, бавити його дурницями» [6, 192].

Розуміння сутності й значимості святкової культури видається неможливим без аналізу характерних ознак такого явища як двір періоду абсолютистської монархії, у якому придворні кола об'єднувалися між собою, формуючи сталий образ життя. Н. Еліот пише, що двір відігравав роль соціального фільтру, завдяки якому відбувався взаємозв'язок королівського оточення з країною, і навпаки, двір та придворне життя формували життєвий досвід короля, його уявлення про людей та навколишній світ. Країна розчинялася у дворі, а двір був продовженням країни; державні події поєднувалися й міцно спліталися із приватним життям короля, для якого держава як така не представляла самостійної цінності, оскільки істинною цінністю могло бути лише королівське життя [21, 170]. На свою країну король, який, здавалося, мав необмежену «монополію на можливості», впливав завдяки посередництву

придворних. І він же був змушений утримувати під жорстким контролем розподіл серед цих осіб певних можливостей задля утримання ним влади, дистанції й королівського престижу [там само, 171].

Згідно з даними, наведеними Н. Еліотом, 1744 р. у версальському палаці постійно проживало близько десяти тисяч осіб (із прислугою включно) [21, 103]. Громадська думка, сформована у замкненому світі придворної еліти, мала вирішальне значення для існування особи при дворі, тому залежність окремої людини від визнання її елітарної ідентичності іншими членами цієї соціальної групи була неймовірно великою [там само, 120-121]. У результаті, приналежність особи до королівського двору набула неабиякої соціальної значимості [21, 201], а сам двір почав реалізувати завдання залежності придворної аристократії від королівської особи за одночасної втрати самостійної ролі дворянства [там само, 222-229]. Поступово королівський двір формується як обмежений простір державної еліти із лише йому притаманними звичаями, правилами поведінки, стилем життя, унаслідок чого зростає соціальне відокремлення й розвивається придворна культура, з притаманними лише їй рисами [21, 230]. За часів Людовіка XIV соціальні розбіжності між придворним та провінційним дворянством настільки потужні, що королівський двір представляє собою не просто замкнену соціальну верству, але й верству, істотно відмінну від «інших світських суспільних організацій епохи» [там само, 292]. Чи були придворні вільні у своєму життєвому виборі? Чи обмежувався їх спосіб пересування? Чи могли вони за власним бажанням й не втративши свого соціального статусу покинути двір?

На ці питання можемо отримати відповіді, проаналізувавши змістово-функціональне наповнення святкових звеселянь та урочистостей монаршого двору. Версаль, як символ абсолютної монархії та придворного життя, символізував життя «урочисте, пишне, величне, вільне, розмірене..., життя парадне, упорядковане, прикрашене високим мистецтвом, трагедіями Расіна, комедіями Мольєра, музикою Люллі, спорудами Перро, декоративним мистецтвом Ленотра» [17]. Навіть буденний день версальського двору сповнений, на перший погляд, лише розвагами й звеселяннями. Так, у одному із листів м-м де Севіньє (1676) міститься опис її типового суботнього візиту до королівського двору. Значний обсяг листа присвячено аналізові палацового життя, що зводиться до гри у карти, бесід, вечірніх прогулянок, катання на гондолах, слухання музики, перегляду комедій, нічних розваг [17]. Проте, уявна придворна «абсолютна свобода» підтримується завдяки ґрунтовно розробленій стратегії маніпулятивного управління придворними, застосування політики «приборкання», у якій значиму роль відіграють світські звеселяння, сповнені «великою політичною грою парламентських партійних битв» [21, 122]. Як зауважує Н. Хеншелл, і святкова культура, і придворний церемоніал, виконують роль декорацій задля здійснення основної мети королівської влади – управління елітою. Двір використовується королем як своєрідна арена, на якій змагаються опозиційні партії, відбувається оцінка монархом своїх придворних, усуваються потенційно небезпечні угруповання й підтримується паритет між переможцями. І при цьому – будь-яке видовище мусить демонструвати «безумовну одностайність» [20].

Зокрема, і версальське свято «Звеселяння чарівного острова» (1664), і «Великий королівський дивертисмент» (1668), й святкування, присвячені завоюванню Франш-Конте (1674) були складовими політичної програми, засобом формування «справжніх» придворних, з одного боку, а з іншого – мали утверджувати велич Людовіка XIV і могутність французької державності. Дотримання у королівському палаці атмосфери галантного спілкування, ретельне виконання правил придворного етикету демонстрували державні єдність й порядок, систему, стрижень якої становило дворянство як обрана й відокремлена верства.

Згадуване вище свято «Звеселяння чарівного острова» – чи не найвідоміше святкування галантного століття – присвячувалося королеві-матері Анні Австрійській, королеві Марії Терезії та Луїзі де Лавальєр. Урочисте святкування було насичене спектаклями, іграми, лотереями, балетами, кінними змаганнями та численними феєрверками. Перший день розпочався з кінної каруселі, очолюваної королем (він – у ролі Рудж'єрі, його придворні – у костюмах різних персонажів з поеми Аріосто «Шалений Роланд»), й завершився розкішними концертом та нічним бенкетом, супроводжуваним переглядом присутніми балету. Наступні дні свята були насичені театралізованими виставами, змаганнями, лотереями, нічними променадами та іншими звеселяннями, після яких «кожен вважав своїм обов'язком сказати про свято щось улесливе» й висловити можновладцю захоплення його небувалою щедрістю, майстерністю в організації події й умінням усім догодити [3, 52]. Головною діючою особою протягом усього придворного святкування був Король, який започаткував цим дивовижним «Звеселянням…» нову епоху в святковій культурі Франції.

Наступне звеселяння – «Великий королівський дивертисмент» (1668) – відбулося у версальському парку, який, на той час зазнав кардинальних змін: було збудовано дванадцять нових боскетів (Грот Тетіс, Водяний партер та Фонтан Латоні, Фонтан Дракона, Водяний павільйон, боскет Водяної альтанки, боскет Дофіна та боскет Жирандоль), звіринець та лабіринт. Свято складалося із прогулянок у парку, коласйону, перегляду вистави Мольєра «Жорж Данден, або Обдурений чоловік» у театрі, створеному Вігарані й розрахованому на 1500 глядачів, які стали безпосередніми учасниками балетів й інтермедій, узагальнених під темою «Свята Любові й Бахуса» (на музику Люллі й слова Мольєра). Свято завершилося урочистою вечерею, балом, феєрверком та ілюмінаціями.

Проте воно кардинально відрізнялося від «Звеселянь …», адже «перше було романним та поетичним, друге – офіційним. Перше мало зачаровувати, друге – утверджувати велич. Перше визна-

чалося темою, друге – змістом» [2, 66]. Придворні святкування, влаштовані ніби-то заради розваг та любовних утіх, мали чітко визначені цілі. Версальська феєрія є прикладом ефективного поєднання розваг з політикою, адже «Великий королівський дивертисмент» присвячено мирній угоді, згідно з якою Валлонська Фландрія перейшла у володіння Франції.

Бали й маскаради, кінні перегони і любовні розваги, полювання й прогулянки, гра у більярд чи перегляд вистав, мали й інші завдання: відволікти придворних від політичних інтриг і конфліктів, заохотити знать до служіння, утримати дворян при дворі, а водночас: спостерігати за ними, висловлювати підданим свою повагу і влаштовувати своєрідне змагання між дворянами у вірності й покорі Королю. Як зазначає Н. Еліас, «збереження напруженої ситуації серед підданих було для короля життєво важливим, оскільки єдність між ними, безумовно, становила б загрозу його власному існуванню» [21, 161]. Л. Сен-Сімон у своїх «Мемуарах» писав, що король використовував численні свята, прогулянки й заміські поїздки як засіб винагороди або ж покарання [19]. У результаті, придворні «не лише тому прибували до двору, що залежали від короля, а й залишалися залежними від короля тільки тому, що прибувши до двору і перебуваючи серед придворних, вони могли зберігати дистанцію від усіх інших. Від дотримання цієї дистанції залежав порятунок їхньої душі, їх престиж як придворних аристократів, а отже, їх суспільне існування і їх особиста ідентичність» [21, С125]. Двір як втілення «неперервного спектаклю» (Ф. Блюш) спонукає до реалізації функції підтримки залежності придворних від монаршої особи та дотримання відповідної дистанції. Так, особливим привілеєм для придворного є отримання запрошення на театральну прем'єру [1, 154]. Цю функцію «фетишу престижу» (Н. Еліас) доволі важко реалізувати, а реалізувавши – втримати: «Хто є більшим невільником, ніж запопадливий придворний? Хіба що ще запопадливіший придворний» [6, 171]. Внаслідок цього «захват від спектаклю, гучні оплески в театрі Мольєра та Арлекіна, обіди, полювання, бали й кінні перегони – лише прикриття для тривог, турбот і різноманітних розрахунків, побоювань і надій, бурхливих пристрастей і серйозних справ» [6, 170].

Не менш видовищними були й королівські розваги, присвячені завоюванню Франш-Конте (1674). Святкування тривали протягом декількох літніх місяців: гостям пропонуються прогулянки у парку, розкішні пригощання, театральні вистави, концерти й балети, плавання на гондолах, супроводжувані феєрверками й небаченим досі освітленням [1, 156]. Лейтмотивом усього святкування є військові перемоги короля. Недаремно О. Бенуа порівняє Версаль із храмом єдиної волі, сприйнятої усіма заради загальної королівської величі, храмом своєрідної гармонії, збудованим на складному і глибокому сприйнятті ієрархії.

Святкові практики Версалю мають специфічні ознаки, серед яких необхідно вказати на:

- *безпосередню участь «Короля-Сонця»* у палацових розвагах та залежність святкових уподобань придворних від поглядів, смаків, пристрастей і бажань можновладця;
- *символічний характер святкувань*. Яскравими прикладами, які мали продемонструвати присутнім велич, могутність та політичну владу короля, є урочистий в'їзд монарха у Париж у 1660 р.; або ж супровід Людовіка XIV лицарями у турнірі у 1662 р., коли перший тримав у руках дзеркало (що відбивало сонячні промені), другий – гілку лавра (священного дерева сонця), третій – орла (який злітав до сонця); чи видовища у Комп'єні, що мали на меті презентацію нескорености французьких військ після невдалої війни з Аугсбурзькою лігою. Подібних прикладів можна навести незліченну кількість;
- *використання у святкових видовищах технологічних досягнень*, які забезпечували видовищну маніфестацію свят (від створення ілюзії тривимірного простору у парку, світлових та сценічних ефектів, живих скульптур до залу машинерії в Тюільрі Вігарані);
- *відповідне змістово-функціональне насичення* події, яке визначало її соціальну значимість та демонструвало пріоритети монарха;
- *змагальність* як публічну демонстрацію придворних за першість (змагальність у всьому – у вишуканості вбрання чи демонстрації вірнопідданства, в улесливості чи акторській майстерності);
- *синтез мистецтв* (садово-паркового, декоративно-прикладного, образотворчого, музичного, театрального, хореографічного, творів архітектури) та стильової взаємодії (від бароко до класицизму, від карнавально-бурлескних розваг до благородного спектаклю), об'єднаних у придворних видовищах.

Після проголошення Версалю офіційною королівською резиденцією видовищні святкування трансформуються у Апартаменти короля. Організовані декілька разів на тиждень й за чітко визначеним розкладом, вони пропонуватимуть придворним численні ігри (баккара, віст, більярд, карти), концерти, танці, театральні та оперні вистави. Проте така жорстка регламентація перетворить дозвіллєві практики Версалю на буденне рутинне життя (Ф. Боссан).

Наукова новизна полягає у дослідницькому ракурсі означеної проблематики: святкова культура Версалю, її еволюція, вивчається у контексті синтезу бажань конкретної особи (Людовіка XIV) та формування державної політики. Обґрунтовується думка про важливість святкової культури у формуванні іміджу держави та підтримки національної єдності.

Висновки. Інкорпоровані у придворну дійсність, святкові дійства (церемонії, ритуали, манери й правила поведінки) виконували численні завдання, серед яких: конкретизувати наявну при дворі ієрархію, стверджуючи престижність соціального статусу придворної особи; демонструвати й репрезентувати королівську владу з метою зміцнення та утримання соціальних зв'язків з одного боку та «одомашнення», применшення значимості дворянства – з іншого; насичувати святкову культуру відповідними політичними змістами та символічними значеннями, формуючи країну й об'єднуючи націю.

Сценарій будь-якого свята передбачав дотримання принципу «логічного взаємозв'язку» та «єдиного порядку» (Сент-Еньян, розпорядник спеціальної Служби королівських задоволень). Численні дозвіллєві практики (прогулянки, турніри, змагання, концерти, пригощання тощо) та різноманітна «машинерія» (палатки, сцени, декорації, гірлянди, розписи), що використовувалася під час проведення свята, спрямовувалися на досягнення певних цілей та відповідали ідейному змісту величі, непереможності й першості монарха. Версальські святкування, спрямовувалися на репрезентацію політики Людовіка XIV, й були символом державної та політичної могутності.

***Література***


1. Блюш Ф. Людовик XIV. Пер. Л. Д. Тарасенковой, О. Д. Тарасенкова. Москва: Ладомир, 1998. 815 с.
2. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. Москва: Аграф, 2002. 265 с.
3. Версаль / Автор-составитель Е.А. Конькова. Москва: Вече, 2008. 240с.
4. Дешодт Э. Людовик XIV; пер. с фр. Москва: Молодая гвардия; Палимпсест, 2011. 286 с.
5. Королевский двор в политической культуре средневековой Европы. Отв. ред. Хачатурян Н.А. Москва: Наука, 2004. 540 с.
6. Лабрюєр Жан де. Характери, або звичаї нинішнього віку / пер. із фр. Г. Малець. Київ: ПУЛЬСАРИ, 2009. – 364 с.
7. Ленотр Ж. Повседневная жизнь Версаля при королях / пер. с фр. М.: Молодая гвардия, 2003. 230 с.
8. Мемуары мессира д'Артаньяна: в 3 т. Т. 2. / Пер. с фр. М. Поздняковой. М.: «АНТАНТА Лтд», 1995. 448 с.
9. Митфорд Н. Франция. Придворная жизнь в эпоху абсолютизма. – Смоленск: Русич, 2003. 560 с.
10. Мольер Ж.-Б. Полное собрание сочинений в одном томе / Пер. с фр. М.: Альфа-книга, 2009. Электронный ресурс http://lib.rus.ec.
11. Неклюдова М.С. Галантная картография и модели репрезентации французского двора середины XVII в. Французский ежегодник 2014: Жизнь двора во Франции от Карла Великого до Людовика XIV / Под ред. А.В. Чудинова и Ю.П. Крыловой М.: ИВИ РАН, 2014. С. 252-268.
12. Птифис Ж.-К. Людовик XIV. Слава и испытания; пер. с фр. СПб.: Евразия, 2008. 382 с.
13. Ракова А. Версальские праздники Короля-Солнце. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. 16 с.
14. Ракова А. Л. Праздник — любимая игрушка государей // Торжества и празднества в европейской гравюре XVI-XVIII столетий из собрания Эрмитажа [каталог выставки]. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2004. 144 с.
15. Рец, кардинал де. Мемуары; пер. с фр. М.: Ладомир, 1997. 831с.
16. Сабадаш Ю. Гуманізм як феномен італійської культури К.: ДАКККіМ, 2008. 361 с.
17. Савин А. Век Людовика XIV. М.: Гос. изд-во, 1930. 248 с.
18. Севинье, мадам де. Письма; пер с фр. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2012. 304 с.
19. Сен-Симон Л. Мемуары: полные и доподлинные воспоминания герцога де Сен-Симона о веке Людовика XIV и Регентстве. Кн. 1: Избр. главы. Пер. с фр. М. : Прогресс, 1991. 598 с.
20. Хеншелл Н. Миф абсолютизма: Перемены и преемственность в развитии западноевропейской монархии раннего Нового времени. URL: https://libking.ru/books/nonf-/nonfiction/393654-30-nikolas-henshell-mif-absolyutizma-peremeny-i-preemstvennost-v-razvitii-zapadnoevropeyskoy-monarhii-rannego-novogo-vremeni.html#book.
21. Элиас Н. Придворное общество: Исследования по социологии короля и придворной аристократии, с Введением: Социология и история / Н. Элиас // пер. с нем. А. П. Кухтенкова, К. А. Левинсона, А. М. Перлова, Е. А. Прудниковой, А. К. Судакова. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 368 с.
22. Эрланже Ф. Эпоха дворов и королей. Этикет и нравы в 1558-1715 гг.; пер. с англ. Смоленск: Русич, 2005. 288 с.
23. Burke P. Louis XIV: Les stratégies de la gloire; traduit de l'anglais. Lonrai: Éditions du Seuil, 2007. 327 p.
24. Felibien A. Les Divertissemens de Versailles, donnez par le Roy au retour de la conqueste de la Franche-Comte, en l'annee 1674. URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626218b.r=Felibien.langEN.
25. Louis XIV. Mémoires. Manière de visiter les jardins de Versailles. Paris: Tallandier, 2007. 353 p.


***References***


1. Blyush, F. (1998). Lyudovik XIV. (L. D. Tarasenkovoy, O. D. Tarasenkova, Trans). Moscow: Ladomir [in Russian].
2. Bossan, F. (2002). Lyudovik XIV, artist king. Moscow: Agraf [in Russian].
3. Versal. Ye.A. Konkova (Ed.). (2004). Moscow: Veche [in Russian].
4. Deshodt, E. (2011). Lyudovik XIV. Trans. from fr. Moscow: Molodaya gvardiya; Palimpsest [in Russian].
5. The royal court in the political culture of medieval Europe. N.A. Khachaturyan (Ed.). Moscow: Nauka, 2004 [in Russian].
6. Labrjujer Zhan de. (2009). The characteristics or customs of the present age. (Gh. Malecj, from. with fr.). Kyiv: PULJSARY [in Ukrainian].
7. Lenotr, Zh. (2003). The daily life of Versailles under the kings. Trans. from fr. Moscow: Molodaya gvardiya. [in Russian].

8. Memoirs of Messire d'Artagnan: in 3 vols. Vol. 2. (M. Pozdnyakovoy, Trans. from fr.). (1995). Moscow: «ANTANTA Ltd» [in Russian].
9. Mitford, N. (2003). France. Court life in the era of absolutism. Smolensk: Rusich [in Russian].
10. Moler, Zh.-B. (2009). Complete works in one volume. Trans. from fr. Moscow: Alfa-kniga. URL:http://lib.rus.ec [in Russian].
11. Neklyudova, M.S. (2014). Gallant cartography and representation models of the French court of the mid-17th century. French Yearbook 2014: Courtyard Life in France from Charlemagne to Louis XIV. A.V. Chudinova & Yu.P. Krylovoy (Eds.). Moscow: IVI RAN. Pp. 252–268. [in Russian].
12. Ptifis, Zh.-K. (2008). Lyudovik XIV. Glory and trials. Trans. from fr. SPb.: Yevraziya [in Russian].
13. Rakova, A. (2004). Versailles holidays of the Sun King. SPb.: Izd-vo Gos. Ermitazha [in Russian].
14. Rakova, A. L. (2004). Holiday is the sovereign's favorite toy. Celebrations and festivities in European engraving of the 16th-18th centuries from the Hermitage collection [exhibition catalog]. SPb.: Gos. Ermitazh [in Russian].
15. Rets, cardinal de. (1997). Memoirs. Trans. from fr. Moscow: Ladomir [in Russian].
16. Sabadash, Yu. Humanism as a Phenomenon of Italian Culture. Kyiv: DAKKKiM, 2008. [in Ukraine].
17. Savin, A. (1930). The Century Lyudovik XIV. Moscow: Gos. izd-vo [in Ukraine].
18. Sevine, madam de. (2012). Letters. Trans. from fr. SPb.: Azbuka; Azbuka-Attikus [in Russian].
19. Sen-Simon, gertsog de. (1991). Memoirs: Duke de Saint-Simon's Complete and Authentic Memoirs of Lyudovik XIV and the Regency. Trans. from fr.: in 2 vols. Moscow: Progress, 1991. Vol. 1., Vol. 2 [in Russian].
20. Khenshell, N. (2003). The myth of absolutism: Changes and continuity in the development of the West European monarchy of the early New Age. (A.A. Palamarchuk, L.L. Tsaruk, Yu.A. Malakhova, Trans. from eng.). S.Ye. Fedorov (Ed.). SPb.: Aleteyya [in Russian].
21. Elias, N. (2002). Court Society: Studies on the Sociology of the King and the Court Aristocracy, with an Introduction: Sociology and History. (A. P. Kukhtenkova, K. A. Levinsona, A. M. Perlova, Ye. A. Prudnikovoy, A. K. Sudakova, trans. from germ). Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury [in Russian].
22. Erlanzhe, F. (2005). The era of the courts and kings. Etiquette and manners in 1558-1715. Trans. from eng. Smolensk: Rusich [in Russian].
23. Burke, P. (2007). Louis XIV: Les stratégies de la gloire; traduit de l'anglais. Lonrai: Éditions du Seuil [in English].
24. Felibien A. Les Divertissemens de Versailles, donnez par le Roy au retour de la conqueste de la Franche-Comte, en l'annee 1674. URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626218b.r=Felibien.langEN. [in English].
25. Louis XIV. (2007). Mémoires. Manière de visiter les jardins de Versailles. Paris: Tallandier [in English].

*Стаття надійшла до редакції 7.05.2019 р.*
*Прийнято до публікації 4.06.2019 р.*

УДК 22.01 : 22.06 : 226.3 : 7.04 : 316.73
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191285

**Степанова Олена Анатоліївна**
доктор культурології, професор,
завідувач кафедри туризму, документних
та міжкультурних комунікацій
Відкритого міжнародного університету
розвитку людини «Україна»
ORCID 0000-0003-4985-0359
elen_d@i.ua

## СЕМІОСФЕРА БІБЛІЙНИХ ОБРАЗІВ: ФУНКЦІОНУВАННЯ В КУЛЬТУРІ

**Мета** статті – дослідження сутності функціонування «мандрівних» біблійних образів у культурі та розкриття ретрансльованих смислів, семантичне ядро яких експлікується на основі наративів Святого Письма, а також попередніх культурних топосів. **Методологія** дослідження полягає у використанні структурно-семіотичного методу, що дозволяє інтерпретувати семантичні значення окремих біблійних образів та пояснити стратегії їхнього функціонування у культурі. **Наукова новизна** полягає в дослідженні функціонування біблійних образів у континуумі світової культури, зокрема на прикладі семіосфери постаті святого євангеліста Марка, присутнього у культурних текстах як християнського Сходу, так і Заходу. Проаналізовано функціонування цього християнського образу не тільки у традиційній сакральній культурі (іконографії, музиці), що простежується протягом історії, але й у сучасній популярній культурі. **Висновки**. Універсальні за своїми смислами біблійні образи функціонують у контексті міжтекстових зв'язків – у різних видах мистецтва, національних культурах, конфесійних спільнотах протягом тривалого хронологічного виміру, включно із сучасністю. Образ євангеліста Марка демонструє, як внутрішній смисловий потенціал цього святого «мандрує» та реінтерпретується, представляючи глибокі смисли євангельського наративу, що постає як семантичне ядро. Розлогі референції семіосфери образу святого Марка створюють складне переплетення «текстів у текстах», впорядкована інтерпретація якого уможливлює осмислене сприйняття.

**Ключові слова:** семіосфера, біблійні образи, культура, текст, святий євангеліст Марк.

© Степанова О. А., 2019

***Степанова Елена Анатолиевна**, доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой туризма, документных и межкультурных коммуникаций Открытого международного университета развития человека «Украина»*

**Семиосфера библейских образов: функционирование в культуре**

**Цель** статьи – исследование сущности функционирования «странствующих» библейских образов в культуре и раскрытие ретранслируемых смыслов, семантическое ядро которых эксплицируется на основе нарративов Священного Писания, а также предыдущих культурных топосов. **Методология** исследования заключается в использовании структурно-семиотического метода, позволяющего интерпретировать семантические значения отдельных библейских образов и объяснить стратегии их функционирования в культуре. **Научная новизна** заключается в исследовании функционирования библейских образов в континууме мировой культуры, в частности на примере семиосферы фигуры святого евангелиста Марка, присутствующего в культурных текстах как христианского Востока, так и Запада. Проанализировано функционирование этого христианского образа не только в традиционной сакральной культуре (иконографии, музыке), что прослеживается на протяжении истории, но и в современной популярной культуре. **Выводы**. Универсальные по своим смыслами библейские образы функционируют в контексте межтекстовых связей – в разных видах искусства, национальных культурах, конфессиональных сообществах в течение длительного хронологического измерения, включая современность. Образ евангелиста Марка демонстрирует, как внутренний смысловой потенциал этого святого «странствует» и реинтерпретуется, представляя глубокие смыслы евангельского нарратива, что выступает в качестве семантического ядра. Широкие референции семиосферы образа святого Марка создают сложное переплетение «текстов в текстах», упорядочена интерпретация которого обеспечивает осмысленное восприятие.

**Ключевые слова**: семиосфера, библейские образы, культура, текст, святой евангелист Марк.

***Stepanova Olena**, Doctor of Sciences in Cultural Studies, Professor, Head of the Department of Tourism, Documentary and Intercultural Communication, Open International University of Human Development "Ukraine"*

**The Semiosphere of Biblical Images: Functioning in Culture**

**Purpose of the article** is to study the essence of the functioning of "wandering" biblical images in culture and the disclosure of retransmitted senses, the semantic core of which is explicated on the basis of the narratives of the Holy Scriptures, as well as previous cultural topos. **The methodology** of the research consists of using the structural-semiotic method, which makes it possible to interpret the semantic meanings of individual biblical images and explain the strategies of its functioning in culture. **The scientific novelty** consists in proving the study of the functioning of biblical images in the continuum of world culture, in particular by the example of the semiosphere of the figure of the Saint Mark the Evangelist, present in the cultural texts of both the Christian East and the West. The functioning of this Christian image is analyzed not only in the traditional sacral culture (iconography, music), which can be traced throughout history but also in modern popular culture. **Conclusions**. Biblical images that are universal in their meaning function in the context of intertextual relations – in different types of art, national cultures, and confessional communities over a long chronological dimension, including modernity. The image of the Evangelist Mark demonstrates how the inner semantic potential of this saint "travels" and reinterprets, presenting the deeper meanings of the Gospel narrative, which acts as a semantic core. The broad references of the semiosphere of the image of St. Mark create a complex interweaving of "texts in texts," whose orderly interpretation provides a meaningful perception. The analyzed image of St. Mark the Evangelist demonstrates how the inner semantic potential of this figure of Christian history "travels" and reinterprets, presenting the deep meanings of the evangelical narrative that emerges as a semantic core. The linguistic references to the semiosphere of the image of St. Mark create a complex interweaving of "texts in texts," an orderly interpretation of which enables a meaningful perception.

**Key words:** semiosphere, biblical images, culture, text, Saint Mark the Evangelist.

Актуальність теми дослідження. В сучасній культурі (як академічній, так і масовій) біблійні образи та сюжети є одними із визначальних смислових вузлів, герменевтичне розгортання яких свідчить не тільки про інтелектуальну мандрівку в лабіринти значень, але і й навколо яких творяться в сьогоденні наративи і тексти живопису, літератури, музики, скульптури, кіно тощо. Дослідження біблійних образно-символічних структур важливе, тому що воно розкриває універсальні смисли послання біблійного наративу, простежує континуальність «мандрівних» культурних топосів, а також уможливлює свідому рецепцію реінтерпретованих значень у сучасній культурі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В аналізі функціонування біблійних образів у культурі, зокрема сучасній, доводиться констатувати, що основні дослідження стосуються іконографії та іконології, які були предметом наукового аналізу багатьох українських та закордонних вчених, серед яких назвемо таких: В. Александрович, О. Богомолець, Л. Борщенко, І. Дундяк, П. Жолтовський, В. Мельник, В. Лєпахін, Л. Міляєва, О. Найден, В. Овсійчук, О. Осадча, В. Откович, Н. Руско, В. Свєнціцька, М. Станкевич, Д. Степовик, Л. Успенський, К. Шенборн, І. Язикова та ін. Більшість праць названих дослідників стосувалися аналізу мистецьких художніх особливостей, а також богословського значення, зважаючи на присутність ікони в церковному благочесті й культі. Завдання ж нашої статті полягає у представленні біблійних образів не у канонічному теологічно-церковному дискурсі чи певних художніх парадигмах, а у більш широкому ракурсі – в культурі як тексті, що продукує нові конотації традиційних образів на основі їхньої внутрішньої семантики, закріпленої у наративі Біблії і традиції Церкви.

Мета дослідження полягає у дослідженні функціонування «мандрівних» біблійних образів у культурі та розкритті ретрансльованих смислів, семантичне ядро яких експлікується на основі наративів Святого Письма, а також попередніх культурних топосів.

Методологія. У статті використано структурно-семіотичну методологію, за якою у культурі як «вторинній моделюючій системі» «будь-який текст неминуче постає мінімально у двох перспективах, як включений до двох типів контекстів. Із одного погляду, він виступає як однорідний з іншими текстами, з іншого, – як такий, що випадає з ряду, “дивний” і “незрозумілий”» [6, 588–589]. І загалом, усю культуру Юрій Лотман вважає «складно побудованим текстом», що «розпадається на ієрархію “текстів у текстах” і творить складні переплетення текстів» [6, 594]. Така методологічна парадигма дозволить інтерпретувати семантичні значення окремих біблійних образів та пояснити стратегії їхнього функціонування у сучасній культурі.

Виклад основного матеріалу. У підходах до читання Біблії одним із найпопулярніших є т. зв. lectio continua, за яким пізнання змісту книг Святого Письма йде від першої до останньої – від Книги Буття до Об’явлення Івана Богослова. Як у поважних біблеїстичних виданнях, так і на різних інтернет-ресурсах представлені й інші способи біблійної лектури, але перший із названих підходів, на нашу думку, наочно представляє не тільки розвиток наративу священної історії від творіння світу з хаосу та до його кінця з Останнім судом, але й функціонування мандрівних у часопросторі культури образів та сюжетів Святого Письма, континуальність смислів яких виходить далеко поза хронологію формування й канонізації книг Біблії.

Про актуальність практичного функціонування в культурі, а, відтак, і комплексного культурологічно-мистецтвознавчого аналізу свідчить той факт, що вони належать не тільки минулим епохам, які відзначалися, зокрема, або теоцентричністю, або традиційним використанням класичного спадку міфології та релігії, але й сьогоденню, духовно-естетичні запити якого також детермінують звернення до образів Святого Письма. Погоджуємося із думкою Леоніда Успенського щодо актуалізації православної ікони в ХХ столітті, після відомих трагедій минулого віку, не тільки в контексті православної культури, але й західної, де іконообразність стала предметом і наукових студій, і атрибутом релігійного культу та мистецького осмислення: «У ній відкрили дух, незмірно більш високий, ніж свій власний, благонабутий у “просвітництві”. Вона сприймається уже не тільки як художня або культурна цінність, але і як художнє одкровення духовного досвіду – “умозріння в фарбах”, явлене також у роки сум’ять і катастроф» [10, 333].

Іван Франко, окрім усіх інших видів наукової та художньої творчості, займався дослідженням апокрифів, зібравши їх у кілька томів на подавши докладні пояснення, володіючи найповнішою на початок ХХ століття інформацією стосовно цього жанру релігійної літератури. Стосовно окремої групи, яка стосувалася апокрифічних передань про апостолів та їхніх учнів, то Іван Франко відзначив, зокрема: «Кожда важнїйша християнська церков у часї на стілько пізнім, що її початки були вже забуті, бажала мати своїм патроном і основателем якогось апостола або безпосереднього апостольського ученика <…> З подібного жерела, зразу побожного бажаня, а далї з конкуренційного інтересу та політичних змагань ріжних церков, виплили льокалїзації дїяльности й мучеництва Марка в Александрії, Варнави в Кипрі, Луки в Тебах, Діонїзія в Парижі, Филипа в Єраполі, Теклі в Селевкії і т. и. Лєґенди сеї категорії, хоч переважно досить пізні (деякі йдуть аж із середнїх вікiв, прим. Лєґенда про Діонізія в Парижі, про проповідь Якова в Ішпанїї, Андрія на Руси), мають переважно значний історичний інтерес, бо за масками тих святих патронів і мучеників ми можемо декуди добачати ті церковно-партійні та культові інтереси, що сплодили собі з часом символ у даній лєґенді» [1, v-vi] (збережено авторський правопис – О.С.). Короткі апокрифи про святого Марка, де розповідається про його мученицьку смерть в Олександрії, також поміщені в кодексі апокрифів Івана Франка [1, 200-205]. На межі XIX-XX століть один із найбільш універсальних європейських науковців того часу Іван Франко, у помітному дусі прихильності до методології позитивізму, відзначає про вплив соціально-політичних детермінант, які можемо відчитати в історичному контексті кінця античності й раннього середньовіччя, на формування апостольського апокрифічного корпусу, що вплинув не тільки на наративи церковного передання ортодоксальних церков, але й дієво народжував і формував культурні інтертексти. У такій семіосфері функціонували ті образи й сюжети, які простежуються впродовж тривалого культурного континууму, творча інтерпретація котрих відбувається і в сьогоденні.

У наведеній цитаті Івана Франка з його кількатомної Biblia apocrypha, ретельно зібраній із давньоукраїнських рукописів, згадується постать святого Марка, на прикладі образу якого і репрезентуємо функціонування біблійних образів у сучасній культурі.

У церковному мистецтві образ святого Марка належить до канону інтер’єрів православного храму. Валерій Лєпахін в аналізі співвідношення синергії та іконообразу відзначає: «Іконообраз – це один із найблагодатніших провідників Божественної енергії. Ікона – синергійна, вона не тільки свідчить про інший світ, не просто показує святість і закликає до віри, але благодаттю, що перебуває на ній, божественною енергією, що ісходить від неї, впливає на людину, втягує її в іконічне Богоспілкування, яке преображує людину зсередини. При цьому ікона лише тоді починає діяти в усій своїй синергійній повноті, таємничій, але реальній силі, коли людина робить крок до неї, коли відкриває себе для сприйняття благодаті» [5, 83]. У цьому синергійному процесі, на нашу думку, важливе не тільки духовне бачення, остаточною метою якого є сотеріологічна, але інтелектуальна робота, прагнення верифікувати приховані смисли та значення в інтертексті іконообразів. Біблійсти відзначають таку характеристику оповіді Марка, що, на відміну від інших авторів, він найчастіше використовує і пояснює поняття

«євангеліє»: «Уже на самому початку св. Марко безпосередньо поєднує Євангеліє з обітницею близького приходу Царства Божого (див. Мр. 1, 14-15). Проповідування цього Євангелія, власне, і є завданням апостолів. Коли Марко саме таким чином говорить про проповідь Ісуса, тим самим вказує на те, що Церква просто продовжує Його місію» [8, 191]. Отже, він чітко розумів і виразно подавав основне завдання Євангелія – проповідь «доброї новини» про Ісуса – Христа та Сина Божого. А в культурному просторі сам образ святого Марка став досить популярним в інтерпретації, яка безпосередньо пов’язана і з авторством його Євангелії.

Згідно середньовічного передання, мощі святого Марка зберігаються у Базиліці святого Марка в Венеції, куди вони були перевезені у IX столітті. Блискучий собор зводився та прикрашався як атрибут сили й багатства Венеційської Республіки, його прикрашали прославлені митці, а сама концепція оздоблення наділена символічними функціями. Святиня покровителя Венеції оздоблена величезною кількістю яскравих мозаїк (серед яких і сцени чудес святого Марка), з якими могли б зрівнятися хіба що константинопольські: це порівняння не випадкове, адже вплив візантійського мистецтва на венеційське виразний [14, 54-58]. Блиск позолоти, смальти, дорогоцінного каміння створює ефект метафізики світла, символізм якого сягає своїм корінням фаворського чуда, яке, зокрема, описав і святий Марк: «А через шість день забирає Ісус Петра, і Якова, і Івана, та й веде їх осібно на гору високу самих. І Він переобразивсь перед ними. І стала одежа Його осяйна, дуже біла, як сніг, якої білильник не зміг би так вибілити на землі! І з'явивсь їм Ілля та Мойсей, і розмовляли з Ісусом. І озвався Петро та й сказав до Ісуса: Учителю, добре бути нам тут! Поставмо ж собі три шатрі: для Тебе одне, і одне для Мойсея, і одне для Іллі... Бо не знав, що казати, бо були перелякані. Та хмара ось їх заслонила, і голос почувся із хмари: Це Син Мій Улюблений, Його слухайтеся! І зараз, звівши очі свої, вони вже нікого з собою не бачили, крім Самого Ісуса» (Мк. 9:2-8).

Практично є підстави інтерпретувати цю наявність золотого кольору зі східнохристиянською традицією ісихазму, вплив якої відобразився, зокрема, і в іконографії. Ірина Язикова з цього приводу пише: «Світло – одна з основних категорій богослов’я ікони. Через світло катафатика й апофатика ікони віднаходять адекватну форму вираження. Але вчення ісихастів надало переживанню світла в іконі особливу глибину, гостроту та наповненість. У XIV столітті світло, якщо можна так висловитися, стає “головним героєм” іконопису <…> Великого значення для ісихастів мало споглядання Фаворського світла – того світла, яке бачили апостоли під час преображення Господа Ісуса Христа на горі. Через це світло, нетоварне за сутністю, як повчали ісихасти, подвижник входить у спілкування з Неосяжним Богом» [12, 171]. Ймовірно, що прямого потрапляння текстів авторів ісихазму, передусім Григорія Палами, у Венецію не було, тут, радше, можемо зробити висновок про певну спільність духовних шукань митців і богословів, які привели до акцентування на важливості фаворського світла – особливого богословського дискурсу та символу-концепту з євангельського наративу, практичне вираження чого і відобразилося в сяянні християнської іконографії як Сходу, так і Заходу. Окрім того, слід згадати і також тісні зв’язки венеціанців зі східними культурами, що оприявнилося і в самобутньому екзотично-розкішному та містично-піднесеному мистецтві міста святого Марка.

У традиційній, зокрема для України, хрестово-купольній формі церковної архітектури під центральним барабаном розміщують ікони чотирьох євангелістів – Матвія, Марка, Луки й Івана, кожен із яких зображений зі своїм символом-атрибутом. Святий Марк традиційно представляється разом з образом лева, семантика якого, звісно, стосується характеристик його Євангелії. Цей же зооморфний образ повсюдно присутній і у Венеції як її традиційний символ. Походження чотирьох істот, що стали символами євангелістів, слід шукати у містичних візіях пророка Єзекиїла (1:1-14) та Одкровенні Івана Богослова (Од. 4:6-8), образність яких, в свою чергу, була запозичена з міфологічно-релігійної картини світу вавилонян, з якими євреї мали прямі культурні контакти: в універсальному порядку на небесній дорозі, якою мандрують планети, поміщувалися образи Бика, Лева, Орла (замість Скорпіона, що мав негативне значення) і Людини (Водолія), що представляли чотири сторони світу; вони ж символізували чотири пори року (Бик – весна, Лев – літо, Орел – осінь, Людина – зима). В асирійсько-вавилонському мистецтві, яке свого часу було невід’ємною частиною релігійних ритуалів, зустрічаються гібриди цих постатей як ідеальне поєднання рис – бики та леви з чотирма крилами і людським обличчям або головою орла й шістьома крилами. Ось як зображає Єзекиїл в своїй містичній візії: «І побачив я, аж ось бурхливий вітер насував із півночі, велика хмара та палючий огонь; а навколо неї сяйво, а з середини його ніби блискуча мідь, з-посеред огню. А з середини його подоба чотирьох живих істот, а оце їхній вид: вони мали подобу людини. І кожна мала чотири обличчі, і кожна з них мала чотири крилі. А їхня нога нога проста, а стопа їхньої ноги як стопа телячої ноги, і вони сяяли, як ніби блискуча мідь. А під їхніми крилами були людські руки на чотирьох сторонах їхніх, і вони четверо мали свої обличчя та свої крила. Їхні крила прилягали одне до одного, не оберталися в ході своїй, кожне ходило просто наперед себе. А подоба їхнього обличчя обличчя людини та обличчя лева мали вони четверо з правиці, а обличчя вола мали вони четверо з лівиці, і обличчя орла мали вони четверо. А їхні обличчя та їхні крила були розділені вгорі; у кожного двоє крил злучувалися одне з одним, і двоє закривали їхнє тіло» (Єз. 1:4-11). До речі, тетраморфне зображення, відповідно до містичного видіння Єзекиїла, збереглося в соборі Святого Марка на колонах тебарнакуля (дарохранительниці) – як символ єдності чотирьох євангелій. У ранньому середньовіччі було розділено між євангелістами ці містич-

ні образи: Марк отримав лева, тому що його Євангелія починається з опису перебування Івана Хрестителя в пустелі [13, 324-327].

У сучасній масовій культурі біблійний за ґенезою образ лева присутній і у цілком секулярному просторі, зокрема як нагорода (італ. Leone d'Oro) Венеційського кінофестивалю у межах проведення Венеційського бієнале. Тут семіотичний аналіз дозволяє розкрити архаїчні релігійні символи у сучасній популярній культурі. Звісно, що кінонагорода пов'язана з символом міста Венеція, а вже семантичний ланцюжок розгортання значень образу лева веде нас до євангеліста Марка [7, 21].

В епоху бароко постаті євангельських персонажів увійшли також і в музичну культуру, зокрема, якщо вести мову про євангелістів, в жанр т. зв. «страстей», чи «пасій», який довів до вершини свого розвитку Й. С. Бах, – монументальних музичних творів, в яких сюжет про страждання Ісуса Христа виконується із чергуванням коротких арій, хорового виконання і хоралів. Ці доволі тривалі за часом виконання музичні твори виконувалися як частина літургійного театру під час протестантського богослужіння у Страсний тиждень (особливо у Велику п'ятницю), а між їхніми частинами виголошувалася проповідь пастора, щоб пояснити те, що передавалося мовою музики. Ці музичні бахівські «пасійні» апокрифи були особливою частиною культури бароко з її розлогим символізмом і неспішною наративністю. До речі, про «Страсті за Марком» дослідникам творчості Й. С. Баха небагато відомо, там чимало лакун, які заповнюються сучасними інтерпретаторами [4, 237-251]. На нашу думку, в цьому доволі екзотичному як для сьогодення музичному складному жанрі образ євангеліста Марка, а передусім його євангельського наративу про страждання Ісуса Христа, передавався й інтерпретувався музичними виражальними засобами, фактично продовжуючи «відкритість» тексту Нового Завіту та виступаючи видом барокової культурної адаптації, що передбачає пристосування до соціально-історичних умов, зокрема, й механізми комунікації [3, 17] до відповідної культурної парадигми (тут маємо справу зі світом бароко), адже «творчість є трансформуванням уявно-образного мислення у конкретну культурологічну діяльність» [11, 82]. Віктор Бичков у дослідженні адаптації музичного мистецтва античності у християнській культурі Візантії зауважує таку її характеристику, яка може бути використано як загальна риса всієї духовної музики, котра раніше створювалася для потреб церковного вжитку, відповідно до літургійного календаря, а сьогодні сприймається як спадщина класичного музичного мистецтва: «Музика не тільки відповідним чином настроює душі людей, але вона виступає також образом, символом, знаком душевних станів <…> Музика (або мелодія) виникає як відображення відповідного настрою душі і, в свою чергу, впливає на душу, керуючи її порухами» [2, 122-123].

Як бачимо, структурно-семіотичний аналіз біблійних образів, зокрема постаті святого євангеліста Марка, дозволяє актуалізувати й розшифрувати ретрансльований протягом історії культури зміст інтерпретацій.

Наукова новизна. Вперше, використовуючи структурно-семіотичну методологічну базу, досліджено функціонування «мандрівних» біблійних образів у континуумі світової культури, зокрема на прикладі семіосфери постаті святого євангеліста Марка, присутнього у культурних текстах як християнського Сходу, так і Заходу. Досліджено функціонування цього християнського образу не тільки у традиційній сакральній культурі, що простежується протягом історії, але й у сучасній популярній культурі.

Висновки. Біблійні образи, універсальний вимір внутрішньої змісту яких виходить поза межі культурного світу, в якому вони виникли, репрезентують собою функціонування у контексті міжтекстових зв'язків – у різних видах мистецтва, національних культурах, конфесійних спільнотах протягом тривалого хронологічного виміру, включно із сучасністю. Проаналізований образ святого євангеліста Марка демонструє, як внутрішній смисловий потенціал цієї постаті християнської історії «мандрує» та реінтерпретується, представляючи глибокі смисли євангельського наративу, що постає як семантичне ядро. Розлогі референції семіосфери образу святого Марка створюють складне переплетення «текстів у текстах», впорядкована інтерпретація якого уможливлює осмислене сприйняття. На нашу думку, використання запропонованого у статті методологічного підходу є перспективним у культурологічних, мистецтвознавчих дослідженнях, а також в інших галузях науки, оскільки демонструє універсальність смислів, які реінтерпретуються впродовж історії культури завдяки семантичному ядру образів, одним із найбільших джерел яких постає Біблія, що своїм наративом конституювала численні текстові поєднання.

***Література***

1. Апокрифи і легенди з українських рукописів / Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. Т.III. Апокрифи новозавітні. Б. Апокрифічні діяння апостолів: Репринт видання 1902 року. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2006. 456 с.
2. Бычков В. В. Древнерусская эстетика. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 832 с.
3. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. К.: НАКККіМ, 2015. 439 с.
4. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
5. Лєпахін В. Ікона та іконічність / Пер. з рос. Т. Тимо. Львів: Свічадо, 2001. 288 с.
6. Лотман Ю. Текст у тексті ; [пер. з рос. Я. Приходи]. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. . Львів: Літопис, 2001. с. 588-589.
7. Остащук І. Б. Християнський сакральний символізм: релігієзнавчо-філософський дискурс : монографія . К.: Автограф, 2011. 288 с.

8. Свідеркувна А. Розмови про Біблію: Новий Завіт / Пер. з пол. Тарас Різун. Львів: Свічадо, 2009. 372 с.
9. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамійськими та грецькими текстами. United Bible Societies, 1991. 1494 с.
10. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Изд. 2-е. М.: ДАРЪ, 2008. 480 с.
11. Шульгіна В., Рябінко С. Творча діяльність особистості у системі мистецької освіти України: європейський контекст // Вісник НАКККіМ. 2017. № 1. с. 80-85.
12. Языкова И. Со-творение образа. Богословие иконы. М.: Издательство ББИ, 2012. 368 с.
13. Forster D., OSB. Świat symboliki chrześcijańskiej: leksykon. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 2001. 544 s.
14. Treasures of Venice. Venezia: Storti Edizioni, 2009. 174 p.

***References***

1. Apocrypha and legends from Ukrainian manuscripts (2006). Collected, compiled and explained Dr. Ivan Franko. T.III. Apocrypha of New Testament. B. Apocryphal Acts of the Apostles: Reprint Edition, 1902. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
2. Bychkov, V. (2012). Old Russian aesthetics. St. Petersburg: Tsentr humanitarnykh initsyativ [in Russian].
3. Gerchanivska, P. (2015). Cultural Studies: Thermological Dictionary. Kyiv: НАКККіМ [in Ukrainian].
4. Druskin, M. (1982). Johann Sebastian Bach. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Lepakhin, V. (2001). Icon and Iconicity (trans. T. Tymo). Lviv: Svichado [in Ukrainian].
6. Lotman, Yu. (2001). Text in the text (trans. Ya. Prykhoda). Anthology of the world literary-critical thought of the twentieth century. Lviv: Litopys. pp. 588-589. [in Ukrainian].
7. Ostashchuk, I. (2011). Christian sacred symbolism: Religious and philosophical discourse: monograph. Kyiv: Autograph [in Ukrainian].
8. Sviderkuvna, A. (2009). Talk about the Bible: The New Testament (trans. Taras Rizun). Lviv: Svichado [in Ukrainian].
9. The Bible of the Old and New Testament (1991). Full translation of the original Hebrew, Aramaic and Greek texts. United Bible Societies [in Ukrainian].
10. Ouspensky, L. (2008). The theology of icons of the Orthodox Church. 2nd Ed. Moscow: DAR. [in Russian].
11. Shulgina V., Ryabinko S. (2017). Creative Activity of the Individual in the System of Art Education in Ukraine: European Context. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald. № 1. pp. 80-85 [in Ukrainian].
12. Yazykova, I. (2012). Co-creation of the image. The theology of icons. Moscow: Ed. BBI [in Russian].
13. Forster, D., OSB (2001). The world of Christian symbolism: lexicon.Warsaw: Instytut Wydawniczy Pax [in Polish].
14. Treasures of Venice. Venezia: Storti Edizioni, (2009) [in English].

*Стаття надійшла до редакції 19.08.2019 р.*
*Прийнято до публікації 23.09.2019 р.*

УДК 81142:93/94:37:1
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191287

**Шинкарук Василь Дмитрович**
доктор філологічних наук, професор,
декан гуманітарно-педагогічного факультету
Національного університету біоресурсів
і природокористування України
ORCID 0000-0001-8589-4995
vashyn2010@ukr.net
**Шинкарук Олександра Василівна**
кандидат юридичних наук, доцент
кафедри міжнародних відносин та суспільних наук
Національного університету біоресурсів
і природокористування України
ORCID 0000-0002-5494-1370
aleksandra.shyn5@gmail.com

# ШЕВЧЕНКОВА СПАДЩИНА – УНІКАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНИЙ СКАРБ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

**Мета** дослідження полягає у тому, щоб на основі аналізу опрацьованих джерел з позиції сучасної методології дослідити вплив постаті Тараса Шевченка на українське культуротворення та обгрунтувати вплив його творчої спадщини на культурно-освітнє життя українського народу.**Методологія** дослідження вироблена на основі відповідних методів зарубіжної та вітчизняної науки. Провідним є структурно-наратологічний аналіз змісту і жанрової форми тексту. Для вивчення Шевченкової спадщини використано порівняльно-типологічний метод. Задля повного представлення розгляду особливостей творчого світовідчуття поета застосовано історико-біографічний, історико-літературний і контекстуальний методи. **Наукова новизна** полягає в обгрунтуванні ролі Великого Кобзаря в українському культуротворенні; системно досліджено вплив концептів Бог, Україна, Свобода у творчій спадщині Великого Кобзаря на культурно-освітнє життя українського народу, розкрито значення творчої спадщини Великого Кобзаря в українському культуротворенні. **Висновки.** Теоретико-методологічні засади дослідження ґрунтуються на сучасних методах і принципах пізнання історичних явищ і процесів. Дослідження Шевченкової спадщини як унікального культурного скарбу українського народу потребує комплексного монографічного дослідження. Постать Великого Кобзаря в українському культуротворенні є символом відродження національної самосвідомості. Саме Тарас Шевченко у своїй творчості сформулював ідеологію визволення українського народу та створив систему цінностей українського народу. Обгрунтовано вплив концептів Бог, Україна, Свобода у творчій спадщині Великого Кобзаря на культурно-освітнє життя українського народу.

**Ключові слова:** Тарас Шевченко, українське культуротворення; національні цінності, Бог, Україна, Свобода, творчість Великого Кобзаря, мова, культура, український народ.

***Шинкарук Василий Дмитриевич**, доктор филологических наук, профессор, декан гуманитарно-педагогического факультета Национального университета биоресурсов и природопользования Украины; **Шинкарук Александра Васильевна,** кандидат юридических наук, доцент кафедры международных отношений и общественных наук Национального университета биоресурсов и природопользования Украины*

**Наследие Тараса Шевченко – уникальное культурное сокровище украинского народа**

**Цель** исследования заключается в том, чтобы на основе анализа проработанных источников с позиции современной методологии исследовать влияние фигуры Тараса Шевченко на украинское культурообразование и обосновать влияние его творческого наследства на культурно-просветительную жизнь украинского народа. **Методология** исследования выработана на основе соответствующих методов зарубежной и отечественной науки. Ведущим является структурно-наратологический анализ содержания и жанровой формы текста. Для изучения наследия Тараса Шевченко использован сравнительно-типологический метод. Ради полного представления рассмотрения особенностей творческого мироощущения поэта применены историко-биографический, историко-литературный и контекстуальный методы. **Научная новизна** заключается в обосновании роли Большого Кобзаря в украинском культурообразовании; системно исследовано влияние концептов Бог, Украина, Свобода в творческом наследстве Большого Кобзаря на культурно-просветительную жизнь украинского народа, раскрыто значение творческого наследства Большого Кобзаря в украинском культурообразовании**. Выводы.** Теоретико-методологические принципы исследования основываются на современных методах и принципах познания исторических явлений и процессов. Исследование наследия Тараса Шевченко как уникального культурного сокровища украинского народа нуждается комплексного монографического исследования. Фигура Большого Кобзаря в украинском культурообразовании является символом возрождения национального самосознания. Именно Тарас Шевченко в своем творчестве сформулировал идеологию освобождения украинского народа и создал систему ценностей украинского народа. Обосновано влияние концептов Бог, Украина, Свобода в творческом наследстве Большого Кобзаря на культурно-просветительную жизнь украинского народа.

**Ключевые слова:** Тарас Шевченко, украинское культурообразование; национальные ценности, Бог, Украина, Свобода, творчество Большого Кобзаря, язык, культура, украинский народ

***Shynkaruk Vasyl,** Doctor of Philology, Professor, Dean of the Faculty of Humanities and Pedagogy of the*

© Шинкарук В. Д., 2019
© Шинкарук О. В., 2019

*National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine; **Shynkaruk Oleksandra Vasylivna,** PhD in Law, Associate Professor of the Department of International Relations and Social Sciences of the National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine*

**Taras Shevchenko's heritage is a unique cultural treasure of the Ukrainians**

**The purpose of the article** is to analyze the influence of Taras Shevchenko's personality on the Ukrainian cultural creation. It is based on the analysis of the reputable sources from the perspective of a modern methodology. It proves the influence of the concepts God, Ukraine, Freedom in the Great Kobzar's creative heritage on the cultural and educational life of the Ukrainians. **The methodology** is based on the proper methods of foreign and national sciences. The primary method is a structural and narrative analysis of the content and genre form of the text. A comparative typological method is also used to study Taras Shevchenko's heritage. Historical-biographical, historical-literary, and contextual methods are used for a complete presentation of the poet's creative worldview. **Scientific novelty** deals with the study of the Great Kobzar's role in the Ukrainian cultural creation, the influence of the concepts God, Ukraine, Freedom in the Great Kobzar's creative heritage on the cultural and educational life of the Ukrainians. The data is systematically studied. The significance of the Great Kobzar's creative heritage in Ukrainian cultural creation is emphasized. **Conclusion.** Theoretical and methodological aspects of the research are based on the contemporary methods and principles of cognition of historical phenomena and processes. The study of Shevchenko's heritage as a unique cultural treasure of the Ukrainians should be developed into a comprehensive monographic study. The Great Kobzar's figure n the Ukrainian cultural creation is a symbol of the revival of national identity. It was Taras Shevchenko who formulated the ideology of the Ukrainians' freedom in his works and created the system of values. The influence of the concepts God, Ukraine, Freedom in the Great Kobzar's creative heritage on the cultural and educational life of the Ukrainians is highlighted in detail.

**Key words:** Taras Shevchenko, Ukrainian cultural creation, national values, God, Ukraine, Freedom, the Great Kobzar's creativity, language, culture, the Ukrainians.

Актуальність теми дослідження. У культурному житті України вже два століття беззаперечною постаттю є Тарас Шевченко. Його творча спадщина є унікальним культурним скарбом українського народу, а «Кобзар» – головна визитівка України, що прославила українську культуру в усьому світі. Значущість обраної теми дослідження зумовлена потребою наукового осмислення спадщини Великого Кобзаря з позицій сьогодення.

Великий Кобзар у своїй творчій спадщині втілив образ української нації, українського народу та обличчя своєї епохи. У його творчості представлений широкий спектр моральних і духовних цінностей. Особлива увага у спадщині геніального митця надається національним цінностям, а саме ідеї Бога, України, Свободи, що належать до центральних проблем творчості поета. Вітчизняна наука потребує ще наукових досліджень, у яких концепти Бог, Україна, Свобода у творчості Тараса Шевченка розглядалися б комплексно з погляду загальнолюдських цінностей. Особливо актуальною ця проблема є на початку XXI ст. і новим підходом суттєво відрізняється від попередніх.

Аналіз досліджень і публікацій. Творча спадщина Тараса Шевченка у різні часи була предметом дослідження. Зокрема досліджували, І. Айзеншток, Я. Славутич, Т. Масенко, Г. Честахіський, І. Дуда, П. Зайцев, П. Коваленко, М. Чалий, О. Навроцький, М. Максимович, М.Старицький та ін. Грунтовні шевченкознавчі праці та літературні твори, авторами яких були П. Жура, П. Филипович, С. Єфремов, К. Арабажин, Д. Красицький та ін.

У роки незалежності України вітчизняна наука суттєво поповнилася доробками відомих діячів української культури та науковців з вивчення творчої спадщини Тараса Шевченка. Зокрема, В.Пахаренка "Незбагнений апостол. Нарис світобачення Т. Шевченка", В. Поліщука "Повісті Т. Г. Шевченка і розвиток повістевого жанру в українській літературі", М. Жулинського "Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини)".

У шевченкознавстві порушувалися питання Бога, України, Свободи у творчості Великого Кобзаря, але й нині є потреба в ґрунтовних працях, присвячених комплексному дослідженню цих концептів. Чимало вітчизняних науковців досліджували цю проблему в своїх накових доробках, а саме І. Огієнко "Релігійність Тараса Шевченка", .А. Колодний "Бог і Шевченківська людина", Д. Степовик "Наслідуючи Христа", Л. Генералюк "Святим дивом сяють храми Божі...". Храми України в малярстві, поезії, прозі Шевченка", Р. Іваничук "Співець свободи", Л. Тарнашинська "Поет духовної свободи", О. Орлик "Апостол правди і свободи", О. Забужко "Шевченків міф України" та ін.

Досліджуючи концепти Бог, Україна, Свобода, науковці відзначали любов Тараса Шевченка до України, прагнення волі для українського народу, зосереджували увагу на окремих аспектах проблеми, але не вдаючись безпосередньо до комплексного аналізу цієї проблематики.

Мета статті – дослідити роль постаті Тараса Шевченка в українському культуротворенні та обґрунтувати вплив концептів Бог, Україна, Свобода у творчій спадщині Великого Кобзаря на культурно-освітнє життя українського народу.

Виклад основного матеріалу. Тарас Шевченко – феномен не тільки у вітчизняній, але й світовій культурі. Президент США Ліндон Джонсон писав, що "Шевченко цілком заслуговує на почесті, якими оточується. Він був більше, ніж українець – він був державним мужем і громадянином світу. Він був більше, ніж поет – він був хоробрим воїном за права і волю людей…" [3,14]. Слова 36 президента США Ліндона Джонсона підтверджують, що творча спадщина Тараса Шевченка – це надбання не лише української культури, а й світової. Своєю поезією Великий Кобзар прославив Україну, її духовність і

народ. “Кобзар” Тараса Шевченка повністю перекладено 6 мовами – російською, англійською, польською, казахською, киргизькою і румунською. Низку творів Великого Кобзаря перекладено понад 100 мовами, а “Заповіт” Шевченка перекладено понад 150 мовами світу.

Зі своєю поезією Тарас Шевченко з’явився в той час, коли Україна була поділена між Російською та Австрійською імперіями і нашому народові загрожувало розчинення в інших націях. "Досить було однієї людини, – писав Остап Вишня про Великого Кобзаря, – щоб урятувати цілий народ, цілу націю" [10, 9].

До Тараса Шевченка у творчості його попередників П. Гулака-Артемовського, Є. Гребінки, Г. Квітки-Основ'яненка та інших творців як такого не було народу (українського), а вживались слова земляк, земляки, наші люди. Л. Білецький відзначає, що "від самих початків Шевченкової творчості поет задав собі ясну справу, що Україна – окремий і вповні географічно, етнографічно, звичаєво і взагалі духовно самостійний край. У Шевченка тільки не було тих відповідних термінів для означення нарід і нація, якими ми тепер послуговуємось і їх розрізняємо"[1, 330]. О. Похльовська зауважує, що у творчій спадщині Тараса Шевченка віками принижувана людина вперше ступила на кін культури як суб'єкт історії [8, 21].

Перед Тарасом Шевченком було завдання – вказати шлях виведення рідного народу з неволі, тому своєю поезією поет довів, що свобода – найбільший скарб людини. Творчість Великого Кобзаря відтворила національні цінності: Бог, Україна, Свобода, які за цілі тисячоліття оспівані українським народом і на яких тримається віками буття української нації.

Тарас Шевченко усе своє життя перебував у духовному пошуку правди за Україну, за український народ, за свободу. І в поезії, і в листах, і в щоденнику зустрічаємо безліч вказівок на те, що Тарас Григорович молився до Бога. “Молюся! Господи, молюсь! Тебе хвалить не перестану!” [10].

Геній Великого Кобзаря – це уміння духовними фарбами тонко змалювати Бога і Україну. Іван Огієнко, досліджуючи творчість Тараса Шевченка, писав, що “…коли зібрати докупи все, що становить історію релігійного стилю “Кобзаря”, то все це складає близько 15 відсотків усього “Кобзаря.” Шевченко неповторний у нашій літературі таким широким релігійним виявленням!” [7, 173]. Усе життя в “Кобзарі”, релігійне й церковне, – усе описане з погляду віруючого християнина. Автор думає про Бога невпинно, згадує його постійно, нагадує про нього завжди. Бог – головний двигун життя в “Кобзарі”, головний предмет усього [2, 172].

Власне у назвах поезій Великого Кобзаря спостерігаємо біблійний зміст, зокрема, “Подражаніє Ієзекілію. Глава 19”, “Ісаія. Глава 35”, “Осія. Глава 14”, “Подражаніє 11 псалму”, “Давидові псалми», “Царі”, “Неофіти”, “Тризна”, а також зустрічаємо досить відверту релігійність: “Боже, спаси, суди мене Ти по своїй волі” (“Давидові псалми”) та “до самого Бога молитися” (“Заповіт”) та ін.

У поезії найтісніше переплітається з релігійністю поета тема України. Віра в Бога, молитва за Україну, молитва за народ, то велика сила, яка підняла малоросів у 1917 році на боротьбу за незалежність України, яка озброїла волинську молодь проти двох світових потуг у 1943-му, яка підняла молодь на Майдані, хлопців за Донецький аеропорт. Рядки поезії Великого Кобзаря, натхненно повторені першим героєм “Небесної сотні” Сергієм Нігояном, облетіли цілий світ і переконливо показали істинний дороговказ Тараса Шевченка – віра в Бога, Україну, Свободу. “Борітеся – поборете, Вам Бог помагає! За вас правда, за вас слава І воля святая!”.

У своєму чесному служінні народові Шевченко і сьогодні разом з нами. Із його поезії “постає реальна, жива людина з великим серцем, яка своє стражденне життя поклала на вівтар України [4, 92].

Важкий шлях Шевченка до творчих висот в образній формі відобразив Іван Франко: “Він був сином мужика і став володарем у царстві духа. Він був кріпаком і став велетнем у царстві людської культури. Він був самоуком і вказав нові, свіжі і вільні шляхи професорам та книжним ученим” [9, 255]. Також Іван Франко у науковому доробку "Вступ до Докторської дисертації “Політична поезія Шевченка 1844–1847" зауважує, що поет посідає "не оспоримо перше місце, і, доки тривати буде українське слово, Шевченко неперестане вважатися головою і завершенням одної многозначучої доби нашої літератури" [9, 244].

Погляди Тараса Шевченка на засади існування української нації, яка має право на самовизначення є актуальними, оскільки Україна протягом століть перебувала під жорстокою політикою окупантів. Українська нація 350 років була колоніями різних держав, а у часи Великого Кобзаря особливо гостро ця потреба відчувалась, оскільки Україна перебувала під владою Російської імперії, де особливе було засилля русифікації українського народу.

“Феноменальна роль Шевченка [полягає в тому], що український поет могутньо і всебічно виразив своєю творчістю духовність українців, ідеали і прагнення, він в такій мірі став символом своєї країни, як Гомер був виразом всієї Еллади, Вергілій – Римської імперії. Шевченко став духовним провідником, виразником усіх основних національних стремлінь” [2, 11].

Значним виявом служіння національній ідеї є участь Тараса Шевченка в Кирило-Мефодіївському товаристві (1845-1847). “Проблема політичного ідеалу Т. Шевченка залишається актуальною і для сучасної науки. Кращому її розумінню сприяє з'ясування способів досягнення бажаного соціально- політичного майбутнього України. У радянському шевченкознавстві традиційно наголошу-

валося на прихильності поета до революційних, насильницьких методів руйнування « імперії зла « та створення справедливого суспільства. Самого Т. Шевченка називали «співцем селянської революції «для якої необхідно « обух сталить та добре вигострить сокиру" [6, 88].

Національна ідея є визначальною для творчості Тараса Шевченка і наскрізно проходить, починаючи від ранньої поезії і завершуючи передсмертною філософічною лірикою. Поема "І мертвим і живим, і ненародженним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє" засвідчує пророче розуміння Шевченком української національної ідеї, самобутності України, її самодостатності. Висловлення "В своїй хаті своя правда, і сила, і воля" – це пророче розуміння Шевченком української національної ідеї.

Велич України він вбачав у величі рідного слова, у величі української культури. Великого Кобзаря турбувало, що українці відрікаються від неньки-України, нехтуючи своєю рідною мовою, культурою і прагнув залучити український народ до глибокого вивчення своєї історії: "...та й спитайте Тоді себе: що ми? Чиї сини? яких батьків? Ким? за що закуті?". Слова геніального поета були пророчими, адже неповага до рідної мови відчуваються й у сьогоднішній Україні. Саме політичний зміст Шевченкового слова зробив його національним пророком і має для нас велике значення.

Яскравим виявом національної ідеї є поезія "У неділеньку святую", в якій ідеал незалежної України асоціюється з демократично обраною владою, із громадською злагодою, єдністю у рішеннях та ідеях. Поет захоплюється одностайністю сільської громади. Своєрідний діалог Тараса Шевченка із Богом за Україну, за українську людину у поезії "Три літа" засвідчує, що Великий Кобзар бачив свою долю як національного пророка.

Ми впевнено сьогодні констатуємо, що Великий Кобзар – творець української національної ідеї,. символ великої любові до української культури.. Шевченкове слово запалювало патріотичним вогнем серця мільйонів, його творчість вивела із забуття українську націю, прославила українську культуру на весь світ. У листі до брата Микити він писав: "Микито, рідний брате!... Та, будь ласкав, напиши до мене так як до тебе пишу, не по-московському, а по нашому...Так нехай же я хоч через папір почую рідне слово, нехай хоч раз поплачу веселими сльозами, бо мені тут так стало скушно, що я всяку ніч тілько й бачу у сні, що тебе, Кирилівку, та ридаю, та бур'яни (ті бур'яни, що колись ховався од школи). Весело стане, прокинусь, заплачу… Ще раз прошу, напиши мені письмо, та по-своєму, будь ласкав, а не по-московському. Оставайся здоров. Не забудь же, зараз напиши письмо – та по-своєму" (1839, ноября 15 дня. С.-Петербург).

Епістолярій Тараса Шевченка спрямований на те, щоб розбудити українців, бо народ, який втрачає мову, приречений на забуття. Боротьба за українську мову – це боротьба за Українську державу.

Шевченкової правди, його пророцтв боявся московський режим. "Мій Боже милий, як то мало Святих людей на світі стало. Один на другого кують Кайдани в серці. А словами. Медоточивими устами Цілуються і часу ждуть...". Кожен з нас глибоко розуміє суть нинішніх не лише українсько-російських взаємин, а й відносин з іншими наддержавами, загрози для української незалежності.

Визначальною сутністю шевченківської філософії національної ідеї була й залишається ідея національної державності. Українська держава на всіх рівнях словом і ділом може захистити націю, створити потрібні умови для її процвітання. Тільки в Соборній Самостійній Український Державі може бути забезпечене національне існування.

Важливість творів Ведикого Кобзаря зростає, його велич з роками збільшується. Тарас Шевченко залишається незмінною та актуальною опорою української культури. Слушними є слова Є. Маланюка про Шевченка (правопис збережено): «Є якийсь величний символ і обітниця в тім, що його роковини припадають саме на час провесни, на дні, коли природа збуджується до життя, а мати-земля до творчости. І день його народження і день його скону …, замикаються в одне коло, творять один замкнутий цикль – символ вічности» [5].

Висновки. Постать Тараса Шевченка посідає унікальне місце в українській культурі, а його творча спадщина є невичерпною скарбницею української нації, її духовності й культури. Феноменальність його творчості базується на трьох найосновніших національних ідеалах – Бог, Україна, Свобода, які визначають орієнтири культурно-освітнього життя українського народу. Збережемо українську мову, українську культуру і духовність – збережемо Україну як європейську державу, піднімемо в кожного українця дух національної свідомості.

Дослідження Шевченкової спадщини як унікального культурного скарбу українського народу потребує з позицій сьогодення комплексного монографічного дослідження. Постать Великого Кобзаря в українському культуротворенні є символом відродження національної самосвідомості. Саме Тарас Шевченко у своїй творчості сформулював ідеологію визволення українського народу та створив систему цінностей українського народу. Концепти Бог, Україна, Свобода у творчій спадщині Великого Кобзаря мали і мають потужній вплив на культурно-освітнє життя українського народу.

***Література***

1. Білецький Л. Шевченко в його вболіванні за Україну "Русский мир" Кирила не для України: зб. наук. ст. / за ред. проф. А. Колодного. Київ: УАР, 2014.С. 318–341.

2. Бойко Ю. Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури. Вибрані праці. Київ: Медекол, 1992. С.11-73.
3. Dragan A. Shevchenko in Washington. History of the monument of Ukraine's bard in the nation's capital. Svoboda. Ukrainian national Association. Jersey City-New York, 1984. С.14-15.
4. Заборонений Кобзар: Вибране / Упорядкування, переднє слово і післяслово Миколи Зубкова. Харків: Оригінал, 2006. 96с.
5. Маланюк Є. Книга спостережень: До Справжнього Шевченка (Вступне слово на академії Української Студентської Громади у Варшаві 1937 р.) [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.ukrlife.org/main/evshan/malaniuk.htm.
6. Морозов В.В. Історія української суспільно – політичної думки. Київ: КНЕУ, 2006. С. 85 - 89.
7. Огієнко І. (Митрополит Іларіон). Релігійність Тараса Шевченка. Київ: "Наша культура і наука", 2002. С.168-285.
8. Пахльовська О. Тарас Шевченко – письменник XXI століття. День. 2013.— 31 травня – 1 червня. С. 21
9. Франко І. Літературно-критичні праці (1886–1889). Зібрання творів: У 50 т. Т. 27. Київ: Наукова думка, 1980. С. 238–243.
10. Шевченко Тарас. Кобзар / Іл. В. Седляра, ред. С. Захаркін, К. Сігов, Л. Фінберг, прим. Є. Нахліка, стаття, біограф. довідки й добір ілюстрацій А. Рудзицький. Друге видання. Київ: Дух і літера, 2011. 552 с., з іл.

***References***

1. Biletskyi, L. (2014). Shevchenko in his pain for Ukraine. Cyril's "Russian world" is not for Ukraine: Herald of scientific articles edited by prof. A. Kolodny. Kyiv: UAR, 318–341 [in Ukrainian].
2. Boiko, Yu. (1992). Taras Shevchenko' creativity against the background of Western European literature. Selected works. Kyiv: Medekol, 11-73 [in Ukrainian].
3. Dragan, A. (1984). Shevchenko in Washington. History of the monument of Ukraine's bard in the nation's capital. Svoboda. Ukrainian national Association. Jersey City-New York, 14-15 [in English].
4. Forbidden Kobzar (2006). Selected works/Compiling, Forward, Epilogue by Mykola Zubkov]. Kharkiv: Oryhinal, 96 [in Ukrainian].
5. Malaniuk, Ye. (1937). To the True Shevchenko (Opening Speech at the Academy of the Ukrainian Student Community in Warsaw ). URL: http://www.ukrlife.org/main/evshan/malaniuk.htm [in Ukrainian].
6. Morozov, V. V. (2006). History of the Ukrainian socio - political thought. Kyiv: KNEU, 85 - 89 [in Ukrainian].
7. Ohiienko, I. (2002). (Metropolitan Ilarion) The religiosity of Taras Shevchenko. Kyiv: Nasha kultura i nauka, 168-285 [in Ukrainian].
8. Pakhlovska, O. (2013). Taras Shevchenko is the XXI-st writer. Den.— May, 31– June,1, 21. [in Ukrainian].
9. Franko, I. (1980). Literary Critical Works (1886–1889). Collected Works in 50 volumes – V. 27]. Kyiv: Naukova dumka, 238–243 [in Ukrainian].
10. Shevchenko, T. Kobzar (2011). Article, biography and selection of illustrations by Rudzytskyi. Second Edition]. Kyiv: Dukh i litera, 552 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 26.06.2019 р.*
*Прийнято до публікації 18.07.2019 р.*

УДК 17.023.36[342.1(477)]:303.01
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191325

**Авер'янова Ніна Миколаївна**
кандидат філософських наук,
науковий співробітник Київського національного університету імені Тараса Шевченка
ORCID 0000-0002-1088-2372
aver_n@ukr.net
**Воропаєва Тетяна Сергіївна**
кандидат психологічних наук,
старший науковий співробітник
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
ORCID 0000-0001-8388-7169
voropayeva-tania@ukr.net

## ЦИВІЛІЗАЦІЙНИЙ РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ: КУЛЬТУРОТВОРЧІ АСПЕКТИ

**Мета** статті – аналіз культуротворчих аспектів цивілізаційного розвитку українського народу. **Методологія** дослідження полягає у використанні методів аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення, а також інтегративного підходу й культурно-історичного моделювання. **Наукова новизна**. На основі інтегративного підходу автори статті вперше запропонували визначення цивілізації як макрокультурної соціально-історичної спільності, що охоплює різні суб'єкти (країни, народи, нації, держави), які мають спільні соціонормативні принципи надетнічного рівня, подібні етико-релігійні системи, фундаментальні основи ментальності, основоположні ідеали й базові цін-

© Авер'янова Н. М., 2019
© Воропаєва Т. С., 2019

ності, стійкі особливі риси господарсько-економічної, політико-правової та соціокультурної організації, що виражаються у відповідному способі життєдіяльності. **Висновки**. Цивілізація репрезентує вищій ступінь самоорганізації та розвитку людського соціуму, культуротворення є системоутворюючим чинником її розвитку. Культуротворення й цивілізаційний розвиток українського народу відбуваються у відповідності з основними тенденціями еволюції європейської цивілізації.

**Ключові слова:** цивілізація, інтегративний підхід, український народ, культуротворення, образотворче мистецтво.

***Аверьянова Нина Николаевна,*** *кандидат философских наук, научный сотрудник Киевского национального университета имени Тараса Шевченко;* ***Воропаева Татьяна Сергеевна,*** *кандидат психологических наук, старший научный сотрудник Киевского национального университета имени Тараса Шевченко*

**Цивилизационное развитие украинского народа: культуротворческие аспекты**

**Целью** статьи является анализ культуротворческих аспектов цивилизационного развития украинского народа. **Методология** исследования заключается в использовании методов анализа, синтеза, сравнения, обобщения, а также интегративного подхода и культурно-исторического моделирования. **Научная новизна**. На основе интегративного подхода авторы статьи впервые предложили определение цивилизации как макрокультурной социально-исторической общности, охватывающей различные субъекты (страны, народы, нации, государства), которые имеют общие соционормативные принципы надэтнического уровня, подобные этико-религиозные системы, фундаментальные основы ментальности, основополагающие идеалы и базовые ценности, устойчивые особенные черты хозяйственно-экономической, политико-правовой и социокультурной организации, выражающиеся в соответствующем способе жизнедеятельности. **Выводы**. Цивилизация представляет собой высшую степень самоорганизации и развития человеческого социума, культуротворчество является системообразующим фактором ее развития. Культуротворчество и цивилизационное развитие украинского народа совершается в соответствии с основными тенденциями эволюции европейской цивилизации.

**Ключевые слова**: цивилизация, интегративный подход, украинский народ, культуротворчество, изобразительное искусство.

***Averianova Nina,*** *PhD, Researcher Taras Shevchenko National University of Kyiv;* ***Voropayeva Tatiana,*** *c.p.s., as.prof. Taras Shevchenko National University of Kyiv*

**Civilizational development of the Ukrainian people: culture-creating aspects**

**Purpose of Article.** The purpose of the article is to analyze the culture-creating aspects of the civilization development of the Ukrainian people. **The methodology** of the study is to use methods of analysis, synthesis, comparison, generalization, as well as integrative approach and cultural-historical modelling. **Scientific novelty.** The authors of the article, on the basis of the integrative approach, have first suggested the definition of civilization as a macrocultural socio-historical community that encompasses different subjects (countries, peoples, nations, states), which have common socio-normative principles of the transatlantic level, such ethical-religious systems, the fundamental foundations of mentality, fundamental ideals and basic values, stable special features of the economic, political and legal and socio-cultural organizations, expressed in the appropriate way of life. **Conclusions.** Now Ukraine is in the stage of transition to the post-industrial (informational) stage of civilization progress. At this stage, the development of Ukrainian art is characterized by rapid development of innovativeness, pluralism, considerable creativity, virtuality, displacement of traditional forms of culture, creation of essentially new kinds of art, connected with modern technologies and aimed at producing attractive standardized and unified production. In these circumstances, the role of art, as the most universal way of human communication, is greatly enhanced. Civilization represents the highest degree of self-organization and development of human society, culture-creating is a system-forming factor of its development. Culture-creating and the Civilizational development of the Ukrainian people takes place in line with the main tendencies of the evolution of European civilization.

**Key words:** civilization, integrative approach, Ukrainian people, culture-creating, fine art.

Актуальність теми дослідження. Фундаментальні геополітичні зрушення на межі XX і XXI ст. достатньо гостро поставили проблему цивілізаційної приналежності пострадянських країн. Культурологи, філософи, соціологи, історики, політологи активно вивчають різні аспекти проблеми цивілізаційного вибору України та цивілізаційної ідентичності українського народу. У цьому контексті дослідження культуротворчих аспектів цивілізаційного поступу українського народу є доволі актуальним, оскільки його результати можуть аргументовано довести приналежність українців до європейської цивілізації. Метою статті є аналіз культуротворчих аспектів цивілізаційного розвитку українського народу. На основі цього аналізу уточнені етапи цивілізаційного поступу українців з урахуванням того, що культуротворення реалізується через розвиток мистецтва, зокрема образотворчого.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття «цивілізація» одними з перших використовували французькі мислителі О.Г. Мірабо у своїй праці «Друг людства» (1757), Н.А. Буланже у роботі «Античність, звільнена від покривів, за її звичаями» (1766), а також П.А. Гольбах у працях («Система природи, або Про закони світу фізичного та світу духовного» (1770) і «Система суспільства» (1773). У науковий обіг термін «цивілізація» увів шотландський філософ та історик А. Фергюсон у праці «Досвід історії громадянського суспільства» (1767). Він запропонував інтерпретувати це поняття як вищу стадію світової історії у контексті відомої періодизації «дикість – варварство – цивілізація», яка була популярною аж до середини XIX ст. У кінці XIX – на початку XX ст. почав домінувати плюрально-циклічний підхід до розуміння культурно-історичного процесу.

Різні аспекти цивілізаційної проблематики досліджували Дж. Віко, Й. Г. Гердер, Ф. Гізо, Ж. Гобіно, А. фон Гумбольд, Ф. Енгельс, Л. Морган, Ш. Ренув'є, Г. Рюккерт, П. Сорокін, А. Тойнбі, Е.

Тоффлер, Дж. Фокс, С. Хантінгтон, О. Шпенглер та ін. [11; 13; 14; 15]. У працях цих авторів аналізувались особливості різних цивілізацій, критерії їх формування, специфіка цивілізаційного підходу, проблеми зіткнення цивілізацій, діалогу цивілізацій тощо. На жаль, окремі автори протиставляли культуру (як творче начало) цивілізації (як згубному закостенінню культури), не враховуючи, що цивілізація є над-етнічним, над-національним і над-державним утворенням.

Дослідження Е. Маркаряна, М. Салінса та інших вчених (що базувалися на культурологічних ідеях Й. Г. Гердера та Й. Форстера) показали, що антропогенез створив можливість для майже повної заміни біологічної еволюції й адаптації позабіологічною, тобто культурною адаптацією та еволюцією. Культурогенез був тісно пов'язаний зі становленням різних видів людської діяльності, яка, на відміну від культурної адаптації, є свідомою, духовно зумовленою і соціально організованою, вона має перетворювальний, а не пристосувальний характер. П. Герчанівська, яка чітко визначила особливості системного аналізу в культурології [4], справедливо стверджує, що «з позиції еволюціоністської теорії основною причиною культурогенезу є необхідність в адаптації людських спільнот до мінливих умов їхнього існування» [5]. Саме тому у цивілізаційному контексті процес культурогенезу є початковим етапом зародження і становлення культури, подальший розвиток якої зумовлюється специфікою культуротворчої діяльності. Результатами культуротворення є знаряддя праці, способи господарювання, мистецтво, релігія, наука тощо.

Виклад основного матеріалу. Використаний нами інтегративний підхід передбачає не тільки органічну єдність методів аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення й культурно-історичного моделювання, але й поєднання дослідницьких можливостей культурології, цивіліології, українознавства й філософії історії, створюючи цілу систему «концептуальних мостів» між ними. Інтегративний підхід дозволяє визначити цивілізацію як макрокультурну соціально-історичну спільність, що охоплює різні суб'єкти (країни, народи, нації, держави), які мають спільні соціонормативні принципи надетнічного рівня, подібні етико-релігійні системи, фундаментальні основи ментальності, основоположні ідеали й базові цінності, стійкі особливі риси господарсько-економічної, політико-правової та соціокультурної організації, що виражаються у відповідному способі життєдіяльності. Різні суб'єкти, які входять в одну цивілізацію, зв'язані відносинами еволюційної спадкоємності, синхронністю культуротворення, поширенням основних цивілізаційних здобутків та циркуляцією соціокультурної інформації, подібністю ментальних типів і ментального інструментарію, соціокультурних норм, цінностей та релігійних уявлень (які можуть бути зумовлені однією із світових релігій), спільною цивілізаційною ідентичністю, схожими світоглядними уявленнями про географічні та інформаційні кордони (на рівні «мерехтіння смислів» (Ю. Лотман)) своєї цивілізаційної спільності. Будь-яка цивілізація здатна до саморозвитку, схильна до поширення власних досягнень, здобутків та способу життя. Магістральними лініями цивілізаційного поступу людства є: 1) господарсько-економічний і техніко-технологічний розвиток, 2) соціокультурний і духовно-світоглядний розвиток [3].

За визначенням ЮНЕСКО, сьогодні «у світі існує сім основних цивілізацій: європейська, північноамериканська, далекосхідна, індійська, арабо-мусульманська, тропічно-африканська, латиноамериканська» [16, 7–8]. При вивченні цивілізаційного розвитку українського народу необхідно враховувати, що етапи цивілізаційного розвитку людності українських земель, праукраїнських племен і українців корелюють з етапами поступу європейської цивілізації: 1) етап неолітизації України; 2) трипільської протоцивілізації; 3) індоєвропейських міграцій і виокремлення праслов'янської спільноти; 4) греко-римського цивілізаційного впливу та утвердження ранньокласового суспільства на українських теренах; а також 5) середньовічний, 6) ранньоіндустріальний, 7) індустріальний та 8) постіндустріальний (інформаційний) етапи [3]. Отже, культуротворчу діяльність українського народу можна розглядати і в контексті загальнолюдської цивілізації, і в контексті європейської цивілізації.

Виникнення мистецтва у діяльності людства – це вагомий показник його соціокультурного розвитку, результат осмислення власного буття, один з ключових способів трансляції знань і досвіду від покоління до покоління. Образотворче мистецтво (як один із видів мистецтва) з його специфікою унаочнено фіксувати навколишній світ у різних просторових і часових межах дало можливість донести до наших днів велику кількість цінних художніх пам'яток. Тому образотворчість кожної історичної доби розкриває етапи цивілізаційного розвитку людей як у всьому світі, так і на певних територіях.

Перші знахідки мистецьких творів на українських теренах датуються від 60-50 тис. до 10 тис. років тому, вони знайдені в багатошаровій стоянці Молодове V (Чернівецька обл.). Тут, окрім скребків, різців, шил, мотик, молотків та ін., зустрічалися й прикраси та елементи антропоморфної скульптури. Розкопки біля с. Мізин (Чернігівська обл.) також засвідчили існування зразків мистецтва на території сучасної України (16 – 15 тис. років тому) в добу пізнього палеоліту, що демонструє початок цивілізаційного поступу людності цих земель. Це статуетки людей, фігурки тварин, графічні зображення на каменях, а кістяні браслети з орнаментами є винятковими зразками мистецтва і на теренах України, і на території всієї Європи. Кам'яна Могила (Запорізька обл.) – важлива пам'ятка духовної культури народів, які заселяли український степ у проміжок часу від пізнього палеоліту до бронзового віку. Б. Д. Михайлов (відомий історик, археолог, перший директор заповідника «Кам'яна Могила») підкреслює спорідненість за своєю семантикою малюнків Кам'яної Могили з малюнками та фалічними фетишами-атрибутами Західної Європи і Азії, тобто з французькими та східними зразками первісного

мистецтва [8, 185-198], що підтверджує факт цивілізаційного розвитку людності українських земель у руслі світового цивілізаційного процесу.

Трипільська культура стала яскравим і знаковим відображенням доби мідно-кам'яного віку й початку бронзового віку (бл. 5400 – 2750 рр. до н. е.) на території сучасної України, водночас вона презентувала і наступний етап цивілізаційного розвитку – Трипільську протоцивілізацію. З якісно обробленої глини трипільці ліпили жіночі статуетки, амулети, намиста, фігурки тварин, посуд, модельки помешкань. Та саме посуд є основною «візитною карткою» Трипільської культури [2, 186]. Посуд, більшість статуеток, культова кераміка, прикрашені оригінальним і вишуканим орнаментом у формі спіралей, становили самобутність та унікальність цієї культури.

Наступний етап цивілізаційного поступу людності на теренах українських земель віддзеркалює образотворче мистецтво кіммерійсько-скіфської доби. Кіммерійська монументальна скульптура представляла собою воїнів у вигляді кам'яних стовпів і глиняних статуеток жінок з підкреслено жіночими формами. З'явилися складні форми орнаментів, які пишно прикрашали руків'я ножів і кинджалів, кінську збрую та посуд. Своєрідне кіммерійське мистецтво змінилося скіфським, яке після заснування Північнопричорноморської Скіфії підпало під вплив античної культури. Характерною рисою скіфського мистецтва став звіриний стиль, він формувався, вбираючи в себе елементи художньої культури Ірану, Передньої Азії та еллінського мистецтва. Майстри зображали реальних і фантастичних тварин у русі, відтворювали складні композиції з відображенням боротьби звірів. «На відміну від власне еллінського мистецтва скіфи надавали перевагу торевтиці» [7, 34] – художній рельєфній обробці виробів з металу. Значну цінність і витонченість елліно- скіфського мистецтва презентує золота пектораль з кургану Товста Могила (Дніпропетровська обл.). Ця пектораль унікальна за своєю стилістикою, образами і сюжетами та не має аналогів серед інших знахідок скіфського степу.

Культурний зв'язок іраномовних кочових племен сарматів (з'явились на теренах України у II ст. до н. е.) з античними містами Ольвією, Тірою, Пантікапеєм, Херсонесом дав поштовх для розвитку скульптури, живопису, архітектури і декоративно-прикладного мистецтва на основі грецьких канонів і принципів. Водночас, використання художніх традицій місцевих племен сприяло творенню самобутнього мистецтва, культуротворчий потенціал якого свідчив про поетапний цивілізаційний розвиток людності на землях України.

Давні слов'яни, що мешкали на території нинішніх українських земель, яскраво презентували Черняхівську культуру (кінець II – початок V ст.). Вона була утворена племенами різного етнічного походження: слов'янами, сарматами, фракійцями, готами. «Головним культурооб'єднавчим елементом черняхівської культури є високоякісний керамічний посуд, виготовлений на гончарному крузі та обпалений у горнах за провінційно-римськими зразками» [9, 529], що вписує давніх слов'ян у європейську цивілізацію. Розвинуте косторізне ремесло, металообробка (в тому числі й ювелірне мистецтво), склоробні технології (відомо, що на території поселення Комарів Чернівецької обл. був відкритий єдиний у варварському світі Європи склоробний осередок, який функціонував поза межами Римської імперії) свідчать про високий рівень тогочасного культуротворення на теренах України. Анти – давні предки українців створили Пеньківську культуру (сер. IV – VII ст.). Так, знахідки «Мартинівського скарбу» (Черкаська обл.). – браслети, шийні гривни, скроневі підвіски, прикраси з кольорових металів (пальчасті та зооантропоморфні фібули) тощо – демонструють приналежність антів до європейської цивілізації. Також знахідки «Мартинівського скарбу» показують, що анти прикрашали свій одяг вишивками, подібними до вишивок українських чоловічих сорочок.

З періоду середньовіччя до наших днів зберігся матеріальний і духовний доробок багатьох поколінь українців. Фактом значного цивілізаційного поступу праукраїнців цього часу стало Хрещення Русі, що спричинило розбудову кам'яної архітектури, монументального живопису, іконопису та мистецтва мініатюри. Оскільки для середньовіччя характерна панівна роль релігії і церкви, то, відповідно, найперше будували культові споруди, пишно оформлювали їхні інтер'єри, писали ікони. Кам'яні монументальні споруди Церкви Успіння Пресвятої Богородиці (Десятинна) в Києві, Софійський і Михайлівський Золотоверхий собори в Києві, Спасо-Преображенський собор у Чернігові своїм виглядом підсилювали, з одного боку, – величність, силу і міць держави Руська земля, а з іншого, – унаочнювали переваги християнства над язичництвом. Рукописи «Остромирове євангеліє» (1056 – 1057 рр.), «Ізборник Святослава» (1073 р.), «Бучацьке євангеліє» (XII ст.), «Мстиславове Євангеліє» (XII ст.), оформлені мініатюрами та заставками, органічно поєднували в собі художні досягнення Візантії та місцеві традиції. У Галицько-Волинському князівстві церкви Св. Пантелеймона в Галичі (1200 р.), Св. Георгія у Любомлі (1280-ті рр.), Св. Іоанна Богослова в Луцьку, Іоанна Златоуста в Холмі, Св. Василія у Володимирі (кін. XIII – поч. XIV ст.) синтезували в собі специфічні місцеві художні традиції та західноєвропейські мистецькі впливи. А у фресках Горянської ротонди (XIV ст.), як стверджує М. Фіголь, помітний вплив італійського проторенесансу [12, 167]. Такі тенденції в мистецтві вказують на подібність і синхронність художнього розвитку й культуротворення на теренах України та інших європейських землях.

Починаючи з другої половини XVI ст. в Україні розпочався процес становлення самобутньої української національної культури. Поступово сформувався своєрідний національний мистецький стиль – українське бароко, яке синтезувало в собі європейське бароко та місцеві традиції. Специфіка

українського бароко – у стриманості форм, «які в творах західноєвропейського бароко нерідко відзначаються надмірною претензійністю, помпезністю, в іноді навіть і втратою будь-якої художньої логіки» [6, 169]. З'явилися митці, творчість яких спиралась не лише на церковні канони, а й на власні естетичні смаки та уподобання. Гравери Ілля, Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич, Іван Щирський, Захарій Самойлович, Іван Стрельбицький, скульптор Іоан Георг Пінзель, іконописець Йов Кондзелевич, архітектори Іван Григорович-Барський, Степан Ковнір, Іван Зарудний та ін. залишили значні здобутки в українському мистецтві. Вони розвивали і удосконалювали українське бароко, враховуючи нові західноєвропейські художні тенденції того часу, вписуючи Україну в загальноєвропейське цивілізаційне коло.

Поява промислового виробництва зумовила зміни в політичній, соціальній, побутовій і культурно-мистецькій сферах. Промисловий переворот в Україні відбувся у 20-их роках XIX ст. і започаткував індустріальний етап цивілізаційного розвитку українського народу. Це дало поштовх для широкого будівництва в Україні адміністративних споруд, міських площ, вулиць, маєтків із садово-парковими комплексами. Митці в цей період набули нового статусу в суспільстві, вони репрезентували національний поступ українців і національна проблематика стала визначальною в їхніх творах. Такі художники, як Т. Шевченко, Л. Жемчужников, І. Соколов, К. Трутовський започаткували істотно новий напрям в українському образотворчому мистецтві. Художники, зображаючи на полотні побут українців, їхню історію й традиції, відтворювали ідеї духовного та національного пробудження того часу.

З другої половини XIX ст. до початку XX ст. в українському соціумі започаткувалися прогресивні соціально-економічні та суспільно-політичні трансформації. Це сприяло появі нових мистецьких течій і становленню реалізму в мистецтві, визначенню специфічних рис національного стилю в архітектурі й образотворчому мистецтві, що забезпечувало тяглість української художньої культури й доводило її багатовіковий розвиток. З'явилася плеяда талановитих художників, які на ґрунті загальнонаціонального піднесення привертали увагу до української тематики, здійснюючи націєтворчі завдання у культурно-мистецькій сфері соціуму: М. Бойчук, Д. Бурлюк, С. Васильківський, М. Жук, Ф. Красицький, Т. Копистинський, Олена та Ольга Кульчицькі, О. Курилас, О. Мурашко, Г. Нарбут, О. Новаківський, М. Сосенко, І. Труш, К. Устиянович. Імена О. Архипенка, О. Екстер, В. Кричевського, К. Малевича стали відомими й популярними не лише в Україні, а й далеко поза її межами.

Після отримання нашою державою незалежності в українському образотворчому мистецтві стверджуються нові художні цінності та напрямки, переосмислюється його роль і функції, відбувається процес включення українського мистецтва у сучасний світовий мистецький простір. Митці О. Гнилицький, О. Голосій, О. Драгунов, Д. Дульфан, П. Керестей, О. Мелентій, С. Панич, В. Раєвський, О. Ройтбурд, А. Савадов, Г. Сенченко, В. Сидоренко, Ю. Соломко, О. Тістол здійснюють прорив в українському сучасному мистецтві, вписуючи його у світовий та європейський цивілізаційний контекст [1, 56-58].

З розвитком індустріального суспільства нерозривно пов'язане масове мистецтво, адже синтез техніки, мистецтва та промислового виробництва зумовив стандартизацію предметного середовища людини. Фотографія, кінематограф, радіо, телебачення дали можливість продукувати твори мистецтва в необмеженій кількості, масова культура, «яка подобається значній кількості людей» [10, 21] заповнила багато сфер людського буття, від побуту й дозвілля до художньо-естетичної сфери. І у світовому цивілізаційному просторі, і в Україні масове мистецтво є вагомою частиною життя людини, формуючи її та віддзеркалюючи її буття. Нині Україна знаходиться на стадії переходу до постіндустріального (інформаційного) етапу цивілізаційного поступу. На цьому етапі розвиток українського мистецтва характеризується стрімким становленням інноваційності, плюралістичності, значною креативністю, віртуальністю, витісненням традиційних форм культури, утворенням істотно нових видів мистецтва, пов'язаних із сучасними технологіями і спрямованих на виробництво привабливої стандартизованої та уніфікованої художньої продукції. В цих умовах роль мистецтва, як найбільш універсального способу загальнолюдської комунікації, значно поглиблюється.

Висновки. Цивілізація – це своєрідна й самодостатня просторово-часова (тобто чітко локалізована в просторі Культури й часі Історії) цілісність, що репрезентує вищій ступінь самоорганізації та розвитку людського соціуму; культуротворення, що зумовлюється креативною й суб'єктною активністю людей, є системоутворюючим чинником її поступу. Дослідження показало, що культуротворення й цивілізаційний розвиток українського народу відбуваються у відповідності з основними тенденціями еволюції європейської цивілізації.

***Література***

1. Авер'янова Н. Сучасне українське образотворче мистецтво: входження в європейський художній простір. Українознавчий альманах. Київ, 2015. Випуск 18. С. 56-58.

2. Бурдо Н.Б., Відейко М.Ю. Трипільська культура. Спогади про золотий вік. Харків: «Фоліо», 2007. 415 с.

3. Воропаєва Т. Українство в європейському цивілізаційному просторі: теоретико-методологічні засади дослідження. Українознавчий альманах. Київ, 2013. Випуск 11. С. 79-83.

4. Герчанівська П.Е. Аналіз культури в парадигмі теорії систем. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. К.: Міленіум, 2017. № 1. С. 3-7.

5. Герчанівська П.Е. Культурологія: термінологічний словник. К.: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с.
6. Жаборюк А.А. Бароко (доба, людина, стиль, художній світ). Одеса: Астропринт, 2015. 208 с.
7. Латигіна Н.А. Культура народів Північного Причорномор'я в період раннього залізного віку. Ч. 2. Гілея. Науковий вісник. 2013. Випуск 72 (№5). С. 32-37.
8. Михайлов Б.Д. Сцены «Священного брака» в петроглифах Каменной Могилы (Поздний палеолит – эпоха бронзы). Культура народов Причерноморья. 2003. № 39. С. 185-198.
9. Синиця Є.В. Черняхівська культура. Енциклопедія історії України: У 10 т. К.: Наукова думка, 2013. Т. 10: Т–Я. 784 с. С. 529-530.
10. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура / Переклад з анг. Сергія Савченка. К.: Акта, 2005. 356 с.
11. Тойнби А., Хантингтон С. Вызовы и ответы. Как гибнут цивилизации. М.: Алгоритм, 2016. 288 с.
12. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича. К.: Мистецтво, 1997. 224 с.
13. Шпенглер О. Закат Западного мира. М: «Альфа-книга», 2014. 1085 с.
14. Brett Bowden. Politics in a World of Civilizations: Long-term Perspectives on Relations between Peoples. Human Figurations: Long-term Perspectives on the Human Condition. 2012.Volume 1. Issue 2. P. 113-127.
15. Fox J. Paradigm Lost: Huntington's Unfulfilled Clash of Civilizations Prediction into the 21st Century. International Politics. 2015. P. 428-457.
16. Gordon Christopher, Mundy Simon. European Perspectives on Cultural Policy (Culture, Development and Society). Paris: UNESCO Publishing, 2017. 120 p. P. 7-8.

***References***

1. Averianova, N. (2015). Contemporary Ukrainian Fine Arts: the Entrance to the European Artistic Space. Almanac of Ukrainian Studies. Kyiv. Issue 18. pp. 56-58 [in Ukrainian].
2. Burdo, N., Videiko, M. (2007). Tripoli culture. A reminder of the golden age. Kharkov: «Folio». 415 p. [in Ukrainian].
3. Voropayeva, T. (2013). Ukrainians in European civilization space: theoretical and methodological principles of research. Almanac of Ukrainian Studies. Kyiv. Issue 11. pp. 79-83 [in Ukrainian].
4. Gerchanivska, P. (2017). Analysis of culture in the paradigm of systems theory. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald. Kyiv: Millennium. № 1. pp. 3-7 [in Ukrainian].
5. Gerchanivska, P. (2015). Culturology: Terminology Dictionary. K.: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald. 439 p. [in Ukrainian].
6. Zhaboryuk, A. (2015). Baroque (era, person, style, artistic world). Odessa: Astroprint. 208 p. [in Ukrainian].
7. Latygina, N. (2013). The Culture of the people of North Prichernomorive in the period of the Early Iron Age. P. 2. Hileya. Scientific Bulletin. Issue 72 (№ 5). pp. 32-37 [in Ukrainian].
8. Mikhailov, B. (2003). Scenes of the «Sacred Marriage» in the Stone Tomb Petroglyphs (Late Paleolithic – Bronze Age). The Culture of the Black Sea Peoples. № 39. pp. 185-198 [in Russian].
9. Sinitsa, E. (2013). Chernyakhov culture. Encyclopedia of the History of Ukraine: In 10 volumes. Kyiv. T. 10. pp. 529-530 [in Ukrainian].
10. Storey, John. (2005). Cultural theory and popular culture. Translated from English Sergey Savchenko. Kyiv: Akta. 356 p. [in Ukrainian].
11. Toynbee A., Huntington S. (2016). Challenges and answers. How civilizations perish. Moscow: Algorithm. 288 p. [in Russian].
12. Figol, M. (1997). The Art of Ancient Galich. Kyiv: Art. 224 p. [in Ukrainian].
13. Spengler, O. (2014). The Decline of the West. Moscow: «Alpha-book». 1085 p. [in Russian].
14. Brett, Bowden (2012). Politics in a World of Civilizations: Long-term Perspectives on Relations between Peoples. Human Figurations: Long-term Perspectives on the Human Condition.Volume 1. Issue 2 [in English].
15. Fox, J. (2015). Paradigm Lost: Huntington's Unfulfilled Clash of Civilizations Prediction into the 21st Century. International Politics. pp. 428-457 [in English].
16. Gordon, Christopher; Mundy, Simon (2017). European Perspectives on Cultural Policy (Culture, Development and Society). Paris: UNESCO Publishing. 120 pp. 7-8 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 12.09.2019 р.*
*Прийнято до публікації 10.10.2019 р.*

УДК 338.48:008]:304.444
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191326

**Дичковський Степан Іванович**
кандидат педагогічних наук, доцент
директор інституту практичної культурології
та арт менеджменту
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-4771-4521
227@ukr.net

# НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ В ПАРАДИГМІ ДІГІТАЛ-ЕЙЧ: ВІД ІНДУСТРІЇ ВРАЖЕНЬ ДО КУЛЬТУРНОГО БРЕНДУВАННЯ

**Мета** роботи**.** Полягає в дослідженні тенденцій культурного туризму в парадигмі дігітал-ейч. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історичного, бібліографічного та аналітичного методів. **Наукова новизна** роботи полягає у обґрунтуванні доцільності застосування технологій дігітал-ейч в індустрію культурного туризму, що дозволить формувати туристичний продукт та туристичні дестинації на основі використання культурної спадщини та іміджу територій культурного простору. **Висновки.** Культурні бренди ґрунтуються на історико-культурних особистостях, пам'ятниках або історико-культурні подіях, які мають відношення не тільки до культури і історії регіону, але і мають величезну вагу в історико-культурній спадщині країни. Особливо важлива роль у формуванні культурних брендів належить місцевим закладам культури, які дозволяють представити культурно-історичний, природний, туристичний потенціал території.

**Ключові слова:** культурий туризм, дігітал-ейч, бренд, дестинації, інтернет, культурна столиця.

***Дычковский Степан Иванович,*** *кандидат педагогических наук, доцент, директор института практической культурологии и арт менеджмента Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Новые тенденции культурного туризма в парадигме дигитал-эйч: от индустрии впечатлений к культурному брендированию**

**Цель** работы. Заключается в исследовании тенденций культурного туризма в парадигме дигитал-эйч. **Методология** исследования заключается в применении исторического, библиографического и аналитического методов. **Научная новизна** работы заключается в обосновании целесообразности применения технологий дигитал-эйч в индустрию культурного туризма, что позволит формировать туристический продукт и туристические дистинкции на основе использования культурного наследия и имиджа территорий культурного пространства. **Выводы.** Культурные бренды основываются на историко-культурных личностях, памятниках или историко-культурные событиях, которые имеют отношение не только к культуре и истории региона, но и имеют огромное значение в историко-культурном наследии страны. Особенно важная роль в формировании культурных брендов принадлежит местным учреждениям культуры, которые позволяют представить культурно-исторический, природный, туристический потенциал территории.

**Ключевые слова:** Культурый туризм, дигитал-эйч, бренд, дистинкции, интернет, культурная столица.

***Dychkovskyy Stepan,*** *Candidate of Pedagogical Sciences, Associate ProfessorDirector of the Institute of Practical Cultural Studies and Art Management the National Academy of Leadership in Culture and the Arts*

**New trends in cultural tourism in the digital age paradigm: from the impressions industry to cultural branding**

**The purpose of the article** is a study of the trends of cultural tourism in the Digital Age paradigm. **The methodology** of the study is to apply historical, bibliographic and analytical methods. **The scientific novelty** of the work is to substantiate the feasibility of using digital-technology technologies in the cultural tourism industry, which will allow to form a tourist product and tourist destinations based on the use of cultural heritage and image of the territories of the cultural space. **Conclusions.** Cultural brands are based on historical and cultural figures, monuments or historical and cultural events that are not only relevant to the culture and history of the region, but are also of great importance in the country's historical and cultural heritage. Particularly important role in the formation of cultural brands belongs to local cultural institutions, which allow to present the cultural, historical, natural, tourist potential of the territory.

**Key words:** cultural tourism, digital age, brand, destinations, internet, cultural capital.

Основна зміна, яка відбуваються в соціальній, економічній, культурній та політичній сферах, є зростання мережевого суспільства. Кола довіри, сформовані між людьми зі зв'язаними між собою пристроями, називають mesh networks, що українською звучить як чарункові мережі. Таке коло чи мережева структура іншої топології можуть стати інтеграційним інструментом для прозорості та культури відкритого коду. У сфері туризму це веде до низки взаємопов'язаних змін, які матимуть важливі наслідки в майбутньому. Одним з досягнень поширення інформаційних технологій стала зміна в сприйнятті простору і часу. Теле-, відео-, інтернет-комунікації як частина цифрових технологій дозволяють сучасній людині побачити, почути, долучитися до подій, що мають культурно-рекреаційне значення незалежно від того, на якій відстані, в якому часовому поясі ця подія відбувається. Цифрові технології роблять їх доступними як в економічному, так і в статусному сенсі, тим самим розширюючи рекреаційні та дозвільні можливості сучасних людей і, що важливо, нівелюючи соціальні розриви.

© Дичковський С. І., 2019

Мобільні технології та соціальні мережі займають вагоме місце в багатьох сферах, в тому числі й в туризмі. Сучасні туристи стали мобільнішими, регулярно «серфять» Інтернет зі своїх гаджетів. Багато фірм, які беруть участь у туристській діяльності спілкуються з клієнтами за допомогою використання соціальних мереж та інформаційно-комунікаційних технологій [19, 211-224].

Просування або піар туризму відбувається через соціальні медіа: блоги (friendfeed.com, ЖЖ і т.д.), мікро-блоги (twitter.com), соціальні мережі (facebook.com, myspase.com, vk.com, odnoklassniki.ru та т.ін.), аудіо і відео підкасти (dometra.ru, Russian Podcasting і т.д.).

Широким розмаїттям відрізняються туристські Інтернет-ресурси - веб-сайти, портали, блоги, електронні журнали, Інтернет-путівники. Поширеним способом транслювання своїх знань і вражень про поїздку широкої аудиторії є туристські Інтернет-форуми. Віртуальні співтовариства мандрівників - це своєрідні салони, в яких формуються культурні установки туристів. Основним стимулом до публічних висловлювань на Інтернет-форумах є «конструювання позитивної ідентичності», оскільки розповіді туристів більше характеризують самих авторів, ніж місця їх подорожей [ 29, 128].

Особливо це важливо для молодих людей, для яких цифрові технології ініціюють утворення нових форматів соціальних просторів з новими можливостями соціальної ідентифікації. Важливим наслідком високотехнологічних трансляцій є створення умов залучення до заходів. Цифрові технології дозволяють не тільки побачити спортивні події, змагання, концерти, відвідати віртуальні музеї, але завдяки інтерактивним технологіям в деякому сенсі стати їх співучасниками. Причому рівень якості показу, трансляції настільки високий, що глядач, що спостерігає за подією з телевізора або в інтернеті, як правило, має переваги перед людьми, які сидять в концертному залі або на стадіоні. Як макротренд маркетингу вражень, варто відзначити використання соціальних мереж як відкритого каналу для спілкування споживача з брендом. Brand experience формує специфічний контент цього каналу. Соціальні мережі стали незамінним майданчиком, де можна показати клієнтам цінності, на які накладається враження.

Завдяки віртуалізації сучасного суспільства туризм стає свого роду глобальним мережевим медіа-проектів, представлених в Інтернеті та ЗМІ. Глобальні системи комунікації активно впливають на свідомість і поведінку людей, формуючи туристські інтереси, потреби, мотивації. Це призводить, з одного боку, до розвитку віртуальних подорожей, а з іншого - до використання можливостей і ресурсів Інтернету та ЗМІ в конструюванні потенційними туристами власних культурних практик просторової мобільності. Багато в чому інновації в туризмі формують цифрову, віртуальну реальність зі специфічними соціальними, культурними, споживчими практиками. Враховуючи скупчення та знос, що зачіпає багато важливих культурних об'єктів, можливість презентації культурних об’єктів у віртуальному світі дає цілий ряд цікавих можливостей. Ці розробки дозволяють споживати віртуальну версію пункту призначення без необхідності подорожувати.

Сьогодні у світі проголошені п'ять перспективних туристичних напрямків: тематичний, пригодницький, круїзний, екологічний види туризму та культурно-пізнавальний туризм, при цьому все більший пріоритет на світовому ринку туризму віддається регіонам з самобутньою і унікальною культурою, поки ще не освоєним широким колом потенційних споживачів туристичних послуг, які стають відомими завдяки культурному брендуванню.

Про бренди в області культури активно заговорили, коли культурно-пізнавальний туризм став однією з складових . Концепцій розвитку туризму і гостинності багатьох регіонів світу, в яких приділяється особлива увага трьом напрямам: маркетинг та брендинг території; мистецтво і культура як рушійна сила розвитку міст; формування туристичного продукту та туристичної дестинації на основі використання культурної спадщини та іміджу території і формування культурного простору [7].

Взаємини між культурою і брендами складалися найбільш вдало в тому випадку, коли творці брендів зуміли передбачити тенденції розвитку сучасної культури та добре узгодити їх з місцевою культурою. При цьому локальні бренди оцінюються набагато вище своїх глобальних конкурентів в тому, що стосується приналежності до національної культури. Бренди не лише вносять вклад в культуру через потреби, на які вони орієнтуються, а дають нові точки відліку розбудови культурних просторів, формуючи привабливий образ території [28].

Тема брендингу територій набуває все більшої популярності, зважаючи на пошук власної унікальності і ефективної презентації для потенційних туристів - споживачів послуг матеріальної, духовної та художньої сфер культури [6]. Бренд певного місця формується, в першу чергу, через культурні символи й образи, які можуть трансформуватися в культурні бренди. Тому Т. Ю. Бистрова зазначає, що кожен бренд є продуктом культури, отже, поняття «культурний бренд» є тавтологією [4, С.85-95]. Її точку зору не поділяє І. І. Гуляєв, який вважає що «бренд як категорія творчої діяльності входить в сферу культури, але тим не менше поняття "культурний бренд" не є тавтологією, оскільки мова йде про культуру як про творчу сферу. [10, 38-45].

У роботах, що стосуються проблематики культурного брендування, не дається чіткого і однозначного визначення, яке б використовувалося всіма учасниками досліджень. Кучинська Т Н. [24, С.115-119] наголошує, що культурний бренд є показником рівня розвитку культурної індустрії і стає ядром її конкурентоспроможності. Малькова В. К. та Тишков В. А. вважають, що культурний образ-бренд території має історичне та культурно-психологічне значення для жителів регіону, а також для

«зовнішніх споживачів» [17, 21]. Важеніна І.С. розглядає культурний бренд як сукупність функціональних і емоційних цінностей, що передбачають унікальний і позитивний досвід для споживача. Він відображає своєрідність характеристик даної території і спільноти [5, 92].

Якщо просування інтересів певного регіону здійснюється через просування бренду, то додаються «емоційні» складові - створення враження, зростання довіри, почуття симпатії до жителів регіону, повага до їх цінностей. Абушкін Р. Р., Проніна І. Н. [1, 33-40]. презентують культурний бренд території через впізнаваний набір символів місця, тобто тут прослідковується безпосередній зв'язок із культурним туризмом. Льовочкіна Н. А. розглядає регіональний культурний бренд [14, 57-62]. як ресурс просування регіону, який заснований на певній історико-культурній подію або пам'ятці культури, а також на видатній історичній особистості.

Концепція брендингу території виникає на основі швидко зростаючої кількості практик, тому кожен регіон, в силу індивідуальності свого розвитку, повинен мати власну стратегію стійкого розвитку, яка буде враховувати його сильні сторони [33, 484-488]. Замятін Д. Н. [13, 25-31] звертає увагу на прикладне використання геокультури території (регіональна ідентичність, історико-культурна спадщина і культурні ландшафти) за допомогою проектно-мережевої діяльності з метою формування і просування ефективного (атрактивного) територіального образу.

Брендинг територій (геобрендинг) - одне з актуальних напрямків сучасних стратегічних напрямків соціокультурного розвитку територіальних утворень, активізації інститутів туризму і гостинності на тій чи іншій території [26, 163-171]. Кожен регіон володіє унікальним набором брендових історико-культурних характеристик, включаючи особливості місцевого виробництва, традиції і звичаї, художні промисли [9]. Тому Хорольцева Е. Б. [30, 23-36] акцентує увагу на етнокультурних цінностях, образах, символах бренду, які мають стати ресурсом управління території.

Необхідність дослідження культурного брендування територій зумовлена багатьма причинами: активізується глобальна конкуренція між територіями на інвестиційному ринку, динамічно розвиваються туристичні зони, наявність власного бренду визнається одним з основних чинників ефективного розвитку і реалізації потенціалу міста, регіону, країни. Культурний брендинг стає процесом просування об'єктів культурної спадщини, що транслюють національні культурні цінності в світовому культурному просторі [27]. Розвиток потенціалу конкурентоспроможності території в постіндустріальному суспільстві має свої особливості. В питанні формування бренду багатьох країн, міст та традиційних промислових територій на перший план виходить пошук нових напрямків презентації територій, серед яких пропонується розвиток інноваційних секторів економіки і кластерів, інтелектуального потенціалу територій, що включає в себе відповідну інноваційну інфраструктуру, розвиток креативного сектора, що сприяє успішній трансформації міст через мистецтво, туризм та активне залучення стейкхолдерів у формування ідентичності культурного бренду [16]. Насичене культурне життя продовжує розглядатися як основна передумова до формування бренду, привабливого для креативного класу. Ряд міст вже зробив зусилля для її пожвавлення [40, 507-532]. Культурний брендинг території при його правильному розумінні стає досить ефективним інструментом актуалізації історико-культурної спадщини, а брендування територій в їх взаємозв'язку і при комплексному і диференційований підхід може призвести до нового імпульсу їх розвитку та єдності народів країни і світу. Так, Т.Л. Нагорняк пропонує розуміти під брендом країни комплексну торговельну марку, що має не тільки назву чи дизайнерське рішення, а ще й цілий комплекс асоціацій та ідентифікацій, через які сприймається споживачами [23, 220-228].

Один з найважливіших критеріїв привабливості бренду території – об'єкти культурної спадщини, які використовуються для створення туристичних дестинацій. Також вигадані персонажі літератури, кінематографу, театру сприяють підвищенню туристичної привабливості місця в цілому, що призводить до збільшення потоку туристів, зростання попиту на сувенірну продукцію, нарощуванню кількості робочих місць в туристичному секторі та т. п.[31, 3-12].

Послуги інституцій соціокультурної сфери спрямовані на те, щоб зробити локальні можливості максимально цікавими, корисними і потрібними як для внутрішнього, так і для зовнішнього споживача. «Культурний бренд» є символічним капіталом території і дієвим методом економічної і культурної реабілітації географічного простору [20, 61-69]. Увага дослідників фіксується на виявленні ролі даних факторів в оцінці ступеня привабливості тих чи інших країн і міст. Найчастіше такими чинниками виступають архітектура, світова популярність місця, творчі проекти та культурні традиції [35, 77-81].

У 1993 році вийшло перше видання знакової книги Філіпа Котлера, Дональда Хайдера і Ірвіна Рейну «Маркетинг територій: залучення інвестицій, промисловості і туризму в міста, штати і країни» [18]. Вони ж разом з К. Асплундом в 1999 році видали дослідження, присвячене досвіду застосування маркетингових технологій до соціальних сфер в європейських країнах, головним завданням яких стало підвищення туристичної привабливості місць, економічного і культурного розвитку міст і країн. У такій парадигмі культура, історія й соціальні відносини стають в один ряд з такими факторами територій, як економіка, інвестиції, туризм.

Автор терміну «бренд місця» Саймон Анхольт – видатний британський експерт національного брендингу, виділив шість основних компонентів бренду країни - «культура і традиції, люди, туризм та бажання відвідати країну, торгові марки експорту країни – товари і послуги, внутрішня і зовнішня

політика, інвестиції та міграційне законодавство» [2, 36-44]. Виходячи з конкурентних переваг території до числа можливих стратегічних напрямків її позиціонування і подальшого просування можна віднести: культурно-історичні особливості; природно-географічну своєрідність; тематична спеціалізація на окремому виді діяльності; емоційний образ місця; проведення значущих міжнародних подій (культурних, спортивних, політичних); динамічний розвиток туризму [15].

З визначення Всесвітньої організації туризму, саме сукупність емоційних і раціональних уявлень, що є результатом зіставлення усіх ознак країни, власного досвіду й чуток, впливає на створення певного образу про неї. Відповідно при згадуванні назви держави (бренду країни) відразу ж виникає цілий ланцюг асоціацій стосовно цієї країни Наприклад, Франція – бренд високої моди та вишуканого смаку, Швейцарія – "світовий сейф", Австрія – країна музики, Данія – країна "казки" тощо [21].

Можна відзначити нові та інноваційні способи, які винаходять країни, щоб просунути себе, використовуючи глобальні спортивні події, щоб привернути увагу (відповідні кампанії щодо Олімпійських ігор); створюючи іконічні твори в царині культури та мистецтва (Канада – Cirque du Soleil, Об'єднані Арабські Емірати – музеї, парки розваг тощо) [22]. За останні кілька десятиліть чимало міст Європи виникли з креативних хабів. Прикладами можуть бути Більбао, Берлін, Амстердам, Гельсінкі, Копенгаген і Барселона. У цих містах культура була рушійною силою місцевого зростання і розвитку та призвела до зміни ландшафту культурного туризму [39].

Перші в світі проекти територіального брендингу були міськими, та й само поняття «бренд міста» виникло раніше поняття «бренд країни» або «бренд регіону» Бренд міста - це поняття, яке має соціогуманітарну основу, оскільки це не просто виявлення унікальності міста на основі позитивних асоціацій, - це формування самих асоціацій [36].

Деякі міста прагнуть продемонструвати світові свою «тему» - ідентичність, суть, особливість, в яскравих, привабливих образах, символах і унікальних подіях, цьому сприяє наявність значних і відомих культурних установ (музеїв, театрів), організація культурних заходів національного і міжнародного рівня, специфічний «дух місця», «краса місця», обумовлені просторовим характером [37, 129-131].

Протягом останніх десятиліть в економічно розвинених країнах спостерігається справжній бум тематичних (рольових) міст. Це міста Моцарта, Шекспіра, Ван Гога. Міста сирні, винні, ботанічні. Міські спільноти, і перш за все їх активні культурні і політичні еліти, прагнуть знайти цільну і красиву ідею для міста, консолідувати навколо неї населення міста і підвести під її реалізацію всі проекти з розвитку міста. Це призводить до високих результатів у вигляді поліпшення інвестиційного клімату, нових потоків туристів і нових жителів, корисних для місцевого ринку праці.

В умовах глобалізації урбанізовані центри, накопичують економічний, культурний й інформаційний потенціал суспільства, що створює передумови для формування вищих досягнень і зразків матеріальної й духовної культури. Звернення до унікальності міської культури, здійснення акценту на її глибокій історичності і цивілізаційній приналежності дозволяє місту отримати неповторне обличчя, яке приваблюватиме до нього туристів з усього світу.

Використання культурних брендів в сфері міського маркетингу відбувається за двома каналами: в'їзний туризм і експорт місцевих товарів і послуг. Туристичні компанії, мабуть, першими стали вживати вираз «бренд міста» [34, 2]. Міста набували за різні історичні часи особливого статусу – бренду через такі характеристики міст, як: загальновідомі міста у світі (Париж), центри найвідоміших світових подій і проектів (Нью-Йорк), місця концентрації людей і ресурсів (Лос-Анджелес), перехрестя цивілізацій (Лондон), серце світових фінансів, юридичних і політичних штаб-квартир (Женева), привабливе місце через перспективність бізнес пропозицій (Цюріх) місце провідних технологій (Сінгапур) та культурної унікальності (Пекін). Містам потрібні все нові і нові, нестандартні способи формування брендів і їх просування. Книга гарвардських економістів Дж. Пайна і Дж. Гілмора, написана в 1999 році, стала знаменита завдяки наведеній в ній ілюстрації: вартість двох однакових чашок кави різниться в рази, якщо одну з них випити в звичайній їдальні, а іншу - в кафе на площі Сан-Марко у Венеції.

Навіть міста з гарною репутацією проводять брендинг місця або території, щоб розкрити всі свої сильні сторони. Наприклад, Мельбурн, який вже вважався культурною столицею Австралії, після розробки бренду міста став привабливим для туристів і творчих особистостей з усього світу. Французький Ліон, який довгий час був центром гастрономічного туризму, спробував відійти від образів пов'язаних з кулінарією і тепер сприймається як центр освіти нарівні з Парижем. Іспанське місто Малага позиціонує себе не просто як курорт, а як батьківщина Пікассо, тому від відвідувачів немає відбою в будь-яку пору року.

Брендинг культурних явищ не зводиться лише до формування іміджу території або до підвищення туристичної, інвестиційної привабливості, конкурентності серед інших міст і країн. Брендинг в сфері культури має за мету визволення максимального багатства смислів, ідей, цінностей конкретного феномена спадщини [11].

Використання потенціалу етнокультур і культурної спадщини країн і регіонів прискорює розвиток культурного туризму. При цьому туристи з різних країн все частіше відмовляються від традиційних місць відпочинку і вибирають маловідомі регіони. Це нове явище означає, що амбітні міста, формуючи уявлення про себе, повинні діяти активно, займатися персональним стратегічним позиціонуванням [12]. Процес капіталізації культури через туризм охопив не тільки такі великі мегаполіси, політичні і

культурні столиці світу, як Відень, Париж, Прага, Лондон чи Берлін, а й зовсім невиразні в сенсі культурного потенціалу адміністративні одиниці. Як влучно зауважити один з апологетів концепції територіального маркетингу - Філіп Котлер, сьогодні навіть "порожні місця" долучаються до створення нових концептуальних пам'яток [18, 180-181], здатних стати їх візитною карткою. Не випадково нині спостерігається справжній бум виникнення великих і малих тематичних місць - ігрових, музикальних, театральних, гастрономічних та ін. Культивовані на основі культури ідеальні виміри простору перетворюють туристичну подорож на яскраву культурно-історичну подію.

Зокрема, Міністерство культури Хорватії розробило стратегію розвитку культурного туризму, яка передбачає використання культурного потенціалу не тільки приморської, але і континентальної частини країни. Взаємними зусиллями науковців, діячів культури, туристичних підприємств, власників готелів, бізнесменів культурні пам'ятки і події перетворюються на туристичний продукт, який урізноманітнює дозвілля туристів і сприяє їх більш тривалому перебуванню в країні. Схожі програми існують в Іспанії, Португалії, Італії, Болгарії та інших країнах.

У європейських країнах депресивні регіони розглядають культурну спадщину і культурний туризм як джерело розвитку. Інтеграція окремих пам'яток культурної спадщини в туристичну мережу стимулює затвердженню окремих програм реставрації, відкриття нових музеїв, ресторанів з традиційною кухнею, обладнання місцевими жителями гостьових кімнат для туристів. Для європейських країн є характерним рекламування власної культурної спадщини по телебаченню і радіо, стимулювання зацікавленості, проведення маркетингових досліджень різних цільових груп, використання новітніх технологій, зокрема надання можливості віртуального знайомства з пам'ятками культури.

Основною формою територіальної організації туристсько-рекреаційної діяльності виступають поселення, серед яких провідне місце займають малі історичні міста, як найбільші центри попиту туристичних послуг та їх пропозиції. У них зосереджено велику кількість пам'яток історії, культури та архітектури, які є привабливими екскурсійними об'єктами, в поєднанні з пам'ятками природи та садово-паркового мистецтва створюють найкращі передумови для розвитку туризму [8]. У більшості малих історичних міст, наявність рекреаційних ресурсів, особливо культурно-історичних, та значний працересурсний потенціал створюють можливості для формування туристсько-рекреаційного комплексу, розвиток якого сприятиме відновленню міст регіону та удосконаленню існуючої системи розселення.

В цьому контексті, на думку [3] слід звернути увагу на поняття історико-культурного регіону під час розробки іміджевих брендів та маршрутів за напрямом. Саме утворені культурно-історичними об’єктами простори певною мірою визначають локалізацію рекреаційних потоків і напрями екскурсійних маршрутів.

«Думай глобально, дій локально» - такий принцип містобудування став девізом нового феномену постсучасності - глокалізації. Автор поняття - британський соціолог Р. Робертсон [38], який відмітив, що чим сильніший пресинг глобальних стандартів поведінки і споживання, тим сильніша потреба територій (регіонів і особливо міст) шукати, культивувати і пред'являти світу свою унікальність. Щоб не розчинитися в потоці глобальної, усередненої маскультури, кожен регіон просто змушений створювати свій унікальний бренд, відомий в світовому контексті, максимально враховуючи культурні особливості споживача.[32]. В результаті глокалізації зростає культурна та архітектурна різноманітність місць [25]. Глобалізація підштовхнула до самопрезентації унікальної ідентичності міста і субрегіональні території (курортні та символічні зони – релігійного, історичного, освітнього плану), які здатні приваблювати туристів, абітурієнтів, партнерів та емігрантів іноді більш ніж сама країна. Контртенденція до локалізації зробила місцевість ще більш важливою, а туристичні напрямки все більше підкреслюють місцеві аспекти культури та побуту в їх маркетингу. Існує зростаюча потреба у відмінності у всіх сферах життя, яка спонукає невпинно шукати автентичність в різних країнах світу. Оскільки авіарейси все частіше перетворюють екзотику в повсякденне життя, для деяких пошук нових і різноманітних розробок тепер відбувається ближче до дому, у сільській місцевості Тоскани, на задніх вулицях Барселони або на Східному кінці Лондона.

На думку ряду вчених [17, 16] індивідуальність, унікальність є однією з ключових характеристик бренду, тому території необхідно відмовитися від комплексу типових характеристик, притаманних практично всіх регіонах (комерційні, соціальні, спортивні і т.д.), в користь більш вузької ексклюзивної спеціалізації.

Культурні бренди повинні ґрунтуватися на історико-культурних особистостях, пам'ятниках або на історико-культурні події, які мають відношення не тільки до культури і історії цього регіону, але і мають величезну вагу в історико-культурній спадщині країни. Особливо важлива роль у формуванні регіональних культурних брендів належить місцевим бібліотекам, архівам і музеям, які дозволяють представити культурно-історичний, природний, туристичний потенціал території.

***Література***

1. Абушкин Р. Р., Пронина И. Н. Культурный бренд республики Мордовия как проектная стратегия развития территории // Муниципалитет: экономика и управление. 2017. № 1 (22). С. 33–40.
2. Анхольт С. Создание бренда страны // Бренд- менеджер. 2007. №1. С. 36–44.

3. Божко Л. Д. Культурний туризм як важливий чинник соціально-культурного розвитку регіонів України // Культура України. 2011. Вип. 32. URL: http://tourlib.net/statti_ukr/bozhko.htm (дата звернення: 05.06.2019).

4. Быстрова Т. Ю. Аксиология бренда: к методологии культурного брендинга территории // PR в изменяющемся мире: региональный аспект : сб. статей / под ред. М. В. Гундарина, А. Г. Сидоровской. Барнаул : Алтайский университет, 2011. Вып. 9. С. 85–95.

5. Важенина И. С. Бренд территории: сущность и проблемы формирования // Маркетинг в России и за рубежом. 2012. № 2. С. 92.

6. Визгалов Д. В. Брендинг города. Москва : Фонд Институт экономики города, 2011. 160 с.

7. Власова Н. Ю. Культурное наследие и искусство как составляющие брендинга городов // Известия УрГЭУ. 2011. № 6 (38). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnoe-nasledie-i-iskusstvo-kak-sostavlyayuschie-brendinga-gorodov (дата обращения: 12.06.2019).

8. Головко О. М., Брецко Е. Ю. Перспективні напрями розвитку туризму в малих містах // Науковий вісник НЛТУ України . 2013. № 14. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/perspektivni-napryami-rozvitku-turizmu-v-malih-mistah (дата звернення: 05.06.2019).

9. Горлова И. И., Бычкова О. И., Костина Н. А. Этнокультурный брендинг территории как ресурс влияния региональной культурной политики // Культурное наследие России. 2018. № 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/etnokulturnyy-brending-territorii-kak-resurs-vliyaniya-regionalnoy-kulturnoy-politiki (дата обращения: 12.06.2019).

10. Гуляев И. И., Лиховец К. В. Культурный брендинг и теоретические основы территориального брендинга // Социологические науки. 2016. № 48. С. 38–45.

11. Гуцалов А. А. Культурный бренд и брендинг территории // Культурное наследие России. 2018. № 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-brend-i-brending-territorii (дата обращения: 05.06.2019).

12. Динни К. Брендинг территорий. Лучшие мировые практики / под ред К. Динни; пер. с анг. В. Сечной. Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2013. 336 с.

13. Замятин Н. Д. Геокультурный брендинг городов и территорий: от гения места к имиджевым ресурсам // Современные проблемы сервиса и туризма. 2015. Вып. 2. С. 25–31.

14. Левочкина Н. А. Региональные культурные бренды как тренд развития территорий // Экономика и социум : е-Журнал / Издательский центр «ИУСЭР». Саратов, 2015. № 3 (16). URL : http://iupr.ru/domains_data/files/sborniki_jurnal/Zhurnal%20_3(16)%202015%202.pdf. (дата обращения: 08.07.2019).

15. Логунцова И. В. Теоретические обоснования создания сильных брендов современных территорий // Государственное управление. Электронный вестник. 2012. № 33. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-obosnovaniya-sozdaniya-silnyh-brendov-sovremennyh-territoriy (дата обращения: 05.06.2019).

16. Лэндри Ч. Креативный город. Москва : Классика-XXI, 2011. 399 с.

17. Малькова В. К., Тишков В. А. Антропология историко-культурных брендов территорий, регионов и мест // Культура и пространство. Кн. 2 : Историко-культурные бренды территорий, регионов и мест / под ред. В. К. Мальковой, В. А. Тишкова. Москва : ИЭА РАН, 2010. С. 27–62.

18. Маркетинг мест. Привлечение инвестиций, предприятий, жителей и туристов в города, коммуны, регионы и страны Европы / Ф. Котлер, К. Асплунд, И. Рейн, Д. Хайдер; пер. с англ. М. Акая. Санкт-Петербург : Стокгольм. школа экономики в Санкт-Петербурге, 2005. 376 с.

19. Мельниченко С. В., Авдан О. Г. Брендинг у туристичному бізнесі: теоретичні аспекти // Туризм в умовах глобалізації: особливості та перспективи розвитку : монографія / під ред. М. О. Кизима, В. С. Єрмаченка. Харків : ВД ІнЖЕк, 2012. С. 211–224.

20. Мещеряков Т. В. Бренд территории как символический капитал // Креативная экономика. 2008. № 8 (20). С. 61–69.

21. Мирошниченко В. Національний брендинг України. URL : http://www./ innovations.com.ua›ua/articles/14169/temp (дата звернення : 03.07.2019).

22. Нагорняк Т. Л. Бренди країн світу. Імідж українських регіонів у контексті розбудови бренда "Україна". URL :http://www./ social-science.com.ua (дата звернення : 03.07.2019).

23. Нагорняк Т. Л. Країна як бренд. Національний бренд "Україна"// Стратегічні пріоритети. 2008. № 4 (9). С. 220–228.

24. Ни Цзяоцзяо, Кучинская Т. Н. Культурный брендинг в репрезентативных практиках китайской мягкой силы // Дискурс-Пи. 2017. № 3–4 (2829), т. 14. С. 115–119.

25. Смирнягин Л. О региональной идентичности // Пространство и время в мировой политике и международных отношениях : матер. 4 Конвента РАМИ : в 10 т. Т. 2 : Идентичность и суверенитет: новые подходы к осмыслению понятий / под ред. И. М. Бусыгиной. Москва : МГИМО-Университет, 2007. С. 81–107.

26. Старостова Л. Э. Брендинг территории: проблема поиска ценностных оснований // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2014. Т. 129, № 3. С. 163–171.

27. Старцева А. С. Культурный брендинг имиджа российских регионов: традиции и новации : дис. …канд. культурологии : 24.00.01. Москва, 2015. 185 с.

28. Столкновение культур: глобализация не отменяет разнородность. Точка зрения Millward Brown // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. URL: https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2009/2229 (дата обращения: 18.08.2019).

29. Фенько А. Б. Туризм как показатель социального статуса // Социологические исследования. 2007. № 2. С. 125–131.

30. Хорольцева Е. Б. Проектирование этнокультурного бренда региона как ресурс управления развитием территории // Среднерусский вестник общественных наук. Сер.: Социология. 2018. № 2, т. 13. С. 23–36.

31. Шекова Е. Л. Особенности маркетинга в сфере культуры // Маркетинг в России и за рубежом. 2001. № 3. С. 3–12.

32. Штепа В. RUтопия. Екатеринбург : Ультра. Культура, 2004. 384 с.

33. Якубова Т. Н., Крюкова А. П. Территориальный брендинг как инструмент развития региона // Молодой ученый. 2014. № 21. С. 484–488.

34. Anholt S. Place branding: Is it marketing, or isn't it? // Editorial. Place Branding and Public Diplomacy. 2010. № 1. P. 2.

35. Compte-Pujol M. The importance of heritage on the overall perceived image of a place: Barcelona seen by its residents // Брендинг малых и средних городов России: опыт, проблемы, перспективы : матер. Всероссийской научн.-практ. конф. Екатеринбург : Уральский университет, 2015. С. 77–81.

36. Kavaratzis M. From City Marketing to City Branding. An Interdisciplinary // Analysis with Reference to Amsterdam, Budapest and Athens. PhD Thesis, University of Gronongen, 2008. P. 53.

37. Marszal T. Someremarkson metropolitan development // StudiaRegionalia. Urban and regional development – concepts and experiences. Warszawa, 2004. V. 14. S. 129–131.

38. Robertson R. Globalization: Social Theory and Global Culture. L. : Sage, 1992.

39. Zukin, S. Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places. Oxford University Press, Oxford, 2009.

40. Peel D., Lloyd G. New communicative challenges: Dundee, place branding and the reconstruction of a city image. Town Planning Review. 2008. Vol. 79. No. 5. P. 507–532.

***References***

1. Abushkin, R.R. & Pronina, I.N. (2017). The Cultural Brand of the Republic of Mordovia as a Design Strategy for the Development of the Territory. Municipality: Economics and Management, 1 (22), 33–40 [in Russian].

2. Anholt, S.( 2007). Creating a country brand. Brand manager,1, 36–44 [in Russian].

3. Bozhko, L.D (2011). Cultural tourism as an important factor of socio-cultural development of Ukrainian regions. Culture of Ukraine. Is. 32. URL: http://tourlib.net/statti_ukr/bozhko.htm (accessed 05/06/2019) [in Ukrainian].

4. Bystrova, T. (2011). Yu. Axiology of Brand: Towards a Methodology for Cultural Branding of the Territory. PR in a Changing World: A Regional Aspect: Sat. articles. MV Gundarin, AG Sidorovskaya (Eds.). Barnaul: Altai University, Iss. 9, 85–95 [in Russian].

5. Vazhenina, I.S. (2012). Brand territory: the essence and problems of formation. Marketing in Russia and abroad, 2. 92 [in Russian].

6. Vizgalov, D.V. (2011). City branding. Moscow: Foundation for the Institute of City Economics [in Russian].

7. Vlasova N. Yu. (2011). Cultural heritage and art as components of city branding. Izvestiya UrGEU. 6 (38). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnoe-nasledie-i-iskusstvo-kak-sostavlyayuschie-brendinga-gorodov (accessed: 12/06/2019) [in Russian].

8. Holovko, O.M, & Bretsko, E. Yu. (2013). Perspective directions of tourism development in small cities. Scientific Bulletin of NLTU of Ukraine, 14. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/perspektivni-napryami-rozvitku-turizmu-v-malih-mistah (accessed: 06/05/2019) [in Ukrainian].

9. Gorlova, I.I., Bychkova. O.I., & Kostina N.A. (2018). Ethno-cultural branding of the territory as a resource of influence of regional cultural policy. Cultural Heritage of Russia, 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/etnokulturnyy-brending-territorii-kak-resurs-vliyaniya-regionalnoy-kulturnoy-politiki (accessed 2/06/2019) [in Russian].

10. Gulyaev, I.I., & Likhovets, K.V. (2016). Cultural branding and theoretical foundations of territorial branding. Sociological Sciences, 48, 38–45 [in Russian].

11. Gutsalov, A.A. (2018). Cultural branding and territory branding. Cultural Heritage of Russia, 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-brend-i-brending-territorii (accessed: 05/06/2019) [in Russian].

12. Dinney, K. (2013). Branding territories. Best practices in the world. K. Dinney (Ed.). (V. Sechnoy Trans. with eng.). Moscow: Mann, Ivanov, and Ferber [in Russian].

13. Zamyatin, N.D (2015). Geocultural branding of cities and territories: from the genius of a place to image resources. Modern problems of service and tourism. Issue. 2, 25–31 [in Russian].

14. Levochkina, N.A. (2015). Regional cultural brands as a trend of territorial development. Economy and society: e-Journal. IUSER Publishing Center. Saratov, 3(16). URL: http://iupr.ru/domains_data/files/sborniki_jurnal/Zhurnal%20_3(16)%202015%202.pdf (date of access: 08/07/2019) [in Russian].

15. Loguntsova, I.V (2012). Theoretical substantiation of creation of strong brands of modern territories. Public administration. The electronic newsletter, 33. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-obosnovaniya-sozdaniya-silnyh-brendov-sovremennyh-territoriy (accessed 05/06/2019) [in Russian].

16. Landry, C. (2011). The creative city. Moscow: Classic-XXI [in Russian].

17. Malkova, V.K., & Tishkov, V.A. (2010). Anthropology of historical and cultural brands of territories, regions and places. Culture and Space. Book. 2: Historical and Cultural Brands of Territories, Regions and Places. V.K. Malkova, V.A. Tishkova (Eds.). Moscow: IEA RAS, pp. 27–62 [in Russian].

18. Marketing of places. Attracting investments, businesses, residents and tourists to cities, communes, regions and countries of Europe. F. Kotler, K. Asplund, I. Rein, D. Haider; (M. Okaya, Trans. with English). St. Petersburg: Stockholm. School of Economics, St. Petersburg, 2005 [in Russian].

19. Melnichenko S.V., & Avdan, A.G. (2012). Branding in the tourism business: theoretical aspects. Tourism in the conditions of globalization: features and prospects of development: monograph. M.O Kizima, V.S Yermachenko (Eds.). Kharkiv: Pp. 211–224 [in Ukrainian].

20. Meshcheryakov, T.V. (2008). Branding the Territory as Symbolic Capital, Creative Economics, 8 (20), 61–69 [in Russian].

21. Miroshnichenko, V. National branding of Ukraine. URL: http://www./ innovations.com.ua ›ua / articles / 14169 / temp (accessed 03/07/2019) [in Ukrainian].

22. Nagornyak, T.L. Brands of the countries of the world. The image of the Ukrainian regions in the context of building the "Ukraine" brand. URL: http: //www./ social-science.com.ua (accessed: 03/07/2019) [in Ukrainian].

23. Nagornyak, T.L. (2008). Country as a brand. National brand "Ukraine". Strategic priorities. 2008, 4 (9), 220–228 [in Ukrainian].

24. Jiaojiao, N.I., Kuchinskaya, T.N. (2017). "Cultural Branding in Representative Practices of Chinese Soft Power," Discourse-Pi, 3–4 (2829), vol. 14, 115–119 [in Russian].

25. Smirnyagin, L. (2007). On Regional Identity, Space and Time in World Politics and International Relations, Mater. 4 of the RAMI Convention: in Vol. 10, Vol. 2: Identity and Sovereignty: New Approaches to Understanding Concepts IM Busygina. Moscow: MGIMO-University, pp. 81–107 [in Russian].

26. Starostova, L.E. (2014). Territory branding: the problem of finding value bases. Proceedings of the Ural Federal University. Avg. 1: Problems of education, science and culture. Vol. 129, No. 3, pp. 163–171 [in Russian].

27. Startseva, A.S. (2015). Cultural branding of the image of Russian regions: traditions and innovations: diss. Cand. Cultural studies: 24.00.01. Moscow [in Russian].

28. Clash of cultures: Globalization does not eliminate diversity. Millward Brown point of view. Electronic publication: Center for Humanitarian Technologies. URL: https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2009/2229 (accessed: 08/18/2019) [in Russian].

29. Fenko, A.B. (2007). Tourism as an Indicator of Social Status. Sociological Research, 2, 125–131 [in Russian].

30. Khoroltseva, E.B. (2018). Designing the ethnocultural brand of the region as a resource for managing the development of the territory. Srednerusskyi vestnik of social sciences. Ser.: Sociology. No. 2, Vol. 13, pp. 23–36 [in Russian].

31. Shekova, E.L. (2001). Features of marketing in the sphere of culture. Marketing in Russia and abroad, 3, 3–12 [in Russian].

32. Stepa, V. (2004). Rutopia. Yekaterinburg: Ultra. Culture [in Russian].

33. Yakubova, T.N. (2014). Kryukova AP Territorial branding as a tool for regional development. Young Scientist, 21, 484–488 [in Russian].

34. Anholt, S. (2010). Place branding: Is it marketing, or is it still? Editorial. Place Branding and Public Diplomacy, 1, 2 [in English].

35. Compte-Pujol, M. (2015). The importance of heritage on the overall perceived image of a place: Barcelona seen by its residents. Branding of small and medium-sized cities in Russia: experience, problems, prospects: mater. All-Russian Scientific Pract. Conf. Ekaterinburg: Ural University, 2015. pp. 77–81 [in English].

36. Kavaratzis, M. (2008). From City Marketing to City Branding. An Interdisciplinary. Analysis with Reference to Amsterdam, Budapest and Athens. PhD Thesis, University of Gronongen, p. 53 [in English].

37. Marszal, T. (2004). Someremarkson metropolitan development. StudiaRegionalia. Urban and regional development - concepts and experiences. Warszawa, V. 14, pp. 129–131 [in English].

38. Robertson, R. (1992). Globalization: Social Theory and Global Culture. L.: Sage [in English].

39. Zukin, S. (2009). Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places. Oxford University Press, Oxford [in English].

40. Reel, D., & Lloud, G. (2008). New communictive challenges: Dundee, plas branding and the resonstruction of a situ image. Twn Planning Review. Vol. 79. No. 5, p. 507–532 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 26.04.2019 р.*
*Прийнято до публікації 27.05.2019 р.*

УДК 7.071.2:37.013.43
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191329

**Косінова Олена Миколаївна**
кандидат педагогічних наук, доцент,
заслужена артистка України
ORCID 0000-0002-2569-8762
kosinova@meta.ua

# ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕДАГОГІЧНОГО СПІЛКУВАННЯ І ЙОГО ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ ФОРМУВАННЯ КОРПОРАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ ТЕЛЕЖУРНАЛІСТІВ

**Мета** роботи - розкрити сутність процесу упровадження корпоративної культури в системі естетичної спрямованості професійної підготовки телеведучих. **Методологія** дослідження передбачає комплексний підхід із застосуванням аналітичного, системного методів, компаративного, що дозволяє зрозуміти, що ідеал мистецької освіти потребує змістовного наповнення, створення оптимальних умов для корпоративної культури в системі естетичного життя студентів вишу культури і мистецтв. **Наукова новизна** роботи полягає в актуалізації концепту корпоративної культури у контексті та зв'язку з формуванням професійної підготовки телеведучих. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження встановлено, що в умовах творчого вишу впровадження естетичної спрямованості професійної підготовки студентів здійснюється шляхом формування особистості митця з гармонійно поєднаними професійними, морально-естетичними, психологічними якостями і забезпечується цілеспрямованою навчально-виховною діяльністю. Найважливішими естетичними якостями в процесі формування корпоративної складової естетичної підготовки майбутніх телеведучих є такі: повага до історії, культури, гідності, етичних ідеалів кожного народу; інтерес до національної мови, звичаїв, традицій, а також наявність почуттів взаємної толерантності та делікатності як стосовно національно «іншого» менталітету, духовних цінностей, так і носіїв іншої культури та думок , що не співпадають з власними.

**Ключові слова:** корпоративна культура, естетична спрямованість, інформаційне суспільство, творча діяльність, культурна спадщина, естетичний смак, естетичне життя.

***Косинова Елена Николаевна,*** *кандидат педагогических наук, доцент, заслуженная артистка Украины*

**Характеристика педагогического общения и его значение для формирования общественной корпоративной культуры тележурналистов**

**Цель** работы - раскрыть сущность процесса внедрения корпоративной культуры в системе эстетической направленности профессиональной подготовки телеведущих. **Методология** исследования предполагает комплексный подход с применением аналитического, системного методов, компаративного, что позволяет понять, что идеал художественного образования требует содержательного наполнения, создание оптимальных условий для корпоративной культуры в системе эстетического жизни студентов вуза культуры и искусств. **Научная новизна** работы заключается в актуализации концепта корпоративной культуры в контексте и связи с формированием профессиональной подготовки телеведущих. **Выводы.** В результате проведенного исследования установлено, что в условиях творческого вуза внедрения эстетической направленности профессиональной подготовки студентов осуществляется путем формирования личности художника с гармонично соединенными профессиональными, морально-эстетическими, психологическими качествами и обеспечивается целенаправленной учебно-воспитательной деятельностью. Важнейшими эстетическими качествами в процессе формирования корпоративной составляющей эстетической подготовки будущих телеведущих являются: уважение к истории, культуре, достоинства, этических идеалов каждого народа, интерес к национальному языку, обычаям, традициям, а также наличие чувств взаимной толерантности и деликатности как относительно национально «другого» менталитета, духовных ценностей, так и носителей другой культуры и мыслей, которые не совпадают с собственными.

**Ключевые слова:** корпоративная культура, эстетическая направленность, информационное общество, творческая деятельность, культурное наследие, эстетический вкус, эстетическое жизни.

***Kosinova Olena,*** *Candidate of Pedagogical Sciences, assistant professor, Honored Artist of Ukraine*

**Characteristics of pedagogical communication and its importance for corporate culture director**

**The purpose** of the work is to reveal the essence of the process of introduction of corporate culture in the system of aesthetic orientation of professional training of TV presenters**. The research methodology** involves a comprehensive approach with the use of analytical, systematic, and comparative methods, which makes it clear that the ideal of art education needs a meaningful content, creating optimal conditions for corporate culture in the system of aesthetic life of students of higher education and arts. **The scientific novelty** of the work lies in updating the concept of corporate culture in the context and in connection with the formation of professional training of broadcasters. **Conclusions.** As a result of the conducted research it is established that in the conditions of creative higher education the implementation of the aesthetic orientation of professional training of students is carried out by forming the personality of the artist with harmoniously combined professional, moral and aesthetic, psychological qualities and is provided with purposeful educational activities. The most important aesthetic qualities in the process of forming the corporate component of the aesthetic preparation of future TV presenters are the following: respect for the history, culture, dignity, ethical ideals of each people; interest in the national language, customs, traditions, as well as feelings of mutual tolerance and delicacy as to the national "other" mentality, spiritual values, and carriers of another culture and opinions that do not coincide with one's own.

© Косінова О. М., 2019

**Keywords**: corporate culture, aesthetic orientation, information society, creative activity, cultural heritage, aesthetic taste, aesthetic life.

Актуальність теми дослідження. Становлення сучасної професійної освіти потребує створення соціально-педагогічних умов гуманізації особистості майбутнього тележурналіста, оскільки мистецькі професіонали є потужним потенціалом розвитку нашого суспільства. Такі умови можна створити лише при наявності у студентів системного мислення, духовності та високого рівня корпоративної культури, відповідальності за майбутнє, що проявляється у професійному спілкуванні.

Сучасна наука все більше схиляється до думки, що спілкування, як об'єктивний вид життєдіяльності кожної особистості, виступає своєрідним мистецтвом, де є свої правила, свої особливості, свої секрети, знати які потрібно кожному спеціалісту для оптимізації своєї діяльності, досягнення мети.

Мета роботи - розкрити сутність процесу упровадження корпоративної культури в системі естетичної спрямованості професійної підготовки телеведучих.

Виклад основного матеріалу. Тележурналіст – одна із найскладніших, найбільш динамічних професій, наголошуємо – педагогічних професій. Складність її пов'язана з високими вимогами, що ставляться до журналіста, керівника, педагога в умовах прискорення науково-технічного прогресу, зростання обсягу інформації, а також значних витрат розумової, психологічної енергії у творчо-виховній діяльності. На нашу думку, роль педагогічного спілкування у журналістській роботі є величезною, оскільки воно має можливість впливати на зміну структури та суті соціальних суб'єктів, на соціалізацію людини, становлення її як особистості.

Спілкування – процес взаємозв'язку і взаємодії суспільних суб'єктів (груп, осіб), у якому відбувається обмін інформацією, діяльністю, настроєм, досвідом, здібностями, умінням і навичками.

Серед різноманітності видів спілкування виділяють педагогічне спілкування. На нашу думку, педагогічне спілкування – це приватний вид спілкування людей (наприклад, у зіставленні з діловим, сімейним спілкуванням тощо). Йому властиві як загальні риси комунікативної взаємодії, так і суто специфічні, притаманні освітньому процесу. Можна стверджувати, що педагогічне спілкування є одним із видів професійного спілкування .

Додамо до цього, що педагогічне спілкування як форма навчальної співпраці є умовою оптимізації навчання і розвитку особистості тих, хто навчається.

Таким чином, педагогічне спілкування – це багатоплановий процес організації, встановлення і розвитку комунікації, взаєморозуміння і взаємодії між особистостями, педагогами і тими, що вчаться, породжуваний цілями і змістом їх спільної діяльності .

На нашу думку, воно спрямоване не тільки на саму взаємодію тих, що спілкуються, навчаються, з метою їх особистого розвитку, але є основним для самої педагогічної системи, для організацій засвоєння знань і формування на цій основі творчих умінь. Через це педагогічне спілкування характеризується, щонайменше, потрійною спрямованістю: на саму навчальну взаємодію, на тих, що навчаються (їх актуальний стан, перспективні лінії розвитку) і на предмет засвоєння. В той же час педагогічне спілкування визначається і потрійною орієнтованістю його суб'єктів: особистісною, соціальною і наочною.

Наприклад, НПП, працюючи з студентами над освоєнням якого-небудь навчального матеріалу, завжди орієнтує його результат на всіх присутніх в аудиторії і, навпаки,тележурналіст, працюючи з групою, тобто фронтально, впливає на кожного. Тому можна вважати, що своєрідність педагогічного спілкування, яке є сукупністю названих характеристик, виражається в органічному поєднанні елементів особистісно-орієнтованого, соціально орієнтованого і наочно орієнтованого навчання..

У процесі педагогічного спілкування ставляться і реалізуються комунікативні завдання, мета яких – передати знання і спонукати тих, хто спілкується, проявляє інтерес до певної проблеми, навчається до відповідних дій.

Аналізуючи соціальну роль педагогічного спілкування і його функції ми виділили наступне:

1. Взаємодія тележурналіста та аудиторії, НПП і студента полягає, насамперед, в обміні інформацією пізнавального афективно-оцінювального характеру. Передача цієї інформації здійснюється як вербальним шляхом, так і за допомогою різних засобів невербальної комунікації. Таким чином здійснюється інформаційна функція педагогічного спілкування.

2. Спілкування як діалог розгортається в умовах когнітивного складного віддзеркалення людьми один одного. Психологічно грамотне сприйняття тележурналіста аудиторії та викладачем студента допомагає встановити на цій основі взаєморозуміння і ефективну взаємодію. Мова йде в даному випадку про соціально-перцептивну функцію спілкування, про ті психологічні механізми (ідентифікації, емпатії, рефлексії), за допомогою яких сприймається і пізнається особистість тележурналіста.

3. Вступаючи у взаємини з аудиторією,тележурналіст, або ж викладач зі студентом пропонує себе як партнера по спілкуванню. Це припускає певну активність тележурналіста, як і науково-педагогічного працівника. Бажано, щоб він створив позитивне враження в очах аудиторії. Ця здатність суб'єкта спілкування формувати про себе позитивне враження отримала назву самоподачі, сучасніше б, на нашу думку, це можна назвати як самопрезентація. При педагогічному спілкуванні здійснюється

презентація внутрішнього світу професійного тележурналіста, або ж викладача ВУЗу. У разі, коли викладач з багатим внутрішнім світом здатний грамотно представити його студентам, можна говорити про конгруентне самовираження. Конгруентність – це повна відповідність того, що людина пропонує за допомогою тону голосу, рухів тіла і голови, змісту його слів, внутрішніх переконань. Те, що людина говорить, знаходиться в повній гармонії зі всіма органами чуття, що виражають її стан.

4. У спілкуванні завжди відбувається взаємодія інтелекту людей, їх емоційно-вольової сфери, а це означає, що і в педагогічному спілкуванні фактично постійно розгортається взаємодія характерів і, зрозуміло, взаємодія особистостей. Все це знаходить своє відображення в інтерактивній функції педагогічного спілкування. Інтерактивна функція педагогічного спілкування полягає перш за все в організації взаємодії між тележурналістом і аудиторією, або ж викладачем і студентом, викладачем і групою, тобто в обміні не тільки знаннями та ідеями, але й діями.

5. Афектна функція спілкування полягає в емоційній стимуляції, розрядці, полегшенні, психологічному комфорті і контролі афекту, його нейтралізації, корекції або створенні соціально значущого афектного відношення. Позитивне емоційне, комфортне спілкування створює умови для творчої спільної діяльності, “ поведінки допомоги ”, особливої соціальної настанови на іншу людину, що викликає почуття пошани, вдячності, симпатії. В стані комфортного спілкування дві особи, наприклад, – викладач і студент – починають утворювати якийсь загальний емоційно-психологічний простір (корпоративний), у якому розвивається процес залучення майбутнього спеціаліста до людської культури, різностороннього пізнання того, що оточує його у соціальній дійсності, і самого себе, своїх можливостей і здібностей, тобто розгортається процес подальшої соціалізації особистості майбутнього тележурналіста. Перераховані функції (інформаційна, соціально-перцептивна, презентативна, або самопрезентації, інтерактивна та афектна) можна назвати основними функціями педагогічного спілкування. На нашу думку, мистецтво тележурналіста виявляється в тому, як він знаходить контакти і потрібний тон спілкування з аудиторією, в тих чи інших ситуаціях; яким способом організовує їх самостійну роботу, включаючи їх у вирішення творчих задач; як він створює креативну атмосферу в студії; як він використовує свою уяву, інтуїцію, неусвідомлювані компоненти розумової активності .

Отже, творчість педагогічної взаємодії – це процес, у якому лектор, або ж педагог реалізує і затверджує свої потенційні сили і здібності і в якому він сам розвивається. Сучасна мистецька освіта потребує всебічно підготовлених педагогів, фахівців, які мають глибокі професійні знання та уміють виразити глибинну сутність своєї особистості для створення оптимальних соціально-педагогічних умов для розвитку майбутніх журналістів як професіоналів своєї справи і для гуманізації їх особистості.

Ми вважаємо, що для розвитку майбутніх журналістів, важливо, якими формами керівництва користуються педагоги, бо форми спілкування і взаємодії здійснюють істотний вплив на розвиток вихованців. Так вихованці “педагога-демократа” значно частіше проявляють прагнення до творчості, оригінальності, самостійності, комунікабельності, ніж ті, що виховуються в “автократа”. Продуктивність демократичного стилю керівництва педагога позначається і на психологічному кліматі в аудиторії.

Форми спілкування, які відбивають рівень професійної культури викладача і зумовлені його віковими, психологічними особливостями, досвідом педагогічної діяльності у ВНЗ, є досить динамічними. Вони вимагають постійного творчого підходу педагога до вибору способів спілкування. Адже від того, як складатимуться стосунки між студентами і викладачем, залежить у кінцевому рахунку ефективність підготовки майбутнього фахівця. Зрозуміло, що зробити це може лише той, хто сам володіє професійною майстерністю, хто здатний передати багатство людської культури своїм вихованцям .

Отже, продуктивність журналістської діяльності у системі творчої освіти багато в чому зумовлюється рівнем оволодіння технологією педагогічного спілкування, яке формує і корпоративну культуру майбутнього тележурналіста. Педагогічна діяльність взагалі неможлива без спілкування, і аналіз педагогічної практики показує, що багато серйозних утруднень у вирішенні проблем виникають через невміння педагога правильно організувати спілкування зі студентами. Які б класифікації методів виховання і навчання не пропонувалися, дія викладача вищої школи на особу студента здійснюється тільки через його живе і безпосереднє спілкування з вихованцем.

На нашу думку, це свідчить про необхідність кожному педагогові поставити перед собою завдання осмислювати процес педагогічного спілкування і себе як особу, як професіонала в цьому процесі. Річ у тому, що оволодіння педагогічним спілкуванням шляхом проб і помилок утруднює роботу, негативно позначається на відношенні до професії, а деколи й веде до відмови від неї.

Спілкування викладача ВНЗ повинно постійно збагачуватися новими прийомами та засобами. Сутність педагогічного спілкування полягає в тому, що спілкування на різних рівнях (першокурсники, студенти старших курсів) вимагає від викладача постійної та обов’язкової адаптації (пристосування) при зміні умов до того чи іншого виду педагогічної діяльності. В кожному конкретному акті спілкування може змінюватися оцінка і самооцінка, концентрація уваги, рівень інтелектуальної активності, ступінь проникнення в зміст пропонованого матеріалу лекції. Одне із основних умінь викладача – розповісти про складне явище дохідливо, просто, чітко, послідовно, що є важливим фактором культури педагога вищої школи.

Отже, для формування корпоративної культури тележурналіста професійна діяльність вимагає від викладача максимального терпіння, наполегливості, послідовності у діях, принциповості, поєднаних із тактовністю і гнучкістю, самодисципліною.

Існує думка, що багато журналістів не завжди правильно визначають і вирішують комунікативні завдання, оскільки подібні уміння не формуються у них під час навчання у ВНЗ. Це підтверджується нашими спостереженнями. Тому ми вважаємо, що при формуванні корпоративної культури ця її складова заслуговує особливої уваги.

Педагогічне спілкування виконує такі функції:

– взаємопізнання вихователя і вихованця;

– обмін між ними думками, почуттями та інформацією;

– організація і здійснення різноманітних та багатогранних навчально-виховних заходів;

– самовираження, самовизначення і самоутвердження учасників цього процесу.

Характер спілкування вихователя з вихованцем визначає *основні стилі* його роботи. Виокремлюють авторитарний, демократичний і ліберальний стилі взаємодії суб'єктів навчання. Авторитарний стиль роботи характеризується жорсткою формою управління взаємодією учасників навчально-виховного процесу за допомогою наказів, вказівок, інструкцій тощо. Цей стиль з точки зору гуманізації та демократизації європейської і світової освіти вважається абсолютно неприйнятним, оскільки порушує права особистості.

– Демократичний стиль виявляється в опорі педагога на навчальний колектив, у намаганні зацікавити вихованців навчально-пізнавальною діяльністю, у заохоченні їх ініціативи та самостійності.

Ліберальний стиль характеризується самоусуненням педагога від відповідальності за хід і результати навчально-виховних заходів, формалізмом, потуранням і анархізмом. Найбільш оптимальним, в той же час найскладнішим стилем, безперечно, є демократичний.

У педагогічному спілкуванні дуже яскраво виражений психологічний аспект. Щоб зробити спілкування виховно-ефективним, журналіст повинен розбиратися в психології певної аудиторії, адекватно емоційно реагувати на їх поведінку і психічний стан, враховувати при виборі способу спілкування їх індивідуальні особливості. Тому психологічна складова аксіологічного компонента моделі структури корпоративної культури журналіста повинна обов'язково включати психологічні складові, які в процесі її формування мають корелюватися. Не можна не погодитися з тим, що максимальний ступінь успіху педагогічної діяльності забезпечується діалогічним і довірчим типами спілкування. При цьому треба не забувати про етичний бік спілкування, обов'язкове звернення до таких моральних цінностей, як доброта, справедливість, совість, чесність, ввічливість, коректність тощо. Довіра, свобода, розкутість, відсутність страху, радісне ставлення до викладача й учня, прагнення до доброзичливого взаєморозуміння в навчальній групі тощо – результат правильного спілкування викладача зі студентами. Грубість, сарказм, неповажне ставлення до студентів, що виявляється в стилі поведінки науково-педагогічного працівника і його зверненні, зводять нанівець всю систему навчання, як би змістовно і методично правильно вона не була організована, а також викривлюють корпоративну культуру майбутнього фахівця. Отже, відмічені якості і визначають зону педагогічної дії в процесі формування корпоративної культури тележурналістів в тій її частині, яка співвідноситься з морально-етичною стороною спілкування науково-педагогічних працівників і майбутніх митців.

***Література***

1. Адаир Д. Психология лидерства. Москва : Изд-во Эксмо, 2006. 352 с.
2. Амонашвили Ш. А. Психологические основы педагогики сотрудничества : [книга для учителя] Киев: Освіта, 1997. 62 с.
3. Бабанский Ю. К. Оптимизация педагогического процесса. Київ : Рад. школа, 1984. С. 5–204.
4. Бабанский Ю. К. Энциклопедия педагогического процесса в вопросах и ответах. Київ : Рад. шк., 1984. С.284
5. Балл Г. О. Неперервна професійна освіта : проблеми, пошуки, перспективи : монографія // Гуманізація загальної та професійної освіти : суспільна актуальність і психолого-педагогічні орієнтири. Київ : Віпол, 2000. С. 134–157.
6. Балл Г. О. Парадигма діалогу і проблема прилучення до наукової культури // Професійна освіта : педагогіка і психологія : Українсько-польський щорічник / за ред. Т. Левовицького, І. Зязюна, І. Вільш, Н. Ничкало. Ченстохова-Київ, 1999. 341с.
7. Зязюн І. А. Краса педагогічної дії : навч. посіб. Київ : Українсько-фінський ін-т менеджменту і бізнесу, 1997. 108 с..
8. Зязюн І. А. Педагогічна майстерність як мистецька дія : посіб. для вчителів (Книжка в журналі) // Рідна школа. 1995. №7
9. Кан-Калик В. А. Педагогическое творчество. Москва : Педагогика, 1990. С.360
10. Леонтьев А. А. Педагогическое общение. Москва : Нальчик, 1979. 256 с.
11. Педагогічна майстерність : хрестоматія : навч. посіб. / [упоряд. : І. А. Зязюн, Н. Г. Базидевич, Т. Г. Дмитренко та ін. ; за ред. І. А.Зязюна]. Київ : Вища шк., 2006. 606 с.
12. Савенкова Л. О. "Комунікативна атака" у формуванні навичок педагогічного спілкування // Педагогіка і психологія. 1998. № 4. С. 101.
13. Debesse V. Traite des sciences pedagogiques. Paris : PUF, 1974. P. 50–54.

***References***

1. Adair, D. (2006) .Psychology of leadership. Moscow: Exmo Publishing House [in Russian].
2. Amonashvili ,S.A. ( 1997).Psychological bases of pedagogy of cooperation: [book for teacher] Kiev: Education [in Ukrainian].
3. Babansky ,Yu. (1984). Optimization of the pedagogical process. Kiev: Glad. School, P. 5–204 [in Ukrainian].
4. Babanskiy, Yu. K. (1984). Encyclopedia of the pedagogical process in questions and answers. Kiev: Glad. Shk [in Ukrainian].
5. Ball,G.O. (2000). Continuing professional education: problems, searches, prospects: monograph. Humanization of general and professional education: social relevance and psychological and pedagogical guidelines. Kyiv: Vipol, 134–157 [in Ukrainian].
6. Ball, G.O. (1999).The Paradigm of Dialogue and the Problem of Attraction to Scientific Culture // Professional Education: Pedagogy and Psychology: Ukrainian-Polish Annual / ed. T. Levovitsky, I. Ziazun, I. Will, N. Nichkalo. Czestochowa-Kyiv [in Ukrainian].
7. Ziazun, I.A. (1997).The beauty of pedagogical action: textbook. tool. Kyiv: Ukrainian-Finnish Institute of Management and Business [in Ukrainian].
8. Ziazun, I.A. (1995). Pedagogical mastery as an artistic action: a tool. for teachers (Book in journal) // Native School, 7 [in Ukrainian].
9. Kahn-Kalik ,V.A. (1990).Pedagogical creativity. Moscow: Pedagogy [in Russian].
10. Leontiev A.A. (1979). Pedagogical communication. Moscow: Nalchik, [in Ukrainian].
11. Pedagogical skills: Readers: Teach. tool. (2006). Kyiv: Higher School [in Ukrainian].
12. Savenkova L..O. (1988). “Communicative attack” in the formation of pedagogical communication skills. Pedagogy and psychology, 4, 101 [in Ukrainian].
13. Debesse, V. (2006). Traite des sciences pedagogiques. Paris: PUF, 1974. R. 50–54. 1. Adair D. Psychology of leadership. Moscow: Exmo Publishing House [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 7.08.2019 р.*
*Прийнято до публікації 2.09.2019 р.*

# Мистецтвознавство

УДК 792:008(477)"18/19"
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191332

**Богданець-Білоскаленко Наталія Іванівна**
доктор педагогічних наук,
головний науковий співробітник
Інституту педагогіки НАПН України
ORCID 0000-0001-6793-8018
nataliabogdanets@gmail.com
**Недін Лариса Миколаївна**
заслужена артистка України, ст. викладач
Київського Університету театру,кіно і
телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого
ORCID 0000-0001-6404–5775
loraart@ukr.net
**Погребняк Інга Василівна**
кандидат філологічних наук,
доцент Інституту журналістики
Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID 0000-0002-5181-8561
i.pohrebniak@kubg.edu.ua

## КУЛЬТУРНІ КОДИ І МИСТЕЦЬКА КОМУНІКАЦІЯ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ КІНЦЯ XIX– ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

**Мета** статті полягає у висвітленні мистецької комунікації діячів українського театру, розкриття їхніх ідей, творчих задумів, світоглядних позицій, бачення розвитку і становлення українського театру на чолі з М. Кропивницьким. Закцентовано увагу на листуваннях Марка Кропивницького з культурно-громадськими діячами. Зокрема вболівання за долю театру, важливість його для народного просвітництва і загалом для розбудови національної свідомості. **Методологія** дослідження полягає у використанні методів аналізу, синтезу, узагальнення, а також історичного і системного підходів, завдяки яким визначено культурні коди комунікації митців та окреслено історію становлення українського театру кінця XIX– початку XX ст. **Наукова новизна** полягає у виявленні в результаті мистецької комунікації театральних діячів впливу культурного та просвітницького процесу в Україні кінця XIX – початку XX ст. на становлення і формування українського театру, його провідних акторів і керівників; досліджено й позиціоновано організаційну діяльність Марка Кропивницького та його однодумців (І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського, М. Старицького, М. Садовського, М.Заньковецької) в галузі театру; обґрунтовано засадничі ідеї Бориса Грінченка у діалозі з Марком Кропивницьким у розвитку театру кінця XIX – початку XX ст. на Наддніпрянській Україні. Вперше досліджено і представлено культурну комунікацію діячів мистецтва, зокрема театрального. **Висновки**. З'ясовано культурні коди мистецької комунікації діячів українського театру кінця XIX– початку XX століть, зокрема роль Марка Кропивницького у розбудові українського театру та обставини за яких став можливий / необхідний театр; розкрито роль театру для освіти простих людей; досліджено епістолярно-театральний діалог знакових постатей окресленої доби, проаналізовано твори українських драматургів означеного періоду.

**Ключові слова:** український театр, епістолярій, мистецька комунікація, культурні коди.

***Богданец-Билоскаленко Наталия Ивановна,*** *доктор педагогических наук, главный научный сотрудник Института педагогіки НАПН Украины;* ***Недин Лариса Николаевна,*** *заслуженная артистка Украины, старший преподаватель Киевского Университета театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого;* ***Погребняк Инга Васильевна,*** *кандидат филологических наук, доцент Института журналистики Киевского университета имени Бориса Гринченко*

**Культурные коды и художественная коммуникация деятелей украинского театра конца XIX - начала XX веков**

**Цель** статьи заключается в освещении художественной коммуникации деятелей украинского театра, раскрытие их идей, творческих замыслов, видения развития и становления украинского театра во главе с М. Кропивницким. Акцентировано внимание на переписке Марка Кропивницкого с культурно-общественными деятелями. В частности, переживания за судьбу театра и важность его для народного просвещения и в целом для развития национального сознания. **Методология** исследования заключается в использовании методов анализа, синтеза, обобщения, а также исторического и системного подходов, благодаря, которым определены культурные коды и намечена история становления украинского театра конца XIX- начала XX в. **Научная новизна** заключает-

© Богданець-Білоскаленко Н. І., 2019
© Недін Л. М., 2019
© Погребняк І. В., 2019

ся в выявлении в результате художественной коммуникации театральных деятелей влияния культурного и просветительского процесса в Украине конца XIX - начала XX в. на становление и формирование украинского театра, его ведущих актеров и руководителей; исследована и позиционирована организационная деятельность Марка Кропивницького та его единомышленников (И. Карпенко-Карого, П. Саксаганского, М. Старицкого, М. Садовского, М. Заньковецкой) в области театра; обоснованно идеи Бориса Гринченко в диалоге с Марком Кропивницким в развитии театра конца XIX - начала XX в. на Приднепровской Украине. **Выводы**. Выяснены культурные коды и художественная коммуникация деятелей украинского театра конца XIX - начала XX веков, а именно роль Марка Кропивницкого в развитии украинского театра и обстоятельства, при которых стал возможен / необходим театр; раскрыта роль театра для образования простых людей; исследовано эпистолярно-театральный диалог знакових зичностей обозначеного периода; проанализированы произведения украинских драматургов указанного периода.

**Ключевые слова**: украинский театр, эпистолярий, художественная коммуникация.

***Bogdanets-Biloskalenko Natalia,*** *Doctor of Pedagogical sciences, the Head of the Scientific-and-research laboratory of Hrinchenko studies of Borys Grinchenko Kiev University;* ***Nedin Larysa,*** *Honored artist of Ukraine, Associate Professor Kyiv National I. K. Karpenko-KaryTheatre, Cinema and Television University;* ***Pogrebnyak Inga,*** *Candidate of Philology Associate Professor of the Department of Ukrainian Literature and Comparative Studies of Borys Grinchenko Kiev University;*

**Cultural codes and artistic communication in the Ukrainian theater in late 19th - early 20th centuries**

**The purpose of the article** is to consider the history of development and the formation of the Ukrainian theatre lead by M. Kropyvnytskyi. The correspondence between Borys Hrinchenko and Mark Kropyvnytskyi is highlighted, namely, Hrinchenko's sorrows concerning the destiny of the theater and its importance for people's education and establishment of the national identity. **The methodology** of the research work involves the application of the methods of analysis, synthesis, and generalization as well as historical and systemic approaches, which enabled defining cultural codes and describing the history of the formation of the Ukrainian theater in late 19th - early 20th centuries. **The scientific novelty** of the research is in determining the influence of the cultural and educational process in Ukraine in late 19th - early 20th centuries on the establishment and formation of the Ukrainian theatre, its prominent actors and directors; Mark Kropyvnytskyi's organizational activities as well as engagement of his adherents in the theatrical field (I. Karpenko-Karyi, P. Saksahanskyi, M. Starytskyi, M. Sadovskyi, M. Zankovetska) are considered and established; Borys Hrinchenko's constitutive ideas in the dialogue with Mark Kropyvnytskyi concerning the development of the theatre in late 19th - early 20th centuries in Naddniprianska Ukraine are specified. **Conclusions**. Mark Kropyvnytskyi's place in the formation of the Ukrainian theater in the Ukrainian territory governed by Russia and the circumstances under which the theatre became possible and necessary is established; the role of the theater in education of ordinary people is considered; the epistolary-and-theatrical dialogue between Borys Hrinchenko and Mark Kropyvnytskyi is addressed; works by Ukrainian playwrights of the aforementioned period are analyzed.

**Key words:** Ukrainian theater, epistolary, artistic communication.

Актуальність теми дослідження. Театральне мистецтво – складна, багаторівнева система, в якій існує безліч підсистем і елементів, що пов'язані між собою міцними зв'язками. Знакова чи семіотична функція театру окреслює певну знакову систему, яку кожен глядач засвоює персонально (індивідуально). Без вивчення мови театру неможливо у повному обсязі отримати задоволення від сценічного мистецтва. Декорації, театральне освітлення, костюми, музика, гра акторів – все передає емоційний і філософський задум творців (драматурга, режисера, художника-сценографа, композитора, акторського ансамблю) вистави. Справжній театральний глядач має вчитися розуміти нюанси театральної мови. В контексті театральної дії між акторами і глядачами відбувається обмін настроями, почуттями, ідеями та уявленнями, взаємодія, енергетичний симбіоз, отже, здійснюється комунікація, а інформація передається, уточнюється, видозмінюється між двома суб'єктами, тобто представниками сцени і глядачами.

Стан наукової розробки проблеми. Відомий культуролог Юрій Лотман стверджує, що «вистава з одного боку, веде діалог з п'єсою, а з іншого – із глядачем. Це два різних діалоги і вистава розкривається в них по-різному. Жодне з мистецтв не пов'язане настільки з реакцією аудиторії, не реагує на цю реакцію настільки активно, як театр. Можливість діалогу – одне з найважливіших і складних досягнень культури і втрата діалогу із глядачем – загибель театральної культури» [1, 607].

Від початку виникнення театральне мистецтво використовувалося як засіб впливу на соціальні процеси, колективні дії, індивідуальну поведінку. На думку Р. Шульги, ще стародавні обряди і ритуали «виконували надзвичайно важливу соціальну функцію – згуртування членів спільноти, консолідацію їхніх зусиль на досягнення певної мети і, що найголовніше, формування відчуття приналежності до цілого» [2, 339 – 361]. Інші дослідники Г. Локарєва та Н. Стадніченко наголошують на арттерапевтичних функціях театрального мистецтва, а саме: катарсистична (очищення, звільнення від негативу); регулятивна (усунення нервово-психічного напруження, моделювання позитивного психоемоційного стану); комунікативно-рефлексивна (формування адекватної міжособистісної поведінки) [3]. Не зважаючи на певні наукові доробки щодо питання театральної комунікації, розвитку театру в Україні кінця XIX– початку XX століть означена проблематика залишається актуальною і заслуговує на подальші наукові розвідки.

Виклад основного матеріалу. Початок 80-х років XIX століття в Україні – складна суспільно-політична доба, особливостями якої стало роздвоєння свідомості інтелігенції. Якщо в Галичині

І. Франко назвав цей час періодом банкрутства, то в Наддніпрянській Україні – це період розквіту українського професійного театру, літочисленням якого вважається 10 січня 1882 року, коли трупою М. Кропивницького у Києві було здійснено постановку п'єси Т.Г. Шевченка «Назар Стодоля». М. Кропивницький усвідомлював, що громадсько-політичне кредо театру визначає репертуар, тому добирав для поставки і сам створював яскраві твори (часто робив до них музичне оформлення), які відповідали національно-культурним запитам глядача. Ці фундаментальні засади театру давали можливість формувати і удосконалювати акторське і режисерське мистецтво. Треба наголосити, що театр того часу розвивався всупереч забороні українського слова, на що вказували різні циркуляри та приписи. Парадоксально, що в такій атмосфері, всупереч реаліям театр стає моральною і розумовою потребою значною частини українського суспільства.

Констатуємо феноменальний випадок в історії світової культури, коли театральні діячі на власному ентузіазмі будували український театр, що захоплював і дивував глядачів. Вистави у Києві і Харкові за участю М. Кропивницького і М. Садовського демонстрували мистецьку зрілість, вагому роль театру в національному русі. І. Франко писав, що М. Старицький, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий склали першу українську акторську трупу, головними перлинами якої згодом були брати Івана Тобілевича, М. Садовський і П. Саксаганський, пані Заньковецька і Затиркевич... «гра українських артистів була не дилетанською імпровізацією, а наслідком сумлінних студій, глибокого знання українського люду та його життя, освітленого інтуїцією великих талантів» [4, 97].

Вся українська культура в той час перебувала під тиском. Мета – повне знищення духовного базису нації. Створення національного театру як такого було неможливим. Проте фактично такий театр існував.

М. Старицький і М. Кропивницький усвідомлювали, що рівень національного театру залежить від художнього рівня п'єс і тому плідно працювали над поповненням репертуару, в якому крім п'єс глибокого громадянського пафосу чільне місце посідали музичні драми, опери, оперети. Музичному професіоналізму корифеїв сприяла постійна творча комунікація з композиторами – П. Ніщинським, К. Стеценком і М. Лисенком та іншими. М. Кропивницький-режисер у роботі з акторами акцентував увагу на простоті, життєвій правді, психологічному розкритті образу. Навіть М. Заньковецька виходила на сцену у складі ансамблів, рядовою хористкою, підпорядковуючись загальному задуму режисера, який був противником зовнішніх ефектів, позування, зайвій яскравості, фарсу, клоунади, кривляння. У М. Кропивницького із задумом вистави зливалося все – виконання центральної ролі, майстерність хориста, діяльність статиста, сценографія, деталь, оформлення, що призводило до поліфонічного звучання твору, гармонії. Водночас слово у М. Кропивницького супроводжувалось жестом, мімікою, що створювало особливу стихію, демонструвало силу і безмежну владу над глядачем. Корифеї української сцени ґрунтовною працею над художніми образами створили загальну картину українського життя, побуту, звичаїв, обрядів, високих морально-етичних принципів і, таким чином, піднесли акторську гру до громадянського звучання.

Один із дослідників драматургії і театру Я. Мамонтов писав, що вже на початку 90-х років XIX століття було зрозуміло, що романтично-побутова театральна система оджила свій час, на її місце прийшла система реалістично-побутового театру на чолі з драматургом І. Тобілевичем… «Театр братів Тобілевичів, а потім театр М. Садовського були виразниками цього переходу від побутового романтизму до побутового реалізму» [5, 169]. І разом з тим М. Садовський боровся із засміченням репертуару п'єсами доморощених драматургів, які писали «під Кропивницького» та «під Саксаганського» і культивували примітивну «горілчано-гопачну» мелодраму. Він прагнув поповнити репертуар п'єсами західноєвропейських класиків. Ставив собі завдання піднесення культури акторської гри, особливого значення надавав культурі сценічного слова.

Епістолярно-театральний діалог Б. Грінченка і М. Кропивницького є свідченням таланту двох національно свідомих інтелігентів, які до останнього подиху служили українській ідеї, а в розвитку театру вбачали одну з найважливіших підвалин духовного розвитку України. В листі 1896 року Б. Грінченко писав М. Кропивницькому: «Нам трудно словами висловити нашу вдячність, за ту високу втіху естетичну, що зазнали ми, убачивши як Ви показували нам силою свого таланту живих людей, живе життя. Вкупі с цією нашою дякою великою прийміть од нас і наше бажання щире, щоб ще довгі, довгі роки в щасті та здоров'ї могли Ви на рідній сцені чарувати душі людські, показуючи їм високі ідеали правди, краси й добра» [6, 1 арк.]. У цьому ж листі Б. Грінченко зазначає, що театр впливає на духовний розвиток нації, відіграє особливу роль у розбудові національної самосвідомості, митець піклується про розвиток ідейного театру, який би забезпечував народне просвітництво. «У всіх народів театр завсігди був способом підняти вгору просвіту народню, культуру людську. І у нас всіх робить те саме. Та як у нас національна свідомість спить, то наш театр, опріче того всього, ще й національну свідомість будить. Ми бачили, як вона зросла у нас за останні роки і то наполовину під впливом од нашого театру. І через те на батька цього театру М. Кропивницького і на тих, хто працює так як він у тому ж ділі, дивимося ми яко на ідейних робітників, на наш театр ми не можемо інакше дивитися яко на театр ідейний особливо» [6, 2 арк.].

Б. Грінченко радів швидкому розвиткові українського національного театру, високо цінував те, що рідна мова звучала зі сцени, демонструвалося народне життя, ширилася національна ідея. 1896

року, до 25-ліття творчого ювілею М. Кропивницького, Б. Грінченко зазначив: «Ви з надзвичайною енергією ініціатора стали до діла і 25 літ попрацювали коло його, то та тепер одмінилося, що вже публіка причарована правдивими малюванням народного життя, що так мало їй подають писателі…» [7, 1 арк.]. Знаючи про перешкоди розвитку театру, Б. Грінченко був щиро вдячний М. Кропивницькому за ті зусилля, які він витратив заради розбудови і збереження сучасного українського театру: «Ви не злякались перешкод і хоч кругом була невіра до Вашого діла, до того, щоб воно могло статися, Ви почали його робити і сотворити новий сучасний український театр, виборовши йому права, показавши своїми творами стежку художнього реалізму, вивчивши в своїй школі найкращих наших артистів. Ваш вплив ліг на увесь наш театр. Та енергія, та любов, до діла, що Ви виявили серед найсумлінніших обставин нашого занедбаного слова, становить Вас у першій лаві борців за його. Замовкши скрізь у справах публічних, лунає наше слово тепер у театрі, пропонуючи йому будущину» [8, 2 арк.].

Варто наголосити, що Б. Грінченко не відступав від своєї духовної позиції і дискусія з М. Кропивницьким є яскравим тому підтвердженням. На його думку, театр має бути ідейним і дбати про духовний та естетичний розвиток. У листі 1901 рокуБ. Грінченко констатує: «Ви, яко батько нашого театру і український діяч, маєте повинність дбати, щоб підносити нашу театральну сцену все вище й вище, досягаючи, щоб се був театр ідейний, щоб він ніс серед людей національну свідомість і найкращі ідеали людської душі» [9, 1 арк.]. М. Кропивницький апелює до того, що акторам потрібно «їсти, пити і в хороми ходити», цим він пояснює постановку меншовартісних п’єс. Натомість Б. Грінченко виступає за те, щоб задовольнялися і фізичні потреби акторів, і духовні – глядачів. «Боже! Чи я ж колись казав, що актори не мають права і добре їсти й пити і в хороми ходити? Але треба сього всього добувати не потуранням низькому й грубому смакові гіршої частини публіки, а такими творами, що і людей приваблювали б і світом ідейним були б осяяні. Бо коли не так, то на що ж і театр?» [9, 1 арк.].

На думку М. Кропивницького, просвітництвом народу мали займатися гімназії, університети, кадетські корпуса, академії і всякі школи, театр виступає лише як підмога. З цим твердженням абсолютно не погоджувався Б. Грінченко, вважаючи, що на українському театрі і літературі лежить місіяпро духовний розвиток нації: «В нас нема ні гімназії з університетами, ні інших шкіл, а є самий театр та література: то наша школа і нижча й вища і через те на кожному нашому діячеві театру й письменства лежить повинність ще більше дбати про ідейно і артистично високі театр і літературу, і через те кожна помилка в сій справі є більшим, тяжчим злом, ніж у якого іншого народу, такого що має волю розвиватися на своєму національному ґрунті». [9, 1 арк.].

Б. Грінченко високо поціновував діяльність і творчість М. Кропивницького і тому ставився до нього особливо вимогливо. Вважаючи М. Кропивницького славетним діячем тодішньої культури, водночас не прощав тих огріхів, які прощалися іншим. Театр, на думку Б. Грінченка, – публічна діяльність, яка має право на доцільну критику, заради національного, духовного, естетичного розвитку і кожен хто долучений до цієї святої справи несе повну відповідальність за свою творчість. Б. Грінченко щиро переживає через ідейні розбіжності з М. Кропивницьким: «Ви характеризуєте наші відносини фразою: «На вы и два зубы долой». Я не розумію сієї фрази, але скажу тільки, що й мені сумно за наші відносини, да тільки не мною воно діється. З правдивим поважанням Б. Грінченко. P.S. Марія Михайлівна і Настя дякують за привітання й кланяються» [9, 2 арк.].

Треба визнати, що низку п’єс цього періоду було опубліковано із значним запізненням і це не сприяло їх впливу на розвиток театрального мистецтва і драматургії, зокрема драма Василя Мови «Старе гніздо і молоді птахи», завершена у 1883 році. Жанр твору автор визначив як «драматичні образи», в якому йдеться про життя і побут козацької старшини Війська Кубанського в середині XIX століття. В межах побутової драми, в яскравих життєвих картинах, колоритно і переконливо зображено чванство, пихатість, гонитва за дворянською модою і неорганічне засвоєння «вищої культури». Доля цієї оригінальної п’єси, як і всієї спадщини Василя Мови не була щасливою, адже вперше твір було опубліковано лише в 1907 році. До побутових п’єс належала і комедія Тетяни Сулими «Дячиха» (1888), в якій зображено життя сільського духівництва, але твір було надруковано лише у 1905 році.

У кінці XIX століття всупереч цензурним заборонам відчутна тенденція до розширення тематичних меж драматургії із залученням в театральні зали інтелігентного глядача і тому частішими є спроби українських драматургів створювати п’єси не лише із життя селянства, а й інших суспільних верств – чиновництва, козацтва, інтелігенції, міщанства. До зображення життя дрібних поміщиків звертається О. Кониський у комедіях «Порвалась нитка» та «І на пронозу єсть заноза». Автор сатирично змальовує побут чиновництва, гостро викриває хабарництво, продажність, мораль корумпованих бюрократичних кіл. Проте гостро сатиричні, реалістичні картини не дали можливості О. Кониському побачити свої комедії на сцені. До зображення життя і побуту українського міського панства звертається Олена Пчілка у комедії «Світова річ» (1882), але п’єсу було опубліковано лише у 1908 році. Темі життя у місті присвячено водевіль письменниці «Сужена не огужена» (1881), не завершену комедію «Марища на водохреща», або Бродяча почка» (1889), драму «Отрута». Героями названих творів є міські обиватели, чиновництво; письменниця поглиблює психологізм індивідуальних характеристик. Ця риса характеризує і п’єси з життя інтелігенції М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, Д. Марковича, Л. Яновської. Перші соціально-побутові п’єси Л. Яновської з’являються на початку 90-х років XIX століття у яких вона з позиції літературного народництва прагне розв’язати «комплекс взаємовідношень,

естетика – мораль» [10, 23]. По смерті Б. Грінченка «Просвіту» очолила саме Л. Яновська, про яку С. Єфремов писав, що вона «все далі одходить од побутового зображення життя… наперед виступають психологічні проблеми, запити людини, людської особистості, хоч і поставленою в певні рамки побутових обставин» [11, 255]. У подальшому драматурги уникають конфлікту прямого, зовнішнього, натомість віддають перевагу конфлікту внутрішньому, психологічно вмотивованим розбіжностям у поглядах, моральних і етичних засадах. Головною темою драматургії Б. Грінченка і Д. Марковича є шукання інтелігенцією шляхів до зближення з народом, мрії і сподівання на суспільно-політичні зрушення і зміни. Свої погляди на ці питання Б. Грінченко декларував у комедіях «На хмарило», «На громадській роботі», драмі «На новий шлях».

За межі селянської і навіть української тематики виходить драматургія М. Костомарова, який порушує світоглядні й етичні проблеми на матеріалі світової історії. У драмі з римської історії «Кремуцій Корд» йдеться про необхідність говорити істину тиранам, ризикуючи не лише кар'єрою, але й життям; у п'єсі «Елліни Тавриди» засуджується тиранія і прославляються республіканські свободи. Треба наголосити, що драми М. Костомарова не були репертуарними творами і не знаходили відгуку у глядачів, проте окреслена ним традиція визначати гостро політичні проблеми часу ґрунтуючись на античній історії стала дуже плідною в українській драматургії і знайшла відображення в поетичній драматургії Лесі Українки. Пантелеймон Куліш звертається до визначних історичних постатей минулого України у своїй «драмованій трильогії»: «Байда, князь Вишневецький» (1884), «Гетьман Петро Сагайдачний» і «Наказний гетьман Северин Наливайко» (1885-1900). П. Куліш актуалізує проблему «народ і вождь», говорить про необхідність для народу збереження духовної еліти, яка б оперувала державотворчими поглядами. На жаль, п'єси трилогії залишились здобутком історії української драматургії, але не стали сценічними, внаслідок великої кількості ідейних монологів та віршованій формі в цілому.

Висновок. Тскладовою історії, національної культури, життя та інтересів народу, а також сприяє формуванню суспільної свідомості. Особливого успіху театральне мистецтво досягає тоді, коли відстоює гуманістичні ідеї, глибоко і правдиво розкриває духовні проблеми сучасності, допомагає віднайти відповіді на складні життєві питання. Художнє відображення буття, утвердження певних світоглядних ідей, суспільних норм відбувається в театрі внаслідок репрезентації, в яку задіяні глядачі і актори, яких зближує наявність спільних проблем та інтересів. Театр, таким чином, містить великий вплив на формування світоглядних цінностей, політичної зрілості народу, моральності, естетичного смаку. На думку М. Бахтіна, «ціннісним центром подієвої архітектоніки естетичного бачення є людина не як змістова тотожність, а як стверджувальна конкретна дійсність» [12, 130].

Спілкування – це не тільки обмін інформацією, але й взаємний вплив на поведінку з метою конкретних змін. У театрі такий взаємообмін очевидний: всі сценічні засоби впливають на глядача, його світогляд, глядач в свою чергу, також є творцем вистави, своїми реакціями, співпереживаннями він вступає в діалог з творцями театрального дійства, визначає власні акценти у виставі [13]. Комунікація виникає тоді, коли суб'єкти володіють єдиною мовною і знаковою чи схожою системою кодування і декодування інформації. У театрі спілкування відбувається певною мовою, актори, сценографи, режисери прагнуть максимальної виразності сценічного оформлення, пластичної і мовної яскравості театральних персонажів.

Духовне життя у планетарному вимірі, зокрема й кожного європейського народу, неможливе без формування національного театру. З дистанції часу особливо увиразнюється, що саме у театральному мистецтві моральні, націєтворчі духовні шукання відображаються найбільш зримо.

***Література***

1. Лотман Ю.Структура художественного текста. СПб.: Искусство, 1998. 610 с.
2. Шульга Р. Соціокультурний вимір художнього життя в Україні: навч. посіб. / за ред. Л. Скоково. К.: Інститут соціології НАНУ, 2006. 361с.
3. Локарєва Г.В., Стадніченко Н.В. Театральне мистецтво як засіб досягнення позитивних результатів у процесі реабілітації хворих: теоретичний та практичний аспекти [Электронный ресурс] : Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/ vznu/ped/2009.
4. Франко І. Українсько-руська (малоруська) література : у 50 т. Київ, 1984. Т. 41. 697 с.
5. Мамонтов Я. Драматургія І. Тобілевича : в 6 т. Київ, 1931. Т. 6. 269 с.
6. Лист Б. Грінченка до М. Кропивницького. 1896 року. Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського. Ф. III, 37930. Арк. 1.
7. Лист Б. Грінченка до М. Кропивницького. 1896 р. Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського. Ф. III, 37930[в]. Арк. 2.
8. Лист Б. Грінченка до М. Кропивницького. 1896 р. Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського. Ф. III, 37930[г] . Арк 1.
9. Лист Б. Грінченка до М. Кропивницького. 1901 р. Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського. Ф. III, 40956. Арк. 1-2.
10. Шумило Н. Історія української літератури XX століття: в 2 т. Київ: Либідь, 1993. Т.1 : Початок XX ст.: Загальні тенденції художнього розвитку. 298 с.
11. Єфремов С. Історія українського письменства : у 2 т. Мюнхен, 1989. Т. 2. 495 с.

12. Бахтин М. М. К философии поступка. Философия и социология науки и техники : ежегодник. 1986. С. 129–130.
13. Шульгіна В. Творча діяльність особистості у системі мистецької освіти: європейський контекст. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 1. С.80-85.

***References***

1. Lotman, Yu.M. (1998). Structure of literary texts. SPb.: Iskusstvo [in Russian].
2. Shulha, R., & Skokova, L. (2006). Sociocultural dimension of artistic life in Ukraine. Kultura. Suspilstvo. Osobystist. Kyiv: Instytut sotsiolohii NANU, 339-361. [in Ukrainian].
3. Lokarieva, H. V., & Stadnichenko, N. V. (2009). Performing Arts as a means of achieving positive results in the process of rehabilitation of patients: theory and practice. Retrieved from http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/vznu/ped/2009 [in Ukrainian].
4. Franko, I. (1984). Ukrainian-and-Rus (Malorossiyan) literature. Collected works, (50)41, Kyiv. [in Ukrainian].
5. Mamontov Ya. (1931). Dramatic works by Tobilevych I. Tobilevych I., Works (6)6. Kyiv. [in Ukrainian].
6. Hrinchenko, B. to Kropyvnytskyi, M. (1896a). V., f. III, 37930. Instytut rukopysiv NBU named after Vernadskyi, 1 sh. [in Ukrainian].
7. Hrinchenko, B. to Kropyvnytskyi, M. (1896b). V., f. III, 37930в. Instytut rukopysiv NBU named after Vernadskyi, 2 sh. [in Ukrainian].
8. Hrinchenko, B. to Kropyvnytskyi, M. (1896c). V., f. III, 37930г. Instytut rukopysiv NBU named after Vernadskyi, 1 sh. [in Ukrainian].
9. Hrinchenko, B. to Kropyvnytskyi, M. (1896d). V., f. III, 40956. Instytut rukopysiv NBU named after Vernadskyi, 1-2 sh. [in Ukrainian].
10. Shumylo, N. (1993). The beginning of the 20th century: overall trends in the artistic development. History of the Ukrainian literature of the 20th century. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian].
11. Yefremov, S. (1989). History of the Ukrainian written language. Munich.
12. Bakhtyn, M.M. (1986). To the issue of the philosophy of a deed. Fylosofyia y sotsyolohyia nauky y tekhnyky. Annual, 1984-1985, 129-130. [in Russian].
13. Shulhina V. (2017), Creative activity of a personality in the system of artistic education: European context. Visnyk natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury ta mystetstv, 1, 80-85 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 23.09.2019 р.*
*Прийнято до публікації 29.10.2019 р.*

UDK 7.01
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191333

**Karpov Victor**
Doctor of Historical Sciences,
Head of the Art Expertize Department National Academy of Culture and Arts Management
ORCID 0000-0002-3446-9187
vvrarpoff@ukr.net
**Syrotynska Natalia**
doctor of Art, head of the Department of medieval studies and Ukrainian music at the M. Lysenko Lviv National Music Academy
ORCID 0000-0001-9542-4574
nsyrotynska@gmail.com

# MYTHOLOGY OF AESTHETICS: ASSEMBLY OF ANTIQUES MUSTS AND LAWS OF NEUROSTETICS

**The purpose of the article** is to identify relationships between different periods based on the functioning of various types of ancient arts and aesthetic senses that are defined by the laws of neuroesthetics. **Methodology**. The choice of research strategies in the study of the dynamics of changes in the socio-cultural structure determined the use of systematic and integrated approaches, as well as a comparative method of research. We also use the prognostic aspect of the study, which involves building new value models and symbols that reflect the mechanisms of cultural and artistic development of humankind. The use of these research methods contributed to obtaining their theoretical results. **The scientific novelty** of the research lies in the formulation and development of an actual topic, which in the scientific dimension has not received comprehensive and objective coverage and is being studied for the first time. The idea is justified, which is the understanding of the relationship of the laws of neuro art and ancient mythology to serve a more profound knowledge of the nature of aesthetic sensations. **Conclusions**. *This type of creativity is characterized by the metaphors of language, as well as other arts that are related to the text.* This form of creativity excites the imagination that in the most delicate strokes reflects a wide range of emotions, feelings, or events that brings pleasure at the time of perception of the subtleties of expression. Parallel rows of neuroesthetic laws and mythological Muses allow us to learn the relationship of the underlying mechanisms of aesthetic perception, which open up new meanings of human evolution. Such Par-

© Karpov V., 2019
© Syrotynska N., 2019

allels define the critical role of art in mastering its potential and identify the aesthetic experience as an essential factor of self-knowledge and human development.

**Key words:** primitive instincts, aesthetics, mythology, muses of antiquity, neuroesthetics, neuro art.

***Карпов Віктор Васильович,*** *доктор історичних наук, завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;* ***Сиротинська Наталія Ігорівна,*** *доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*

**Міфологія естетики: поміж музами античності і законами нейроестетики**

**Мета** дослідження полягає у виявленні зв'язків поміж розрізненими в часі епохами на основі функціонування різних видів античних мистецтв та естетичних відчуттів, визначених законами нейроестетики. **Методи** дослідження. Вибір дослідницьких стратегій при вивченні динаміки зміни суспільно-культурного устрою визначив застосування системного та комплексного підходів, а також порівняльного методу дослідження. Використовуємо також прогностичний аспект дослідження, що передбачає вибудування нових ціннісних моделей і символів, які відображають механізми культурно-мистецького розвитку людства. Використання вказаних методів дослідження сприяло отриманню власних теоретичних результатів. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у постановці і розробці актуальної теми, яка в науковому вимірі не отримала всебічного й об'єктивного висвітлення та досліджується вперше. Обґрунтовано ідею, яка полягає у тому, що осмислення зв'язків законів нейромистецтва і античної міфології слугуватиме глибшому пізнанню природи естетичних відчуттів. **Висновки.** Паралельні ряди нейроестетичних законів і міфологічних Муз дозволяють відчитати спорідненість глибинних механізмів естетичного сприйняття, що відкриває нові сенси еволюції людини. Такі паралелі підкреслюють роль мистецтва в опануванні власним потенціалом і визначають естетичний досвід важливим чинником самопізнання і розвитку людини.

**Ключові слова**: первісні інстинкти, естетика, міфологія, античні музи, нейроестетика, нейромистецтво.

***Карпов Виктор Васильевич,*** *доктор исторических наук, заведующий кафедрой искусствоведческой экспертизы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств;* ***Сиротинская Наталия Игоревна,*** *доктор искусствоведения, заведующая кафедрой музыкальной медиевистики и украинистики Львовской национальной музыкальной академии им. Н.В. Лысенко*

**Мифология эстетики: между музами античности и законами нейроэстетики**

**Цель** исследования заключается в выявлении связей между разрозненными во времени эпохами на основе функционирования различных видов древних искусств и эстетических чувств, определенных законами нейроэстетики. **Методы исследования**. Выбор исследовательских стратегий при изучении динамики изменения общественно-культурного уклада определил применение системного и комплексного подходов, а также сравнительного метода исследования. Используем также прогностический аспект исследования, что предполагает выстраивание новых ценностных моделей и символов, отражающих механизмы культурно-художественного развития человечества. Использование указанных методов исследования способствовало получению собственных теоретических результатов. **Научная новизна** исследования заключается в постановке и разработке актуальной темы, которая в научном измерении не получила всестороннего и объективного освещения и исследуется впервые. Обоснованно идею, которая заключается в том, что осмысление связей законов нейроискусства и античной мифологии служит более глубокому познанию природы эстетических ощущений. **Выводы.** Параллельные ряды нейроэстетических законов и мифологических Муз позволяют узнать родство глубинных механизмов эстетического восприятия, которые открывают новые смыслы эволюции человека. Такие параллели определяют важную роль искусства в овладении собственным потенциалом и определяют эстетический опыт как важный фактор самопознания и развития человека.

**Ключевые слова:** первобытные инстинкты, эстетика, мифология, музы античности, нейроэстетика, нейроискусство.

The relevance of the topic. Looking back from the height of millennia, we observe the purposeful progress of science and culture. On this way, the conditions of life, social relations and canons of beauty change, but the essence of a human, hidden in the depths of the subconscious and reflected in the metaphorical plane of eloquent symbols, has not changed. This allows us to combine disparate, at first glance, the phenomena associated with distant eras in time and belonging to different ideological systems, with varying priorities of life and socio-cultural forms, technical capabilities and terminological markers and the like. Against this background, the most artistic and fantastic achievement of humankind is the art, an inexhaustible emotional source of inspiration, intellectual games, forms of knowledge, and recreation of the world. This diversity is manifested in different manifestations of aesthetic awareness of beauty, and the new modern science neuroesthetics/neuroesthetic attempts to formulate the General laws of the human sense of aesthetic pleasure.

In centuries artistic preferences have changed, the skill was perfected, the experience was accumulated, and nearby there was a constant search for the invisible divine spark, which excited the imagination and inspired the creation of masterpieces. Antiquity sought the source of Beauty in the mythological Olympus and the Nine Inspired Muses, instead of the twenty-first century, he looked into the realm of the human neuronal space, where the encoded irrational impulses of the primitive world came to be found. Therefore, the purpose of the article is to identify the connections between time-bound epics based on the functioning of various types of antique arts and aesthetic sensations determined by the laws of neuroesthetics. Figuratively, these processes can be described as follows:

- Ancient mythology associated the source of Beauty with the birth of nine Muses, their parents were mighty Zeus and Mnemosyne - the goddess of memory. Memory, and with it memories, dreams and imaginations became the silver maze traveled by generations of artists decorated with reflections of divine beauty, listening to the rustling of invisible tunics, with the hope of feeling one's breath of one of the nine Muses: Calliope, Clio, Erato, Euterpe, Melpomene, Polyhymnia, Terpsichore, Thalia, Urania.

- Modern science connects the source of Beauty with a mighty Brain and Consciousness - a goddess of inspiration. The brain, along with it, neurons, dendrites, axons, and other microscopic bricks formed the magnetic resonance labyrinth traveled by modern scholars, captured by the glare of divine beauty, measuring the invisible waves of human emotions, hoping to capture the breath of primitive humanity: "We inherited our consciousness equivocal ancestors. Some of our essential features of the character, apparently, have practically not changed in the last hundred thousand years since the first modern people appeared in Africa "[1, 317-318].

Given the fact that the primary purpose of primitive human survival and procreation in a dangerous environment, accordingly formed in the brain and fixed behaviors. But modern scientists suggested that firstly with the gradual loss of a sense of danger, primitive instinctive reactions have grown into a subconscious sense of aesthetic pleasure. Probably, under the influence of civilizational changes, these feelings were transformed, and the original emotionality was enriched by the ability to enjoy the beauty and create it.

Still Nietzsche pointed to the internal dichotomy of man in one of his aphorisms: "the So-called genius contains a physiological contradiction: on the one hand, it has a lot of wild, unsettled, unintentional, and on the other – also a lot of determination - it is peculiar to play with both these trends: compare and mix, but quite often oppose them" [2, 427]. It is symptomatic that this connection between the instinctive and the conscious in man has become the basis of a new scientific direction of neuroesthetics. Creator neuroesthetics think neurophysiologist Semir Zeki [7]. He studied the perception of images of visual information, based on the study of neural States recorded at the time of experiencing contemplation or creating works of art. The mentioned issue was helped by the methods and techniques of empirical sciences, which served to describe and explain the aesthetic experience because neuroesthetics is considered an interdisciplinary science with the involvement of research in philosophy, psychology, physiology, neurology and art history [6]. Thus, they study the relationship between neural structures and processes that form aesthetic perception.

In the future, on this basis, Semir Zeki and Vilayanur Ramachandran built the relevant theories, the most detailed in the single work of Ramachandran "The Tell-Tale Brain" [3]. It formulates nine laws of aesthetics: grouping, contrast, peek-a-boo or perceptual problem solving, aversion to coincidences, symmetry, order, exaggeration, or maximum displacement, isolation, and metaphor. These laws are based on three fundamental questions: what is the internal logical structure of the feature that is considered, what is the biological function for which this feature has evolved, and how the nervous mechanism in the brain embodies this trait or law. It is these laws, according to researchers, and are the basis of unmotivated, at first glance, a sense of beauty.

Note that neuroesthetics centers around the search for the causes of our unconscious sense of beauty and suggest that with the gradual loss of a sense of danger, primitive instincts have grown into a subconscious sense of aesthetic pleasure [4, 5]. Therefore, it is necessary to compare the parallel laws of neuroesthetics and the appointment of the Muses of antiquity as a form of interaction between the two planes of human existence: the emotional-affective world of primitive instincts and civilized society, where the foundations of academic education were formed, art and science developed, aesthetic categories were justified.

The 1st law of neuroesthetics - grouping. Relevant to spatial landscape boundaries and is based on the combination of the brain visible between the trees of animal fragments that allows you to "recognize" it as a predator or prey. At this point, at the neural level, there is a literal "gluing" of signals from different parts of the brain and the formation of an integral object from them. Artists often used such a method of "grouping" in the space of individual elements (color, shape) as a compositional tool. Gestalt psychologists discovered the law of grouping in the early twentieth century; in particular, it clearly illustrates the image of the Dalmatian:

Clio is the Muse of history. The study of history is based on the review of archival sources, facts, and other materials, which allows you to synchronize various information on the volume time-a pure canvas. This helps to obtain a holistic vision of the event and brings pleasure to scientists at the time of reconstruction of the past. 2nd law of contrast. Contrast defines the boundaries and highlights the image on any background, which is associated with the search for the fruits of primitive people. Contrast is often used as a means of attracting attention in contemporary art, combining inappropriate shapes, colors, or other characteristic qualities of an object. Urania is the Muse of science. Science is based primarily on facts or experiments, which corresponds to the concentration on the unit within the consistent achievement of the result. Therefore, the contrast is comparable to a clear scientific goal with the use of experimental studies.

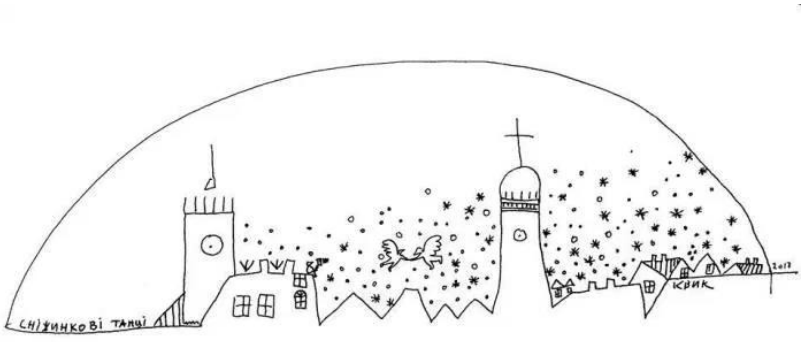
3rd law of peek-a-boo (recognition, memories, and expectations). The Law is based on the identification of the object hidden from the eye, which brings pleasure because a person has a love for solving problems. This law is related to memories similar to the work of the brain when the visual area offers a simulated projection for the lower areas. At the time of finding a match with the "database," a person experiences a pleasure. Calliope is the Muse of epic poetry. Epic poetry is based on the depiction of the events of the past, arising in the interpretation of the artist and associated with memories that acquire new meanings and also have prognostic effect. In a certain way based on such experience, there was mythology. 4th law - abhorrence of coincidences. The brain does not like coincidences concerning unnatural points of view, particularly within the landscape, and prefers more typical placement of visual-spatial pictures. Melpomene – the Muse of tragedy. Tragedy, in its approach to perception, appeals to the depth of feelings, based on events close to the viewer, which cause empathy and catharsis in the audience. The scale of the thematic "landscape" contributes to the dramatization of thematic paintings. The 5th law is symmetry. The attractiveness of symmetry is based on sociological surveys that have identified the greatest charm of a symmetrical face, which has long been a marker of good health. Thus, the visual system consolidated the aesthetic effect for the contemplation of symmetric partners, which applies only to single objects and not Batopedeia space. Thalia is the Muse of Comedy. Laughter is perceived as a marker of a healthy psyche, which led to the development of a whole layer of laughter culture, as well as individual situations. The 6th law of order (rhythm, repetition). Provides for the need for improvement, rhythm, repetition (ornaments, rituals, etc.). At the biological level, orderliness reflects the demand of the visual system in the economy of the visual signal processing process and reflects the primitive forms of ordering ritual practices.

***Arabic ornament***

Terpsichore is the Muse of dance. Dance is associated with the rhythm, which is based on repetition and symbolizes the ordering of a whole complex of elements – movements, melos, text. Initially, dance had a ritual character.The 7th law is the law of exaggeration or maximum displacement. It is associated with the reaction of our brain to exaggerated stimuli, which thus emphasizes the essence of the subject, and the simplest is an example of a caricature. So attracted attention and irritated certain parts of the brain that brings aesthetic pleasure. The oldest examples of the use of exaggeration are found on the example of religious sculptures of the Paleolithic. Thus emphasized the main symbolic features of a deity.

Polyhymnia is the Muse of sacred hymns. Sacred foam texts, as well as images, are intended to attract the attention of the gods, to their exaltation and emphasizing the characteristic features. Hence the use of vivid imagery and symbols in the cult paraphernalia.

The 8th law of isolation. The law determines the cut-off of excess parts of the object or form, which is associated with the feature of the perception of brain cells, in particular, at an early stage of the visual process are perceived only lines. In General, one aspect of the image automatically appeals to the most important and does not dissipate attention around the composition, color, or line.




***Lesia Kyik. Snowflake dancing***

Erato is the Muse of love poetry. The theme of the genre focuses on the concentration on one person, his features, and expression of feelings. 9th law metaphors. The use of metaphor is connected with language, but it is present in visual art and is a kind of summation of all previous laws. Euterpe – the Muse of poetry and lyrics. This type of creativity is characterized by the metaphors of language, as well as other arts related to the text. This form of creativity excites the imagination that in the most delicate strokes reflects a wide range of emotions, feelings, or events that brings pleasure at the time of perception of the subtleties of expression.

Conclusion. Parallel rows of neuroaesthetic laws and mythological Muses allow us to reprimand the relationship of the underlying mechanisms of aesthetic perception, which opens up new meanings of human evolution. Such Parallels emphasize the role of art in mastering its potential and determine the aesthetic experience as a vital factor of self-knowledge and human development.

***References***

1. Kaiku, M. (2017). The future of reason. Scientific works to comprehend, refine and strengthen intellect. Tr. A. Kamenets. Lviv. [In Ukrainian].
2. Nietzsche F. (2018). Contradiction in body and soul. Nietzsche F. Morning Star. Thoughts on moral judgments. Tr. V. Kebuladze. Kyiv. [In Ukrainian].
3. Ramachandran, V. (2015). Brain recounts: What makes us human, Moscow. [in Russian].
4. Karpov, V., Syrotynska, N. (2018). Neuroart in the context of creativity. Bulletin of the National Academy of Culture and Arts, № 1, pp. 21 – 36. [in English].
5. Karpov V., Syrotynska N. (2019). Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world. Bulletin of the National Academy of Culture and Arts, № 1. pp. 226-230. [in English].
*6.* Kędziora, Ł. (2014). Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki, sztuki. Acta Universitatis Nicolai Copernici, 45, Toruń, pp. 223–252. [in Polish].
7. Zeki S. (1999). Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain., Oxford. [in English].

***Література***

1. Кайку М. Майбутнє розуму. Наукові спорби осягнути, вдосконалити і підсилити інтелект / Переклад з англ. Анжела Кам'янець. Львів, 2017. С. 317–318.
2. Ніцше Ф. Суперечність у тілі та душі / Ніцше Ф. Ранкова зоря. Думки про моральні пересуди / Пер. В. Кебуладзе. Київ, 2018. 800 с.
3. Рамачандран В. Мозг рассказывает: Что делает нас людьми. Москва, 2015. 422 с.
4. Karpov V., Syrotynska N. Neuroart in the context of creativity // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2018. № 1. С. 110 –115.
5. Karpov V., Syrotynska N. Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ: Міленіум, 2019. № 1. С. 226-230
6. Kędziora, Ł. (2014) Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki, sztuki // Acta Universitatis Nicolai Copernici, 45, Toruń. P. 223–252.
7. Zeki S. (1999). Inner Vision: An Exploraton of Art and the Brain., Oxford [in English]

*Стаття надійшла до редакції 20.06.2019 р.*
*Прийнято до публікації 24.07.2019 р.*

УДК 780.616
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191334

**Лошков Юрій Іванович**
доктор мистецтвознавства, професор,
перший проректор
Харківської державної академії культури
ORCID 0000-0003-0621-2808
uiloshkov@ukr.net
**Калашник Марія Павлівна**
доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
завідувач кафедри
музично-інструментальної підготовки вчителя
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди
ORCID 0000-0002-6432-2776
ASD_X@mail.ru

# МИСТЕЦЬКО-ІНФОРМАЦІЙНІ ВИМІРИ МУЗИЧНОГО ТЕЗАУРУСУ

**Мета** дослідження полягає у розгляді поняття «музичний тезаурус» як певного сховища музичних знань та засобу осмислення музичної культури в сучасних умовах інформаційного збагачення гуманітарного дискурсу. **Методологія** дослідження побудована з опорою на концепції і теоретичні висновки у сфері гуманітарних наук. Методи дослідження: аналітичний використовується в дослідженні структури музичного тезауруса, а також принципів побудови музичного тезаурус-словника; історичний — у розгляді музичного тезауруса як сховища музичних знань, що є продуктом відповідних історичних періодів; культурологічний, порівняльний — в осмисленні співвідношення музичного тезауруса й інших способів збереження знань, а також процесу перетворення характерних ознак конкретно-історичної культури в індивідуальному тезаурусі творчості; семантичний — у виявленні специфіки переломлення тезауруса культури в персональному тезаурусі композитора, котрий, в свою чергу, відбивається в музичному творі. **Наукова новизна** результатів дослідження полягає в тому, що вперше проаналізовано структуру, форми, властивості музичного тезауруса та виявлено особливості збереження музичних знань у тезаурусі цього виду мистецтва. **Висновки.** Музичний тезаурус є сховищем музичних знань, своєрідним інформаційним простором, що містить у матеріальній та ідеальній формах потенційні й актуальні культурні змісти, що втілені через системи інтонацій та певний контекст. Слід зазначити, що навіть настільки загальний погляд на музичний тезаурус не позбавляє необхідності уточнення його приналежності. Оскільки це поняття містить дві складові, виникає потреба в класифікації тезаурусів за двома параметрами: особливо музичному та загальнородовому. Перший параметр, у свою чергу, вказує на дві різні ознаки, одна з яких поділяє тезауруси на аматорський і професійний, а другий, — на їх різні типи. В аматорському виділяються тезауруси рядового та музично освіченого слухача, неофіта та поінформованого, високо- та малоосвіченого, зі сторони загальних знань, а також тезауруси, що представляють різні соціокультурні, вікові, національні та інші групи. У професійних тезаурусах диференціюються композиторський, виконавський (також багатоскладовий), музикознавчий (що включає всі напрями музичної науки). Доцільно визначити супутні професії, що пов'язані з музикою та формують свої музичні (професійні) тезауруси. До них належить сфера нотних видавництв, фонотек, бібліотек, музичних музеїв, де найчастіше суміщають власне музейну справу з науковою практикою, музикознавством тощо. Загально-родовий параметр класифікації музичних тезаурусів передбачає їх поділ на колективні й індивідуальні, соціокультурні й особистісні. Тут діє та сама механіка взаємовпливів, що й у будь-якому іншому тезаурусі в модусі ідеальної форми.

**Ключові слова:** тезаурус, музичний тезаурус, музична мова, музичний текст, семантика.

***Лошков Юрий Иванович,*** *доктор искусствоведения, профессор, первый проректор Харьковской государственной академии культуры;* ***Калашник Мария Павловна,*** *доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедры музыкально-инструментальной подготовки учителя Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды*

**Художественно-информационные измерения музыкального тезауруса**

**Цель** исследования заключается в рассмотрении понятия «музыкальный тезаурус» как определенного хранилища музыкальных знаний и средства осмысления музыкальной культуры в современных условиях информационного обогащения гуманитарного дискурса. **Методология** исследования построена с опорой на концепции и теоретические выводы в области гуманитарных наук. Методы исследования: аналитический используется в исследовании структуры музыкального тезауруса, а также принципов построения музыкального тезаурус-словаря; исторический - в рассмотрении музыкального тезауруса как хранилища музыкальных знаний, который является продуктом соответствующих исторических периодов; культурологический, сравнительный - в осмыслении соотношения музыкального тезауруса и других способов сохранения знаний, а также процесса преобразования отличительных признаков конкретно-исторической культуры в индивидуальном тезаурусе творчества; семантический - в выявлении специфики преломления тезауруса культуры в персональном тезаурусе композитора,

© Лошков Ю. І., 2019
© Калашник М. П., 2019

который, в свою очередь, отражается в музыкальном произведении. **Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые проанализирована структура, формы, свойства музыкального тезауруса и выявлены особенности сохранения музыкальных знаний в тезаурусе этого вида искусства. **Выводы.** Музыкальный тезаурус является хранилищем музыкальных знаний, своеобразным информационным пространством, которое включает в материальной и идеальной формах потенциальные и актуальные культурные смыслы, воплощенные через системы интонаций и определенный контекст. Следует отметить, что даже столь общий взгляд на музыкальный тезаурус не лишает необходимости уточнения его принадлежности. Поскольку это понятие включает две составляющие, возникает потребность в классификации тезауруса по двум параметрам: собственно музыкальном и обще-родовом. Первый параметр, в свою очередь, указывает на две различных признака, один из которых разделяет тезаурусы на любительский и профессиональный, а второй - на их различные типы. В любительском выделяются тезаурусы рядового и музыкально образованного слушателя, неофита и информированного, высоко- и малообразованного, с точки зрения общих знаний, а также тезаурусы, представляющие различные социокультурные, возрастные, национальные и другие группы. В профессиональных тезаурусах дифференцируются композиторский, исполнительский (также многосложный), музыковедческий (включающий все направления музыкальной науки). Целесообразно определить сопутствующие профессии, которые связанные с музыкой и формируют свои музыкальные (профессиональные) тезаурусы. К ним относится сфера нотных издательств, фонотек, библиотек, музыкальных музеев, где чаще всего совмещают собственно музейное деле с научной практикой, музыковедением тому подобным. Обще-родовой параметр классификации музыкальных тезаурусов предусматривает их разделение на коллективные и индивидуальные, социокультурные и личностные. Здесь действует та же механика взаимовлияния, что и в любом другом тезаурусе в модусе идеальной формы.

**Ключевые слова:** тезаурус, музыкальный тезаурус, музыкальный язык, музыкальный текст, семантика.

***Loshkov Uriy,*** *Doctor of Fine Arts, professor, vice-rector at the Kharkiv State Academy of Culture;* ***Kalashnik Mariya,*** *Doctor of Fine Arts, professor, head of the department of musical and instrumental training of a teacher at the Kharkov State Pedagogical University named after G. S. Skovoroda*

**Artistic and informational aspects of the musical thesaurus**

**The purpose of the article** is to consider the concept of "musical thesaurus" as a specific repository of musical knowledge and a means of understanding musical culture in modern conditions of information enrichment of humanitarian discourse. **The methodology** is based on concepts and theoretical conclusions in the field of the humanities. Research methods: analytical are used to study the structure of a musical thesaurus, as well as the principles of a musical thesaurus-dictionary building; historical - considering the musical thesaurus as a repository of musical knowledge, which is a product of the corresponding historical periods; cultural, comparative - in understanding the relationship between the musical thesaurus and other ways of preserving knowledge, as well as in the process of converting the attributes of a particular historical culture into an individual thesaurus of creativity; semantic - in revealing the specifics of the refraction of the cultural thesaurus in the composer's personal thesaurus, which, in turn, is reflected in the musical work. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that the structure, forms, and properties of the musical thesaurus are analyzed, and the features of the preservation of musical knowledge in the thesaurus of this art form are revealed for the first time. **Conclusions.** The musical thesaurus is a repository of musical knowledge, a kind of information space that includes potential and relevant cultural meanings embodied through intonation systems, and a specific context in material and ideal forms. It should be noted that even such a general view of the musical thesaurus does not exclude the need to clarify its affiliation. Since this concept includes two components, it is necessary to classify the thesaurus according to two parameters: the musical proper and the generic one. The first parameter, in turn, points to two different signs, one of which divides the thesaurus into amateur and professional, and the second into their different types. An amateur thesaurus is divided into an ordinary and educated listener, a neophyte and an informed, highly and poorly educated, from the point of view of general knowledge, as well as thesauri representing various sociocultural, age, national and other groups. Among the professional thesauruses, there are composer, performing (also polysyllabic), musicology (which includes all areas of musical science). It is advisable to identify related professions that are associated with music and form their musical (professional) thesauruses. These include the field of music publishing, music libraries, libraries, music museums, where most often they combine museum work with scientific practice, musicology, and the like. The generic parameter for the classification of musical thesauruses provides for their division into collective and individual, sociocultural, and personal. The same mechanics of mutual influence operates here as in any other thesaurus in a modus of ideal form.

**Key words:** thesaurus, musical thesaurus, musical language, musical text, semantics.

Актуальність дослідження. Ситуація, що склалася в інформаційному часопросторі на межі XX – XXI ст., зумовила актуальність проблеми відбору, систематизації, збереження і трансляції одержаних відомостей, їх об’єктивації та формалізації з метою оперативної обробки і використання у різних галузях діяльності. Таким чином, виникає необхідність у створенні особливої, інформаційно-пошукової мови, за посередництвом якої можливо компактно й організовано надавати відомості, набуті завдяки активності «колективного розуму». Успішно вирішити це завдання допомагають тезаурус-словники, які найчастіше називають «інформаційно-пошуковими», що відбивають словесно-понятійний апарат («мову») різноманітних галузей знання та використовуються у більшості видах діяльності. Музика не має суто вербальної форми, що необхідно для складання тезаурус-словника — вона апелює, за загальним визнанням, до емоційно-чуттєвого споглядання та переживання, що дещо ставить під сумнів її понятійні можливості. Між тим, у самій музичній науці і творчій практиці визріли усі передумови для адаптації терміну «тезаурус» у межах цієї дисципліни та розгляду означеного ним явища.

Мета статті полягає у розгляді поняття «музичний тезаурус» як сховища музичних знань та засобу осмислення музичної культури в сучасних умовах інформаційного збагачення гуманітарного дискурсу.

Методи дослідження: аналітичний використовується в дослідженні структури музичного тезауруса, а також принципів побудови музичного тезаурус-словника; історичний — у розгляді музичного тезауруса як сховища музичних знань, що є продуктом відповідних історичних періодів; культурологічний, порівняльний — в осмисленні співвідношення музичного тезауруса й інших способів збереження знань, а також процесу перетворення характерних ознак конкретно-історичної культури в індивідуальному тезаурусі творчості; семантичний — у виявленні специфіки переломлення тезауруса культури в персональному тезаурусі композитора, котрий, в свою чергу, відбивається в музичному творі.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше проаналізовано структуру, форми, властивості музичного тезауруса та виявлено особливості збереження музичних знань у тезаурусі цього виду мистецтва.

Стан наукової розробки проблеми. Виходячи з того, що у музичній науці ще недостатня традиція та досвід усвідомлення музичного тезауруса, дослідження керувалося даними суміжних дисциплін, де поняття «тезаурус» та означене ним явище отримали досить серйозну розробку. Вивчення музичного тезауруса вимагало звернення до широкого кола проблем — як до таких, що розробляються безпосередньо музикознавством, так й тих, що перебувають в активі інших наукових дисциплін, перш за все – теорії інформації та лінгвістики. Занурення до наукових уявлень щодо тезауруса, систематизованих на базі дослідницьких даних лінгвістики й інформатики, дало змогу зробити ряд висновків, які створюють можливості для необмеженого його використання означеними галузями пізнання та включення в ужиток інших дисциплін. Розглянутий у такому аспекті, тезаурус виявляє свою універсальність і може вивчатись у контексті музикознавства, для чого виявилося необхідним звернутися до понятійності музики, музичного мислення, музичної мови, інтра- й екстрамузичного в музиці, музичної семантики.

Виклад основного матеріалу. Семантичне поле поняття «тезаурус» значною мірою залежить не тільки від суб'єктивної думки того чи іншого науковця, а й від контексту певної галузі знання та предмета розмірковувань. Подібно до тезауруса у природній, науковій та інформаційній мовах, поняття музичний тезаурус — багатозначне, але в той самий час у ньому є досить «тверде» змістове ядро, котре має коріння у грецькій етемі «сховище». Проте було б неправомірно механічно переносити значення цієї лексеми, що виникло в суміжних дисциплінах, до контексту феномена музики через специфічність її сутності та способів буття. Музичний тезаурус являє собою сховище музичних знань, своєрідний інформаційний простір, що містить у матеріальній та ідеальній формах потенційні й актуальні культурні смисли, втілені за посередництвом системи інтонацій та певного пізнавального контексту. Провідною матеріальною формою музичного тезауруса є сам естетизований звук, що має довготні, висотні й темброві характеристики, а також несе в собі потенційну енергію руху. Співвідносність звуків між собою, подолавши численну кількість ступенів становлення звукообразу, насамкінець приводить до виникнення певної цілісності, що у професійній музичній творчості реалізується у творі. Останній також виступає як спосіб зберігання музичної інформації, тобто матеріальною формою музичного тезауруса. В історичній перспективі кристалізація твору як репрезентанта музичного мистецтва виявилася нерозривно пов'язаною зі становленням писемності як надійного засобу збереження вже створеної художньої інформації та її трансляції, накопичення відкритих цінностей та їх об'єктивації, тобто перетворення на загальний здобуток.

Слід уточнити, що на відміну від фольклору, який зазвичай не тяжіє до новітніх відкриттів, є колективним за своєю природою, через що зберігає усну форму існування та передачі інформації, авторська творчість одвічно націлена на винахід, розкриття індивідуального начала, внаслідок чого потребує свого роду «консервації» винайдених творцем зразків з метою їх збереження [6]. Не менш значущу роль відіграє й інше: на відміну від «природності» фольклору, що стихійно формується із матеріально-духовної діяльності колективу, музика, й особливо академічної традиції, являє собою штучне породження людської творчої волі, результат усвідомленої культурної потреби, а також відносно автономну, специфізовану частину життєутворення та пізнання особистості й соціуму. Її формування вимагало наполегливих зусиль багатьох поколінь, причому кожне з них через уособлення яскраво обдарованих представників, а також завдяки їхньому об'єднанню у межах школи додавало зроблені ними новітні відкриття до загальної скарбниці з метою збереження у пам'яті та систематизації знайдених першоелементів, їх організації задля створення рукотворної художньої звукової реальності. Показово, що протягом чи не всієї доступної для огляду історії музики робилися спроби фіксації зразків, що виникали в її лоні [1; 13]. Поза цим процесом неможливо уявити професіоналізацію музичної діяльності, різноманітні зв'язки нового виду мистецтва, що народжувалося та протягом тривалого часу залишалося прикладним і напівприкладним, із магістральною лінією розвитку культури, а також шляхи осмислення специфіки мови музики в широкому сенсі, як семіотичної системи.

Дійсно, пошук засобів закріплення і трансляції інтонаційно-семантичної інформації визначав, по-перше, відбір найбільш раціональних та ефективних прийомів конструювання звукової матерії, по-

друге, уніфікацію таких прийомів відповідно до потреб церковно-ідеологічної практики (якщо мати на увазі період середньовіччя і панівний вплив церкви на музичний процес у добу Ренесансу), а також самого мистецтва; по-третє, усвідомлення часових і просторових параметрів музичної композиції [9]. В епоху бароко поступово опановувалися семантичні й аффектні можливості музики, що проявилось у формуванні сталих лексем у вигляді риторичних фігур [7], емоційно-чуттєвих характеристик музичних інструментів [8], типізованих зворотів оперних арій, що засвоювалися сферою інструменталізму [11]. Таким чином формувався музичний тезаурус, що вимагав закріплення на матеріальному носії; останній мав слугувати гарантом збереженості накопичених якісних характеристик музичного мистецтва. Симптоматичним можна вважати той факт, що протягом усього цього процесу вдосконалювався нотний запис, що з останньої третини XVIII і упродовж усього XIX ст. перетворився на багатоскладову систему знаків, що містили (окрім власне лінійної нотації) рекомендації темпового, образного, фразованого, артикуляційного, штрихового, аплікатурного, динамічного — тобто природно-словесного та специфічного, умовно-музичного плану.

У XX ст., особливо в його другій половині, запис музичного тексту підлягав усе більшій індивідуалізації, аж до повної або часткової відмови від нотно-лінійної системи та її підміни спеціально створеним набором символів. Тим самим, з історичної точки зору, фіксація музики на матеріальному носієві демонструє не лише її вдосконалення і нарощування ступеня повноти, а й відповідність стану самої музики, внаслідок чого ця форма музичного тезаурусу також виявляє певну множинність, що створює можливості для відстеження головних етапів реального становлення музичного мистецтва. Новітній час, а саме XX — початок XXI ст., позначений активним поширенням різноманітних технічних засобів, запропонував принципово інший спосіб зберігання музики на електронних і механічних носіях, що привело до відбиття у довгочасній пам'яті культури результатів не тільки композиторської, а й виконавської творчості. Таким чином, «письмове» («записане») буття музики має принаймні дві головні форми: умовно «книжкову» й «технічну». Частиною писемного тексту в обох випадках є ім'я композитора (у технічному записі — і виконавця), а також жанрове найменування чи програмна назва зафіксованого в запису твору.

Разом із тим, об'єднуючи під знаком «писемності» нотний запис, що розуміється достатньо широко (як такий, що поєднує власне нотні позначки із символами та словесними ремарками-рекомендаціями до виконання), а також електронний або механічний, слід все ж таки враховувати суттєву різницю між ними. В одному випадку музична інформація кодується з використанням спеціальної «мови», а в другому, — безпосередньо міститься у самому звучанні, тобто в іншій семіотичній системі. Отже, необхідно розрізняти тезаурус нотних і електронних/механічних текстів. Обидва вони несуть музичну інформацію, збережену в творі, проте у першому випадку для її здобування необхідно мати певний набір знань особливого роду, а саме навичок миттєвого «перекладу» умовних позначень в інтонаційні еквіваленти, в той час як в іншому музика безпосередньо являє себе у своєму природному матеріалі — у звучанні.

Зважаючи на специфіку музики як феномена, що звучить, а також на необхідність її донесення до слухача за рахунок посередницької інстанції — виконання, навіть авторського, її консервація не обмежується письмовими засобами, а ефективно здійснюється усними. Подібно до того, як у дописемний період розвитку словесності інформація знаходила відгук в епічних жанрах, що мали усний спосіб існування, музичні зразки передавалися «з голосу» або записувалися частково.

Конкретне втілення музичних текстів, а саме в різних типах запису чи в усній формі, їх сукупність складає музичний тезаурус окремої творчої особистості, слухацької аудиторії, субкультури, музичного мистецтва як такого, що належить певній історичній епосі. Показовим у цьому контексті можна вважати рух, розпочатий ще в перші десятиліття XX ст., головними напрямами якого стали відновлення уртекстів, старовинного інструментарію та вокальних амплуа (наприклад, контр-тенора), відродження забутих сторінок музики минулого, котре хотілося б назвати «документалізацією», а в цілому — досягнення відповідності між сучасним слухацьким (у тому числі композиторським і виконавським) тезаурусом і тезаурусом аудиторії (і творців) минулих століть.

Матеріальна форма музичного тезауруса не обмежується записом конкретних творів і традицією їх відтворення, проте охоплює всю різножанрову літературу, що розкриває різні аспекти музичного мистецтва, творчість, світоглядні й особистісні якості його творців тощо. Думка про музику, що зародилась, як відомо, у глибоку давнину, незмінно супроводжувала музичну практику та взаємодіяла з нею. Віртуальна музична бібліотека, що складалася протягом століть, утворює найважливішу частину зовнішньої пам'яті людства, його глобального тезауруса, котрий зберігає не лише різноманітні знання про музику, а й досвід її створення та усвідомлення. До них належать філософські, естетичні, музично-теоретичні та музично-історичні праці, документальні й архівні матеріали, музично-критична та мемуарна література, пам'ятні предмети, що зберігаються в домах-музеях, епістолярні зразки, довідково-енциклопедичні й навчально-методичні видання. Особливу групу матеріальних об'єктів, що несуть інформацію про музику, складають твори суміжних видів мистецтва, де містяться зображення музичних інструментів, відтворюються сцени музикування, відбувається звернення до конструктивних закономірностей звукової композиції, вторгнення до просторового світу живопису.

Виокремлюють наступні способи зберігання музики у матеріальній формі. Письмовий поділяється на «книжковий», де розміщено знаки до запровадження лінійної нотації (невми, знамена, крюки тощо), нотно-лінійні, що супроводжуються чи не супроводжуються умовними фігурами виконавського характеру (авторського або редакторського походження), словесні вказівки темпового чи виразного типу, жанрові та програмні повідомлення (аж до епіграфів) і підтекстовки нотного запису. Особливі групи утворюють: світ предметів; матеріали й документи «навколо» музики та за її суттю; уплітання музичних реалій до художньої тканини живописних і літературних творів тощо.

За способом зберігання інформація в музичному тезаурусі поділяється на віртуальну звукову та реальну звукову. Свою чергою, перша диференціюється на безліч підвидів — від безпосереднього занесення звукового образу на матеріальний об'єкт із використанням спеціально створених знаків до опосередкованого втілення у слові й обрисі, що сприймається на дотик. Неважко помітити певну ієрархію представлених форм консервації музики, де центральне місце посідають повний нотно-лінійний запис із усією атрибутикою, що виникла історично та закріпилася найбільш послідовно, а також фіксація музики в її реальній звуковій іпостасі на електронних і механічних носіях і усна реалізація музичної ідеї, що міститься в передачі від поколінь до поколінь. У своїй сукупності всі елементи виниклої ієрархічної конструкції складають джерельно-документальну базу (В. Шейко, Ю. Богуцький) музичного тезауруса, або його матеріальну форму.

У матеріальному «тілі» музичного тезауруса зосереджується, насамперед, досвід спілкування зі світом через слуховий канал зв'язку. Цікаві судження з цього приводу висловлює М. Бонфельд. Порівнюючи слух і зір як «інструменти» для контакту з оточуючою дійсністю, вчений звертає увагу на більшу гнучкість першого з них. Слух, згідно зі спостереженнями дослідника, не потребує освітлення; на противагу можливості бачити лише в певному секторі, слухати можна звідусіль; звукові сигнали, на відміну від зорових, сприймаються навіть уві сні. Наведені міркування дозволяють М. Бонфельду зробити висновок, що «людська психіка від початку "озвучена", зорієнтована на звук як найважливіший фактор дійсності, що змушує реагувати на звукове навколишнє середовище емоційно й миттєво, повз усвідомлений інтелект» [3, 97].

Для професіонала за нотно-лінійним або іншим писемним, «книжковим» текстом завжди стоїть образ, що звучить. Для кваліфікованого музиканта нотний текст — це відкрита книга, що її він подумки читає з тією самою легкістю, що й текст словесно-буквений. Саме тому нотний запис — не «мертвий» зліпок із безпосереднього інтонування, а його інобуття, свого роду «звук-у-собі».

Особливе місце обіймає музика в контексті зразків інших видів мистецтва. Тут уже відкривається шлях для спілкування автора з непрофесійним споживачем, який не потребує спеціальних знань і навичок. Досить цікава ситуація складається у зв'язку зі слуховим досвідом щодо предметних форм музичної творчості, зокрема інструментарію. Оригінальну точку зору з цього приводу висловлює Г. Субота. Автор вбачає в музичному інструменті не тільки плід конструкторської думки, а й «витвір музичного майстра, що віддзеркалює його бачення світу, художнє чуття та уявлення про красу звука» [12, 168]. У силу емоційності слухових вражень до музичного тезауруса закладається досвід душевних порухів і переживань, які певним чином взаємодіють із музикою. до музичного тезауруса закладається досвід самопізнання особистості через контакт із цим видом мистецтва. Різноманітні матеріальні форми музичного тезауруса по-різному закріплюють цей досвід, спрямовуючи його або в бік «іманентних» (інтрамузичних, за М. Арановським), або «позаположних» (екстрамузичних, за термінологією того самого автора) вражень. Важливо підкреслити, що в ході сприйняття музичного твору «життєва» емоція сублімується, естетизується, а слухач одночасно опиняється в статусі «спостерігача», завдяки чому, власне, і відбувається самопереживання.

Природні слухові емоційні реакції людини синтезуються з її творчими (також природними, проте зміненими завдяки культурі) потребами в наявності «елементарної часточки» музичного тезауруса — музичного звука. Подібно до біологічної клітини, що містить усю інформацію про історію формування живої матерії, музичний звук є максимально стислим знанням про зв'язки людини зі світом і його осмисленням через естетичне сприйняття й оцінювання. За якістю звука (а ширше — звучання) можна не тільки диференціювати різні одиниці музичного тексту — гармонічні співзвуччя, тембровий колорит, регістрове забарвлення тощо, а й історичні епохи, художні стилі, жанрові сфери. Наприклад, досвідчений слухач без жодних зусиль зможе відрізнити звучання симфонічного оркестру від камерного ансамблю, а твір академічної традиції — від джазової чи рок-композиції. Особливі звукові ознаки індивідуалізують виконавські манери й стилі, внаслідок чого входять до тезауруса певного роду діяльності.

Музичний твір можна розглядати як засіб пізнання дійсності; реалізацію її художньо-естетичного засвоєння; породження культурних змістів; переломлення традицій конкретного виду творчості в їх історичному, жанрово-стильовому та семантичному вимірах; відтворення ситуацій співпереживання та самопереживання; осмислення суті особистості як такої та в її взаєминах з іншими особистостями, соціумом, природою та світом у цілому; плід логіко-дискурсивного й образно-асоціативного мислення; результат психічної, інтелектуальної та власне творчої діяльності. Кожний із зазначених модусів музичного твору являє собою особливий змістовий шар знань, що зберігаються в музичному тезаурусі. Природа музики як інтонованого змісту передбачає існування усталених семантичних зон і окремих лексем, драматургічних і структурних моделей, які характеризують певний історичний час, групи творів, об'єднаних у

художній напрям або авторський доробок і відтворюючих прикмети персональних, національних, регіональних та епохальних стилів.

Матеріальні форми, пов'язані з науковим осягненням феномена музики та способом реалізації ідеї музичного твору, закарбовують в історичному аспекті шлях їх пізнання, аналітичний досвід, а також узагальнення, отримані завдяки категоризації. Окремий твір у такому контексті розкривається множиною граней, осмислення яких передбачає різноманітні підходи та відповідні результати, що доповнюють один одного в межах єдиної наукової дисципліни, забезпечуючи, кінець кінцем, цілісність її тезауруса. У такому разі знання музики змикається зі знанням про неї та знаходить свій вираз через галузеву мову, що включає спеціальні терміни і нетермінологічну повсякденну лексику.

Усілякі посилання на музику в суміжних видах мистецтва сприяють закріпленню її багатосторонніх зв'язків із позамузичним, інформують про її широкі контакти із різноманітними сферами пізнання й життєдіяльності, підкреслюючи одночасно її специфіку, що дає змогу залучати опис музичних творів до їх безпосереднього звучання та дії на психологічний стан героїв у ролі своєрідної метафори. Виразний приклад перетворення музики в каталізатор любовного почуття — оповідання О. Купріна «Страшна хвилина», де виконання однойменного романсу П. Чайковського чудовим співаком розпалює любовну пристрасть у слухачки. Через музику ваґнерівського «Тристана» описує переживання та долю своїх героїв Т. Манн у однойменній новелі. Що стосується живопису як носія знань про музику, то тут, безперечно, найбільшу виразність демонструє творчість М. Чюрльоніса.

До сфери белетристики примикають меморіально-щоденникові й епістолярні жанри, з яких читач отримує відомості про конкретні музичні події, життєві перипетії та переживання композитора. Вони слугують додатковим засобом наближення до семантики й художніх задач створюваних ним опусів, тобто до тезауруса його особистості та сучасної для нього культури, а також фоном і живильним середовищем для самих творінь. Порівняно з іншими джерелами інформації довідково-енциклопедичні видання значною мірою характеризуються відставанням у плані безпосередньої причетності до музики як до «тіла», що звучить. Однак вони наводять різного роду відомості про цей вид мистецтва, його творців, про заклади культури й освіти, тобто дають можливість охопити музичний простір. Особливий розряд довідково-енциклопедичної літератури утворюють тезауруси — як універсальний, так і галузевий, що пропонують системне уявлення про мову опису музики через розкриття знань про неї. Оскільки тезаурус-словники не «підміняють» усього написаного про музику, а лише забезпечують упорядкування знань про неї та полегшують пошук потрібної інформації, вони входять до джерельно-документальної бази музики разом з іншими її складовими.

Важливим засобом систематизації знань про музику слугує педагогічна й навчально-методична література, розрахована на їх трансляцію та закріплення у свідомості й практичних навичках суб'єктів навчання. Зазначеного роду література включає не лише «школи», «керівництва», підручники й навчальні посібники, методичні матеріали (тобто «провідники» знань), викладені у словесній формі, подані на підставі узагальнення науково-теоретичного й практичного досвіду, а також створені безпосередньо із дидактичними цілями музичні твори. Як добре відомо, саме такими можна вважати значну частину клавірних опусів Й. С. Баха та призначену спеціально для дітей музику: від Р. Шумана й П. Чайковського до В. Косенка, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Б. Бартока, П. Ґіндеміта та ін. Музичні хрестоматії за своєю суттю нерідко являють собою школи гри на інструменті, де педагогічні завдання вирішуються завдяки безпосередньому спілкуванню з музикою.

Як бачимо, матеріальні форми музичного тезауруса охоплюють колосальний запас знань, що поєднують різноманітні сфери людської діяльності: художньо-естетичну в її різних іпостасях, науково-теоретичну, власне інформаційну та освітньо-педагогічну. Тим самим означений запас знань пронизує усі шари духовної культури й водночас сприяє формуванню у свідомості суспільства культурних смислів.

Зазначені види матеріальної форми музичного тезауруса з усією очевидністю демонструють спрямування музики водночас «у себе» як іманентної сутності й «назовні» — до широкого світу дійсності, взятого в усій повноті його складових елементів. Наведена класифікація відтворює не тільки велику кількість видів матеріальної форми музичного тезауруса, а й багатозначність поняття, що отримує різні змістові відтінки при формулюванні запитання, що саме зберігається в ньому, тобто якими є одиниці збереження. Таким чином, передбачувана відповідь, що лежить на поверхні, а саме: «музичні знання», виявляється занадто приблизною, неконкретною, навіть віртуальною за смислом. Залишається додати, що кожний із визначених видів має свою історію виникнення і закарбовує її в тезаурусі.

Не менш багатогранною є ідеальна форма музичного тезауруса, що розуміється як збереження музичних знань у колективній та індивідуальній свідомості. Насамперед, у пам'яті зберігаються загальні уявлення про музику та про її різноманітні сфери. Важко собі уявити цивілізовану людину, в якої слово «музика» не народжувало б жодних асоціацій і спогадів. Разом із тим у свідомості слухачів, які цікавляться різними галузями музичного мистецтва, це слово викликає також різні уявлення. У цьому сенсі кожна «музика» має для сприймаючої сторони свій тезаурус, тобто власне семантичне наповнення. Оскільки в музиці структурується емоційно-чуттєвий, психологічний світ людини, її пам'ять зберігає ту налаштованість, що пов'язана із музикою як такою, з її множинними проявами, жанрами, ти-

пами висловлювання. Інтелектуальні зусилля, що прикладаються при засвоєнні твору, створюють у свідомості реципієнта певне енергетичне поле, і пам'ять про нього також включається до музичного тезауруса.

Всеосяжним фактором ідеальної форми музичного тезауруса є музична мова як комплекс параметрів, що слугують орієнтирами для розпізнавання численних видів «музики», які володіють закріпленими в жанрових, історико-стильових та авторських творчих контекстах більш-менш визначеними (зональними з точки зору екстрамузичної семантики) значеннями, а також системою організації звукової матерії (інтрамузична семантика), що перетворює її на осмислений і структурований інформаційний простір. Музична мова зберігає пам'ять про саме це мистецтво як про феномен, інтонаційний спосіб існування і трансляції смислу, закономірності звукотворчості, оперативні та семантичні одиниці, зв'язки із позамузичним світовим цілим, людською психікою та соціокультурною реальністю. У своєму історичному вимірі вона фіксує етапи власної «біографії» та зміни епох, художніх напрямів і стилів.

Стиль, жанр та мова музики реалізуються для слухача в конкретних творах — авторських повідомленнях, які спричиняють естетичне й емоційно-чуттєве співпереживання та самопереживання. Пам'ять твору має високу щільність і може носити назву «малий» тезаурус стосовно «великого» — музичного тезауруса. Вона містить інформацію про музику як таку, про її складові та логічні закономірності; про музичну мову як специфічний спосіб збереження знань і засобів комунікації; про жанри й стилі; про особистість творця та його епоху; про конкретний задум та шляхи його втілення. Опус збуджує пам'ять реципієнта, віддзеркалюючись у його досвіді, розшифровуючи за допомогою тезауруса, та запускає програму сприйняття музики. Твір уже знайомого автора може викликати реакцію задоволеного очікування, радість зустрічі зі знайомим, засвоєним, таким, що увійшло до музичного тезауруса реципієнта і залишається в ньому в аурі цих психологічних переживань.

Висновки. Таким чином, музичний тезаурус виступає сховищем музичних знань, своєрідним інформаційним простором, що містить у матеріальній та ідеальній формах потенційні й актуальні культурні змісти, що втілені через системи інтонацій та певний контекст. Слід зазначити, що навіть настільки загальний погляд на музичний тезаурус не позбавляє необхідності уточнення його приналежності. Оскільки це поняття містить дві складові, виникає потреба в класифікації тезаурусів за двома параметрами: особливо музичному та загально-родовому. Перший параметр, у свою чергу, вказує на дві різні ознаки, одна з яких поділяє тезауруси на аматорський і професійний, а другий, — на їх різні типи. В аматорському виділяються тезауруси рядового та музично освіченого слухача, неофіта та поінформованого, високо- та малоосвіченого, зі сторони загальних знань, а також тезауруси, що представляють різні соціокультурні, вікові, національні та інші групи. У професійних тезаурусах диференціюються композиторський, виконавський (також багатоскладовий), музикознавчий (що включає всі напрями музичної науки). Доцільно визначити супутні професії, що пов'язані з музикою та формують свої музичні (професійні) тезауруси. До них належить сфера нотних видавництв, фонотек, бібліотек, музичних музеїв, де найчастіше суміщають власне музейну справу з науковою практикою, музикознавством тощо. Загально-родовий параметр класифікації музичних тезаурусів передбачає їх поділ на колективні й індивідуальні, соціокультурні й особистісні. Тут діє та сама механіка взаємовпливів, що й у будь-якому іншому тезаурусі в модусі ідеальної форми.

***Література***

1. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVII века). Москва: Моск. гос. конс., 1987. 571 с.

2. Берегова О. М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? : наук. видання. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.

3. Бонфельд М. Ш. Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. Москва: КомКнига, 2007. С. 82—141.

4. Герасимова-Персидская Н. А. Историческая обусловленность музыкального восприятия и типология культуры // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования: сб. ст.. Київ: Муз. Україна, 1986. С. 18—28.

5. Гетман И. М. Тезаурус как инструмент современного языкознания: (на материале русистики): автореф. дис. … доктора филологических наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика навчання». Киев, 1991. 34 с.

6. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX—XX веков: очерки. Москва: Музыка, 1981. 279 с.

7. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. Москва: Музыка, 1983. 77 с.

8. Зейфас Н. Маттезон и теория оркестровки // История и современность: сб. ст. Ленинград: Сов. композитор, 1981. С. 33—55.

9. История полифонии: в 7 вып. — Вып. 2 А: Музыка эпохи Возрождения: XV век. Москва: Музыка, 1989. 414 с.

10. Калашник М. П. Музичний тезаурус композитора: аспекти вивчення: моногр. Київ; Харків: СПДФО Мосякин В. М., 2010. 252 с.

11. Конен В. Театр и симфония. Москва: Музыка 1968. 338 с.

12. Субота А. В. Анализ факторов, определяющих статус музыкального инструмента в культуре, на примере русской семиструнной гитары // Освіта, культура та мистецтво в добу цивілізаційної глобалізації:

матеріали наук.-практ. конф., 22—23 листоп., 2007 р. Харьков: ХДАК, 2007. С. 167—169.

13. Цуранова О. А. С. В. Смоленский и Новое направление в русской духовной музыке конца XIX — начала XX веков: дис. … канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 — Музыкальное искусство. Харьков, 2009. 226 с.

***References***

1. Barsova, Y. (1987). Essays on the history of musical notation (XVI - the first half of the XVII century). Moscow: Moscow State Conservatory [in Russian].

2. Berehova, O. M. (2006). Communication in the social and cultural space of Ukraine: technology and creativity? Sciences issue. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].

3. Bonfeld, M. Sh. (2007). The semantics of musical speech. Music as a form of intellectual activity. Moscow: KomKnyha, pp. 82—141 [in Russian].

4. Herasymova-Persydskaia, N. A. (1986). The historical condition of musical perception and the typology of culture. Musical perception as a subject of complex research: coll. of articles. Kyiv: Muz. Ukraina, pp. 18—28 [in Russian].

5. Hetman, Y. M. (1991). Thesaurus as an instrument of modern linguistics: (on the material of Russian studies). Extended abstract of Doctor's thesis Kyiv [in Ukrainian].

6. Holovynskyi, H. (1981). Composer and folklore: from the experience of masters of the XIX—XX centuries: essays. Moscow: Muzika [in Russian].

7. Zakharova, O. Y. (1983). Rhetoric and Western European music of the 17th - first half of the 17th century: principles, techniques. Moscow: Muzika [in Russian].

8. Zeifas, N. (1981). Matteson and Orchestration Theory. History and Modernity: coll. of articles. Leningrad: Sov. kompozytor, pp. 33—55 [in Russian].

9. История полифонии: в 7 issue — issue 2 A: Renaissance music: 15th century. (1989). Moscow: Muzika [in Russian].

10. Kalashnyk, M. P. (2010). Musical composer thesaurus: Aspects of vivchennya: monograph. Kyiv; Kharkiv: SPDFO Mosiakyn V. M. [in Ukrainian].

11. Konen, V. (1968 Theater and symphony. Moscow: Muzika [in Russian].

12. Subota, A. V. (2007). Analysis of factors determining the status of a musical instrument in culture, using the example of a Russian seven-string guitar. Education, culture and art in the age of civilization globalization: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, (pp. 167—169). Kharkov: KhDAK [in Russian].

13. Tsuranova, O. A. (2009). S. V. Smolenskyi and a New direction in Russian sacred music of the late XIX - early XX centuries: Candidate's thesis. Kharkov [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 25.07.2019 р.*
*Прийнято до публікації 29.08.2019 р.*

УДК 7.012.185+74.01
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191335

**Прищенко Світлана Валеріївна**.
доктор наук габіліт. у галузі дизайну,
професор кафедри дизайну середовища
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
член Спілки дизайнерів України
ORCID 0000-0003-3482-6858
akademiki@ukr.net

# ФУНКЦІОНАЛІЗМ БАУХАУЗУ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ДИЗАЙНУ І РЕКЛАМИ (до 100-річного ювілею)

**Мета** статті – теоретично узагальнити вагомий вплив Вищої школи архітектури та дизайну «Баухауз» (1919–2019), культурного символу Німеччини, на становлення і розвиток художньо-проектної діяльності XX – початку XXI ст. **Методологія** дослідження полягає в міждисциплінарному підході до формоутворення об'єктів дизайну, застосовуючи системно-структурний, соціокультурний, аксіологічний, історико-мистецтвознавчий та компаративний методи. **Наукова новизна**. Комплексно розглянуто культурно-естетичні засади функціонального стилю в предметно-просторовому та візуально-інформаційному середовищі: меблях, посуді, текстилі, знакових формах, промисловій і рекламній графіці, фотографіці, плакаті, упаковці, дизайні книги, web-дизайні. На підставі проведеного стилістичного аналізу емпіричних матеріалів різних країн доведено, що стилістика школи «Баухауз» має художню та функціональну цінності, а її твори набули статусу світової мистецької спадщини. **Висновки**. В умовах сучасного стильового хаосу, трансформацій постмодернізму в пост-постмодернізм, товарного перенасичення і гіперспоживання все більшої популярності набуває функціоналізм у різновидах дизайну та реклами.

**Ключові слова**: візуальний дискурс, дизайн, стиль, функціоналізм, естетика, рекламна графіка, плакат, візуальні комунікації.

***Прищенко Светлана Валерьевна**, доктор наук хабилит. в сфере дизайна, профессор кафедры дизайна среды Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Функционализм Баухауса и его влияние на развитие дизайна и рекламы (к 100-летнему юбилею)**

© Прищенко С. В., 2019

**Цель** статьи – теоретически обобщить значительное влияние Высшей школы архитектуры и дизайна «Баухауз» (1919–2019), культурного символа Германии на становление и развитие художественно-проектной деятельности XX – начала XXI ст. **Методология** исследования состоит в междисциплинарном подходе к формообразованию объектов дизайна, используя системно-структурный, социокультурный, аксиологический, историко-искусствоведческий и компаративный методы. **Научная новизна**. Комплексно рассмотрены культурно-эстетические основы функционального стиля в предметно-пространственной и визуально-информационной среде: мебели, посуде, текстиле, знаковых формах, промышленной и рекламной графике, фотографике, плакате, упаковке, дизайне книги, web-дизайне. На основании проведеного стилистического анализа эмпирических материалов разных стран доказано, что стилистика школы «Баухаус» имеет художественную и функциональную ценности, а её произведения получили статус мирового художественного наследия. **Выводы**. В условиях современного стилевого хаоса, трансформаций постмодернизма в пост-постмодернизм и товарного перенасыщения все более популярным становится функционализм в разновидностях дизайна и рекламы.

**Ключевые слова**: визуальный дискурс, дизайн, стиль, функционализм, эстетика, рекламная графика, плакат, визуальные коммуникации.

***Pryshchenko Svitlana,*** *Doctor habil. in Design, Professor of Department Environment Design in the National Academy of Managerial staff in Culture and Arts*

**Bauhaus` Functionalism and its impact on the development of Design and Advertising**

**The purpose of the article** is to theoretical summarize the significant influence of the Bauhaus higher school of Architecture and Design (1919–2019), the cultural symbol of Germany on the formation and development of art-project activities of the 20th – beginning of the 21st cent. **The methodology** consists in the interdisciplinary approach to forming the design objects, using system-structural, socio-cultural, axiological, art-historical and comparative methods. **Scientific Novelty**. The culture-aesthetic fundamentals of functional style in the subject-spatial and visual-informational areas are comprehensively considered: the furniture, utensils, textiles, sign forms, industrial and advertising graphics, photographics, poster, packaging, book design, web-design also. Based on the stylistic analysis of empirical materials from different countries, it is proved that the style of the Bauhaus school has artistic and functional values, and its works have received the status of world artistic heritage. **Conclusions**. In the conditions of contemporary stylistic chaos, the transformation of Postmodernism into Post-postmodernism and production glut, Functionalism are becoming increasingly popular in the varieties of Design and Advertising. The study made it possible to conclude that along with the postmodern and post-postmodern tendencies, the fundamental foundations and principles of Bauhaus compositional formation continue to live. At the beginning of the XXI century. in terms of style chaos, functionalism, constructivism, minimalism, sometimes combining with elements of other styles, forming modern polystyles, are quite popular in the varieties of design and advertising. Analyzing the components of the art and design culture, paying special attention to its aesthetic problems, we emphasize, firstly, Bauhaus has significantly influenced the design and advertising in the context of visual communications, and secondly, the formation of design objects is determined by the target groups based on target groups certain functions and aesthetic ideals. The processes of globalization and deglobalization have led to contradictory situations in the cultural and artistic environment, characterized not only by diffuse enrichment, eclecticism, kitsch, pseudonationalization, but also by the return to the "world of pure forms" of the Bauhaus - flatness, geometry, search of color graphs.

**Key words:** visual discourse, design, style, functionalism, aesthetics, advertising graphics, poster, visual communications.

Актуальність теми. 2019 року Баухауз – Вища школа архітектури та дизайну, основоположний вплив якої на дизайн і рекламу XX – початку XXI ст. складно переоцініти, – відзначала 100-річний ювілей. Протягом 2019 р. відбулася велика кількість ретроспективних виставок з цього приводу, тематичних турів, семінарів і воркшопів по всій Німеччині, але найбільша кількість їх була в Берліні, Веймарі, Дессау, Лейпцигу та Мюнхені. Надруковано неймовірну кількість книг, альбомів і буклетів, присвячених мистецькій спадщині Баухаузу: архітектурі, живописним пошукам, дизайну середовища, одягу, промисловим виробам, рекламній графіці, упаковці, дизайну книги і періодичних видань. Вітрини багатьох магазинів меблів, освітлення, текстилю, посуду, одягу, канцтоварів, іграшок були оформлені в стилістиці Баухаузу щодо форм, кольорів, матеріалів [21].

Аналіз останніх досліджень. Історію Баухаузу на сьогодні досліджено достатньо повно, зокрема представленими в бібліографічному списку публікаціями [1; 4; 7–19], однак, не розкритими повною мірою залишаються стилістичні аспекти функціоналізму в рамках сучасних інтерпретацій, зокрема в Україні. Деякі дослідники часто зводять цінність Баухаузу лише до утилітарних аспектів, проте кращі об’єкти його мистецької спадщини мають цінність саме тому, що художники не відокремлювали естетику та корисність, зберігали єдність мистецтва і технологій, взяли на себе відповідальність за революційні принципи дизайну та створили системну форму проектування, порівняно з канонічним типом діяльності.

Мета статті – теоретично узагальнити вагомий вплив творчих концепцій Баухаузу на становлення і розвиток художньо-проектної діяльності XX – початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Баухауз – художньо-технічний навчальний заклад Німеччини, перша в історії суто дизайнерська школа з принципово новими програмами і формами навчання, науковою та проектною діяльністю, інтернаціональним складом викладачів і студентів, яку було засновано архітектором В.Гропіусом 1919 р. у Веймарі, потім 1925 р. переміщену до Дессау, 1930 р. – до Берліну і закриту 1933 р. нацистами.

Баухауз став носієм ідей функціоналізму і зробив вагомий внесок у розвиток світового дизайну – художньо-проектної культури. Баухауз формував дизайн-мислення, орієнтоване на споживача, вважав за мету не приваблення покупців, а намагався зробити революцію у співвідношеннях «форма – функція – нові матеріали». Його девізом став вислів «форма йде за функцією». В результаті закриття Баухаузу видатні викладачі Вальтер Гропіус, Ласло Могой-Надь, Джозеф Албере, Міс ван дер Рое емігрували до США. Там їхня творча діяльність сприяла розвитку дизайну в загальносвітовому масштабі. Серед інших викладачів зазначимо Анрі ван де Вельде, Ліонеля Фейнінгера, Йоханеса Іттена, Оскара Шлеммера, Пауля Клеє, Василя Кандинського, Тео ван Дусбурга. Методика викладання фахових дисциплін визначила підготовку архітекторів і дизайнерів не лише у ХХ ст., вони донині помітно впливають на архітектурну та дизайн-освіту. Баухауз мав транснаціональний ефект, вважається «фабрикою талантів сучасної епохи» та продовжує впливати на мистецькі практики, архітектуру, дизайн і рекламу по всьому світу [3, 358–359].

*а)*

*б)*

*в)*

***Мал. 1. а) Джозеф Албере. Комплект стільців, 1927; б) Музей дизайну «Баухауз-архів». Берлін, 2015; в) Марсель Брейєр. Крісло, 1925. Фото з сайту www.bauhaus.de***

Дослідниця Оксана Чепелик нагадує, що за часів, коли індустріальне суспільство перебувало в кризовому стані, лише Баухауз переймався питанням, як процес модернізації міг би бути освоєний за допомогою дизайну. Викладачі і студенти прагнули знищити прірву між мистецтвом та виробництвом, повертаючись до ремесла як бази всієї художньої діяльності і розробляючи об'єкти та просторові вирішення, які повинні були сформувати основу більш гуманного майбутнього суспільства. Головним принципом була нова єдність мистецтва і технологій, саме тому Баухауз став «іконою модернізму» [5, 371]. 1920-ті рр. були надзвичайно творчим десятиліттям, з абсолютно новаторською та функціональною «візуальною мовою» (термін введений Гропіусом). Кубізм, конструктивізм, футуризм і дадаїзм мали колосальний вплив на принципи візуалізації: асиметричні композиції, контрастні кольори, графічні прийоми. Функціоналізм був соціально-естетичним рухом в архітектурі та прикладних мистецтвах, отримав великого поширення в Європі та Америці у всіх видах дизайну та реклами і став домінувати з середини ХХ ст. – це антіеклектика, максимальне врахування потреб людини, максимальні зручність та комфорт (ергономіка), екологічність, інтернаціональна стилістика: геометричні форми, площинні насичені кольори, найчастіше повна відсутність декору і національної ідентичності. Також дизайнери відмовилися від національних шрифтів, наприклад, від німецької «фрактури», національних ознак та намагалися створити наднаціональний стиль. Дизайн став розумітися не лише як сфера проектування, а й як вид творчої діяльності, як концепція, як нова мистецька парадигма, як соціокультурний процес, а стиль – як ідеологія форми і прояв візуальної культури.

Тексти, фотографії і графічні елементи були єдиним цілім, яке подавалося покупцям у вигляді чіткого та зрозумілого звернення. Комбінація типографіки та фотографіки, започаткована Л.Могой-Надєм 1923 р., висунула концепцію функціональної графіки, реклама була визнана необхідним завданням тогочасного суспільства, її функція ретельно вивчена, а її дизайн став візуально організованим [14]. Й.Шмідт представив студентам систематичне навчання дизайну шрифтів та рекламної графіки, яке він також розповсюдив на виставковий дизайн. Це призвело до пошуків експериментальних форм в архітектурі, скульптурі та фотографії, які повинні були сформувати образ Баухаузу на пересувних виставках. Багато експериментували мистці і в техніці колажу, активно використовуючи такий підхід у графічному дизайні та рекламі.

Олександр Родченко у своїй різноплановій творчості зазнав впливів Корбюзьє, Могой-Надя, Пікассо, Мондріана, Ман Рея. Перша зустріч Родченка з Баухаузом відбулася 1927 року – це була невеличка фотовиставка його робіт. Згодом його знімки набули визнання в країнах Західної Європи як оригінальні за композицією та ракурсами. Приміром, 1929 р. Родченко готувався одразу до виставок у Цюріху, Нью-Йорку, Антверпені, Чикаго, Токіо. Проблемами нової візуальної культури діячі Баухаузу вже опікувалися на початку 20-х рр. ХХ ст. і Родченку було запропоновано виступити з приводу терміна «конструктивізм», який набув великої популярності серед художників й архітекторів, проте ще недостатньо ясний та зрозумілий [2, 77–78].

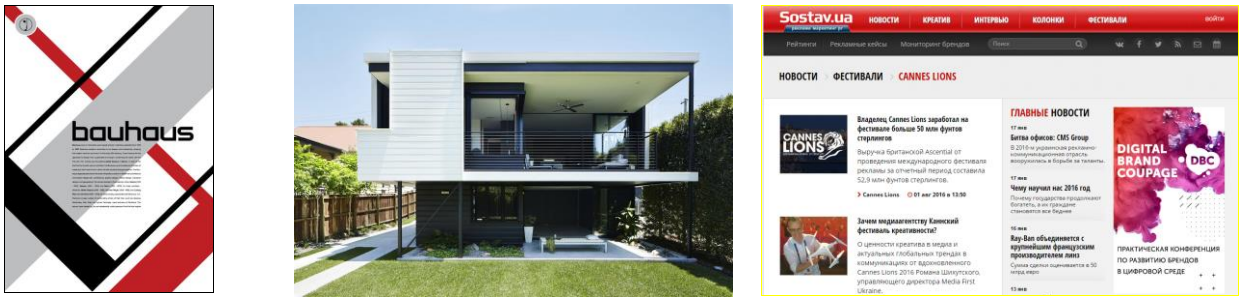
Ідеальна геометрія та функціональність – саме завдяки своїй раціональності, простоті й легкості стиль Баухаус став відомим в усьому світі. Творче об'єднання революційно мислячих архітекторів, директори школи виступали проти приватної розкоші й наголошували на соціальній функції дизайну.

На їхню думку, архітектура після Першої Світової війни мала стати кардинально іншою – з орієнтиром на технології масового виробництва. «Кожен предмет має до кінця відповідати своєму призначенню, тобто виконувати всі практичні функції, бути зручним, дешевим і красивим», – так своє бачення сучасної архітектури пояснював головний натхненник В.Гропіус. 1933 р. уряд вирішив, що політика Баухаузу суперечить державній ідеології. Попередньо школа не раз зазнавала утисків від нацистів: Баухауз відверто називали «розсадником» комунізму. І це попри те, що саме представники цієї течії розробили майже всю символіку для Націонал-соціалістичної робітничої партії Німеччини. Хоча школу закрили, її вчителі та учні продовжували поширювати свої ідеї за кордоном. Так, останній директор Баухаузу Людвіг Міс ван дер Рое здобув славу в США, де його прозвали батьком інтернаціонального стилю. Як виклик помпезній класиці доби Гітлера, М.Рое розбудовував світ під гаслом «менше значить більше». Його будинок для сім’ї Франсуорт, кампус Іллінойського технологічного інституту та численні хмарочоси в Чикаго вражають простотою і гармонійним поєднанням скла та сталі [1].

Інший відомий австрійський дизайнер Герберт Байєр вчився, а згодом викладав у Баухаузі, плідно працював у графіці, живопису, фотографії, рекламі. В 1928–1938 рр. був художнім керівником Берлінської рекламної агенції «Studio Dorland». З 1938 р. в американській еміграції Г.Байєр працював художником реклами, графічним дизайнером, дизайнером виставок, консультантом з мистецтва та дизайну. Найбільш цікавими були виставки в США під його кураторством: «Баухауз 1919–1928» (1938), «Сучасне мистецтво в рекламі» (1945), «50 років Баухаузу» (1968), а плакати його авторства демонструють відповідні кращі стилістичні традиції: насичені площинні кольори, асиметрію, ритм геометричних фігур, кубістичні знахідки.

Дизайн і рекламна графіка другої половини XX ст. запозичили модульні сітки, геометризм, монтаж елементів, обмежену колірну палітру, в який домінували три основні ахроматичні (білий, сірий, чорний) та три основні хроматичні кольори (жовтий, синій, червоний) з використанням трьох основних фігур (квадрата, трикутника, круга). Культурно-естетичні засади функціоналізму Баухаузу поступово поширювалися світом: колишні учні відкривали школи та студії, просуваючи головну ідею «від ремесла до індустріального виробництва» у промисловому та графічному дизайні, дизайні архітектурного середовища, як наприклад, в Ульмській школі дизайну в Німеччині, засновану 1953 р. випускником Баухаузу Максом Біллом, відомим швейцарським художником, архітектором і дизайнером.

Протягом XX ст. в Україні функціональний стиль мав найбільш відчутні втілення в різновидах дизайну та реклами промислових східних регіонів Харківщини, Донбасу, Дніпропетровщини, Запоріжжя. Не заглиблюючись у суто конструктивні й технологічні аспекти проектування, відзначимо в цілому актуальність функціонального стилю в сучасному предметно-просторовому та візуально-інформаційному середовищі. На початку XXI ст. відбулися суттєві зміни уявлень про дизайн і рекламу у зв’язку із процесами глобалізації та одночасної етнокультурної ідентифікації, гіперспоживанням і паралельним зниженням загальнокультурного рівня суспільства, значним розширенням комунікативного простору за рахунок Інтернету. Відбулися й суттєві соціальні зміни, оскільки розвиток технологій спричинив появу ідей гуманістичного універсального дизайну – «товари для всіх і кожного», а реклама грає в цьому вагому роль, просуваючи товари на масовому ринку. Функціональний стиль у web-дизайні нині є найпоширенішим, графічна система якого забезпечуються такими формотворчими чинниками: прямокутно-композиційною структурою web-сторінки, однорідними геометричними елементами, насиченими колірними сполученнями [3].




*а)* *б)* *в)*

***Мал. 2. а) плакат ретроспективної виставки Баухаузу, 2011; б) приватний будинок у Брисбені. Австралія, 2014; в) функціональний стиль у web-дизайні, 2017. Головна сторінка порталу про рекламу www.sostav.ua***

В умовах соціокультурної динаміки можна спостерігати деяку «розмитість» стильових напрямів або взагалі їхню відсутність, що узагальнено визначається терміном «постмодернізм» як наявність характерного еклектизму в постіндустріальному суспільстві та розмаїття художніх пошуків другої половини XX – початку XXI ст. Це явище виникло як ідея переосмислення культурної перенасиченості в європейському суспільстві, де зростала кількість інформації, втрачалися звичні орієнтири, виникала потреба у

співвіднесенні традиційних і нових цінностей. На першому етапі постмодернізм відрізнявся великою кількістю теоретичних, часто суперечливих положень, використовувався у сфері художньої культури, згодом отримав більш-менш однорідне тлумачення, почав характеризувати певні тенденції у філософії, науці, релігії, політиці, рекламі, способі життя і в цілому періодизацію культури, відображати співіснування різноманітних стилів у мистецтві, архітектурі та дизайні, отримавши узагальнену назву «складний культурний бульйон». Отже, постмодернізм став типом світогляду, став більшим, ніж стиль, скоріше, певним історичним періодом у розвитку культури загалом.

Постмодернізм має власні типологічні ознаки: використання будь-яких готових форм від художніх до утилітарних, поширення фотографії і комп'ютерних спецефектів, свідоме порушення співрозмірних величин зображальних елементів, запозичення ідей з інших видів мистецтва, рімейк, інтерпретація, комбінація, фрагментарність, епатаж, інсталяція, колажність та тиражування [9, 447–448]. Нині рамки постмодернізму розширено, формуються нові стилістичні тенденції в архітектурі, мистецтві, дизайні та рекламі за рахунок образно-асоціативного підходу у використанні елементів, поширюються метафоричність, амбівалентність, візуальні парадокси, іронія, надання старим формам нового контексту, сутність колірної гармонії ускладнюється, збільшується різноманіття жанрів, переосмислюються художні традиції, не заперечуються співіснування різних культурних систем і діалог культур. Сучасна свідома еклектика набуває самостійної художньої цінності, однак, можна назвати лише окремі приклади вдалих трансформацій або експериментів. Пост-постмодерністській світ завжди є споживчим, оскільки породжує спрощені варіанти соціальності, спрощені ідеї, спрощене мистецтво, та, як наслідок, породжує спрощену і тиражовану «красу» для масового споживання, яка має надлишкові візуальні засоби для привертання уваги.

Пост-постмодернізм (або «метамодернізм») став реакцією на постглобалізацію та невідповідність постмодерністських рис вимогам сучасного інформаційного суспільства. На нашу думку, метамодерн може бути визнаним новим етапом лише хронологічно, оскільки термін з'явився 2010 р. та ще не має принципово нових рис, але в багатьох галузях відбуваються певні зміни. В нових соціокультурних умовах одночасно співіснують дві тенденції: глобальний інформаційний простір та регіональний культурний простір, тому доцільніше вважати метамодернізм перехідним етапом, оскільки здебільшого він зберігає всі ознаки постмодернізму. Цей термін був запропонований молодими філософами з Нідерландів Р.Аккером і Т.Вермюленом, які спробували конкретизувати сучасну культурну реальність, оскільки вони вважають, що глобалізація не зробила світ єдиним, а інформаційні технології хоча й допомагають спілкуванню без кордонів, однак поляризують суспільство за інформаційною ознакою – доступом до неї та володінням нею. Метамодернізм намагається знову знайти смисл культури і мистецтва, випробовує різні підходи, шукає істину, яка поза межами його досягнення та яку він не очікує знайти. Глибина творів інша, ніж у постмодерні – вона долає «рамки», вона багатовимірна і невловима, вона виправдовує непостійність та дуальність людини, глядачу не пропонують готових концепцій, а спонукають знайти самому. Це є принципом індивідуальності, духовним аристократизмом і творчою мораллю [6].

Дизайн-продукція епохи пост-постмодерну створюється поки що з використанням усіх стилістичних принципів постмодернізму, однак, візуальними трендами 2017–2019 рр. були мінімалістичний і функціональний стилі, кольори стають більш насиченими, елементи – площинними, площина або простір – модульними; чітко вираженими є комп'ютерні спецефекти або ручна графіка; а художньо-композиційні принципи функціоналізму залишаються основними творчими підходами [3].

***Мал. 3. Баухаузу – 100 років. Берлін, 2019. Фото авторки***

Наукова новизна. Вперше в українському мистецтвознавстві комплексно розглянуто культурно-естетичні засади функціонального стилю в предметно-просторовому та візуально-інформаційному середовищі: меблях, посуді, текстилі, знакових формах, промисловій і рекламній графіці, фотографіці, плакаті, упаковці, дизайні книги, web-дизайні. На підставі стилістичного аналізу емпіричних матеріалів різних країн доведено, що стилістика школи «Баухауз» має художню та функціональну цінності, а її твори набули статусу світової мистецької спадщини.

Висновки. Проведене дослідження дозволило дійти висновків про те, що поряд із постмодерністськими та пост-постмодерністськими тенденціями продовжують жити фундаментальні основи і принципи композиційного формоутворення Баухаузу. На початку XXI ст. в умовах стильового хаосу у різновидах дизайну та реклами доволі популярні функціоналізм, конструктивізм, мінімалізм, іноді сполучаючись з елементами інших стилів, утворюючи сучасний полістилізм. Аналізуючи складові художньо-проектної культури, особливу увагу звертаючи на її естетичні проблеми, підкреслимо, по-перше, Баухауз вагомо вплинув на дизайн та рекламу в контексті візуальних комунікацій, по-друге, формоутворення дизайн-об'єктів детерміновано орієнтацією на цільові групи з урахуванням певних функцій та естетичних ідеалів. Процеси глобалізації і деглобалізації спричинили суперечливі ситуації в культурно-мистецькому середовищі, для якого характерні не тільки диффузні збагачення, еклектика, кітч, псевдонаціоналізація, а також повернення до «світу чистих форм» Баухаузу – площинності, геометрії, кольорографіки, активного пошуку їхніх новітніх смислів. У найближчий перспективі необхідно невідкладно примножувати можливості для обміну і поширення важливого досвіду функціоналізму, щоб вирішити культурні, суспільні, економічні, технологічні, формотворчі та промислові зрушення майбутнього шляхом міждисциплінарних досліджень і дизайн-освіти.

***Література***

1. Баухаус – утопия, которая состоялась. URL: https://artchive.ru/encyclopedia/781~Baukhauz_utopija_kotoraja_sostojalas (дата зверн.: жовт. 2019).
2. Лаврентьев А. Родченко и Баухаус. В кн.: Ракурсы Родченко. Москва: Искусство, 1992. 224 с.
3. Прищенко С. Художньо-образна система рекламної графіки: монографія. Київ: НАКККіМ, 2018. 512 с.
4. Фиелл Ш., Фиелл П. Баухаус. В кн.: Энциклопедия дизайна (Концепции. Материалы. Стили). Москва: АСТ Астрель, 2008. 192 с.
5. Чепелик О. «Ікона модернізму» – 80-та річниця спорудження Баухаузу в Дессау // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. Київ: Інст. проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2007. Вип.4. С. 371–385.
6. Akker R., Vermeulen T. Notes on Metamodernism // Journal of Aesthetics and Culture. 2010. Vol. 2. P. 1–14.
7. Bauhaus. Typography. Bonn: Verlag Bild-Kunst, 2017. 142 p.
8. Bayer H. Bauhaus. New York: Museum of Modern Art, 1972. 224 p.
9. Bergdoll B. *Bauhaus 1919–1933.* New York: Museum of Modern Art, *2009. 328 p.*
10. Byars M. Design Encyclopedia. New York: J.Willey and Sons, 1994. 612 p.
11. Design is History. URL: www.designishistory.com (дата зверн.: жовт. 2019).
12. Droste M. Bauhaus. 1919–1933. London: Taschen, 2006. 256 p.
13. Friedewald B. Bauhaus. Munich–London–New York: Prestel, 2016. 128 p.
14. Graphic Design in Germany 1890–1945. Weimar and Now: German Cultural Criticism. University of California Press, 2000. 240 p.
15. Heller S. Graphic Style: From Victorian to Digital. New York: Harry N.Adams, 2001. 263 p.
16. Livingston A. Bauhaus. In book: The Dictionary of Graphic Design and Designers. New York: Thames and Hudson, 2003. 240 p.
17. Meggs P. History of Graphic Design. New York: John Wiley and Sons, 2006. 511 p.
18. Neef S. An Bord der Bauhaus. Zur Heimatlosigkeit der Moderne. Bauhaus-Universität Weimar. 2009. 240 s.
19. Original Bauhaus – die 100 Jubiläumsausstellung in der Berlinischen Galerie // Weltkunst. Herbst 2019.
20. Pevsner N. Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius. Yale University Press, 2005. 192 p.
21. Shop Window Exhibitions. URL: www.bauhaus100.berlin (дата зверн.: верес. 2019).

***References***

1. The Bauhaus is a utopia that has taken place. URL: https://artchive.ru/encyclopedia/781~Baukhauz_utopija_kotoraja_sostojalas [in Russian].
2. Lavrent'ev, A. (1992). Rodchenko and Bauhaus. In.: Rodchenko angles. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
3. Pryshchenko, S. (2018). Artistic-image system of advertising graphics: monograph. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Fiell, Sh., & Fiell, P. (2008). Bauhaus. In.: Encyclopedia of Design (Concept. Materials. Styles). Moscow: AST Astrel [in Russian].
5. Chepelik, O. (2007). «Modernism icon» – 80th Anniversary of the Bauhaus Building in Dessau. Contemporary problems of research, restoration and preservation of cultural heritage. Kyiv: Inst. problem suchasnogo mistectva NAM Ukrayini. Issue 4. pp. 371–385 [in Ukrainian].
6. Akker, R., Vermeulen, T. (2010). Notes on Metamodernism. Journal of Aesthetics and Culture. Vol.2. pp. 1–14. [in English].
7. Bauhaus. Typography. (2017). Bonn: Verlag Bild-Kunst. [in English].
8. Bayer, H. (1972). Bauhaus. New York: Museum of Modern Art. [in English].
9. Bergdoll, B. (2009). *Bauhaus 1919–1933.* New York: Museum of Modern Art. [in English].
10. Byars, M. (1994). Design Encyclopedia. New York: J.Willey and Sons. [in English].
11. Design is History. URL: www.designishistory.com. [in English].
12. Droste, M. (2006). Bauhaus. 1919–1933. London: Taschen. [in English].
13. Friedewald, B. (2016). Bauhaus. Munich–London–New York: Prestel. [in English].

14. Graphic Design in Germany 1890–1945. Weimar and Now: German Cultural Criticism. (2000). University of California Press. [in English].
15. Heller, S. (2001). Graphic Style: From Victorian to Digital. New York: Harry N.Adams. [in English].
16. Livingston, A. (2003). Bauhaus. In book: The Dictionary of Graphic Design and Designers. New York: Thames and Hudson. [in English].
17. Meggs, P. (2006). History of Graphic Design. New York: John Wiley and Sons. [in English].
18. Neef, S. (2009). An Bord der Bauhaus. Zur Heimatlosigkeit der Moderne. Bauhaus-Universität Weimar. [in German].
19. Original Bauhaus – die 100 Jubiläumsausstellung in der Berlinischen Galerie. Weltkunst. Herbst 2019. [in German].
20. Pevsner, N. (2005). Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius. Yale University Press. [ in English].
21. Shop Window Exhibitions. URL: www.bauhaus100.berlin. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 12.07.2019 р.*
*Прийнято до публікації 16.08.2019 р.*

УДК 746.3(477.53)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191337

**Титаренко Валентина Петрівна**
доктор педагогічних наук, професор,
декан факультету технологій та дизайну
Полтавського національного педагогічного
університету імені В.Г. Короленка
ORCID 0000-0002-1477-4557
ftd_pdpu@ukr.net

## ПОЛТАВСЬКА ТРАДИЦІЙНА ВИШИВКА

**Мета** роботи. Дослідження пов'язане з розкриттям особливостей полтавської традиційної вишивки. **Методологія** дослідження ґрунтується на принципах історизму, об'єктивізму, порівняльного аналізу, узагальнення і синтезу фактів, спрямованих на утвердження національної самобутності українців. **Наукова новизна** роботи полягає в аналізі та висвітленні особливостей полтавської традиційної вишивки, її колористики та семантики, творчого доробку відомих полтавських мисткинь. **Висновки.** У результаті дослідження встановлено, що серед поширених видів народних художніх промислів Полтавщини провідне місце займає вишивка. Візитівкою Полтавщини є вишивка "білим по білому". Особливістю полтавських вишивок є гармонійне поєднання рослинного та геометричного орнаментів із використанням широкого арсеналу технік, що зумовлює велике розмаїття мотивів у орнаментах.

**Ключові слова:** полтавська вишивка, сорочка, рушник, традиція, народна творчість, майстри народної творчості, кольорова гама, орнамент.

***Титаренко Валентина Петровна,*** *доктор педагогических наук, профессор, декан факультета технологий и дизайна Полтавского национального педагогического университета имени В.Г. Короленко*

**Полтавская традиционная вышивка**

**Цель** работы. Исследование связано с раскрытием особенностей полтавской традиционной вышивки. **Методология** исследования основывается на принципах историзма, объективизма, сравнительного анализа, обобщения и синтеза фактов, направленных на утверждение национальной самобытности украинского. **Научная новизна** работы заключается в анализе и освещении особенностей полтавской традиционной вышивки, ее колористики и семантики, творчества известных полтавских мастеров. **Выводы.** У результате исследования установлено, что среди распространенных видов народных художественных промыслов Полтавщины ведущее место занимает вышивка. Визитной Полтавщины является вышивка "белым по белому". Особенностью полтавских вышивок является гармоничное сочетание растительного и геометрического орнаментов с использованием широкого арсенала техник, что образует большое разнообразие мотивов в орнаментах.

**Ключевые слова:** полтавская вышивка, рубашка, полотенце, традиция, народное творчество, мастера народного творчества, цветовая гамма, орнамент.

***Tytarenko Valentyna,*** *Doctor of Pedagogics, Professor, Dean of the Faculty of Technologies and Design of the Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University*

**Poltavian traditional embroidery**

**The purpose of the article.** The research is connected with the disclosure of the features of Poltavian traditional embroidery. **The methodology** of the research is based on the principles of historicism, objectivism, comparative analysis, generalization and synthesis of facts aimed at asserting the national identity of the Ukrainians. **The scientific novelty** of the work lies in the analysis and illumination of the features of Poltava traditional embroidery; it's coloristic and semantics, and the works of famous Poltava artists. **Conclusions.** As a result of the research, it was found that embroidery occupies the leading place among the common types of folk art in the Poltava region. The calling card of the Poltava region is embroidery "white on white." The peculiarity of Poltava embroidery is a harmonious combination of plant and

© Титаренко В. П., 2019

geometric ornaments with the using of a vast arsenal of techniques, which brings a great variety of motifs in ornaments. Thus, in the current conditions of activation of globalization processes, the issue of revival, popularization, and multiplication of the best folk traditions becomes acute. These include, in Ukraine, embroidery, as an integral part of the history and culture of the Ukrainian people. Young people need to understand that in the current conditions of globalization processes, it is essential not to lose their nationality, signs of ethnocultural. Therefore, it is necessary to preserve, reproduce, and pass on the knowledge of our ancestors to the younger generation, to educate them based on national and cultural traditions. Thanks to folk craftsmen and embroidery centers of the Poltava region, ancient art does not lose its significance and value in our time. The Ukrainian embroidery acts on the heart of each of us with its charms of the native element and is a living balm that fills us with the primordial power of the Ukrainian people. The most important thing is that modern embroidery preserves its spiritual world and proves that folk art is an excellent asset of Ukrainian culture.

**Key words:** Poltavian embroidery, shirt, towel, tradition, folk art, masters of folk art, color scheme, ornament.

Актуальність теми дослідження. Відродження українських народних промислів є одним з невідкладних завдань сьогодення. Духовна і матеріальна культура українського народу складалася віками, переживала часи піднесення та занепаду. В українців, як і в інших народів, здавна розвивалися заняття, пов'язані здебільшого із землеробством та тваринництвом, їх виникнення було зумовлене насамперед потребою забезпечити власне господарство кожного селянського двору необхідними виробами. З розвитком соціально-економічних відносин на селі, торгівлі та промисловості дедалі більше виробів сільських ремісників надходило на ринок, у тому числі й за межі України.

За нинішніх умов трансформації суспільства нову парадигму виховання передусім визначають національні й загальнолюдські вартості, діалогічність культурних цінностей. Засвоєння традицій як повсякчасну трансляцію соціокультурного досвіду забезпечує виховання у школі та родині, що потребує спеціально організованого, цілеспрямованого процесу. Без цього неможливо сформувати молоде покоління, яке покликане не лише правильно сприймати соціально-економічні перетворення в країні, а й стати їх соціально активною силою.

Перші види українських ремесел з'явилися в давнину, їх розвиток безпосередньо пов'язаний з життям та побутом людей: одяг, взуття, посуд, інтер'єр тощо. З давніх часів народні художні промисли віддзеркалювали життя народу, не зважаючи на розвиток фабричного й заводського виробництва, були відбитком знань минулих поколінь. У сучасних умовах глобалізації та суспільних перетворень традиційні народні художні промисли не втратили своєї важливої цінності, адже в них закладено могутню силу національної символіки, що має вплив майже на всі сфери життя людей. На шляху інтеграції до європейської спільноти українська держава має на меті підвищення національно-культурного рівня розвитку особистості та створення оптимальних умов для творчої самореалізації кожної людини. Сучасний діапазон українських народних промислів дещо звузився, але в нинішніх умовах формування національної ідентичності значно посилився науковий і практичний інтерес до матеріально-культурної спадщини українського народу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Комплексний аналіз наукових праць свідчить, що значний внесок у наукову розробку й популяризацію українських народних художніх промислів, можливостей їхнього застосування в естетичному й трудовому вихованні школярів здійснили вітчизняні вчені Є. Антонович, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кара-Васильєва, М. Селівачов, М. Станкевич, В. Тименко, Г. Цибульова та ін. Багато сучасних дослідників займались вивченням вишивального мистецтва в контексті загального дослідження українського декоративного мистецтва, зокрема Є. Антонович, В. Білецька, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кара-Васильєва, Г. Кисіль, Г. Цибульова та ін., які у своїх працях проаналізували історію розвитку вишивального мистецтва, види технік української народної вишивки та методику їх виконання, особливості колористики й семантики в українській вишивці.

Мета дослідження полягає у розкритті особливостей української вишивки на прикладі Полтавського краю, історії українського рушника, вишитого одягу, нарисів творчого доробку полтавських мисткинь з вишивального мистецтва, розгляді особливостей колористики та семантики в українській вишивці.

Виклад основного матеріалу. Одним з найдавніших, найулюбленіших і найпоширеніших видів декоративно-прикладного мистецтва є українська народна вишивка. Українська національно-культурна спадщина славиться творами відомих майстрів вишивального мистецтва. Вишивка – поширений вид народних художніх промислів, передбачає виконання узорів ручним або машинним способом на різноманітних матеріалах (шкірі, тканині, повсті) лляними, бавовняними, вовняними, шовковими нитками, а також бісером, коштовним камінням, перлами тощо [1; 2]. Дані археологічних розкопок та історичних джерел дозволяють стверджувати, що зразки найдавнішої вишивки знаходяться в музеях Європи і відносяться до V ст. до н. е. [5]. Початки мистецтва вишивання на теренах сучасної України сягають у далеке минуле, його розвиток не переривався ніколи. Як відомо з археологічних знахідок, поширеним народним звичаєм було вишивати одяг. У часи Київської Русі вишивальне мистецтво високо цінувалося. Вишивали у кожному селі, оселі, монастирях. У Києві, в Андріївському монастирі за сприяння сестри Володимира Мономаха Анни організували школу, де дівчата вивчали мистецтво художньої вишивки сріблом і золотом. Варто зазначити, що через століття до наших часів дійшли різноманітні усталені техніки вишивання, які не втратили своєї оригінальності. З часом майстерність вишивання вдосконалювалася. Вишивальним мистецтвом в Україні займалися майже

виключно жінки, передаючи з покоління в покоління особливості зразків різних вишивальних технік, узорів та орнаментів. Готуючись вийти заміж, кожна дівчина повинна була мати багато різних вишиванок, тому з давніх часів ведеться, що жінка одягала сім'ю, вишиваючи сорочки та рушники.

З середини XIX ст. вишивальне мистецтво поступово перетворюється з хатнього ремесла на кустарний промисел. Створювалися артілі та перші кооперативні об'єднання вишивальниць, зокрема, у м. Полтаві створили артіль імені Лесі Українки та у смт. Решетилівці – артіль імені К. Цеткін. Полтавщина – духовна столиця нашої країни, колиска українства, натхнення багатьох поколінь народних творців. Відомим осередком вишивального мистецтва є Решетилівка, де й сьогодні діє Решетилівський художній професійний ліцей. Ліцей готує висококваліфікованих кадрів, вивчаючи і збагачуючи народну духовну і матеріально-побутову культуру українського народу. Особливої уваги приділяє вивченню полтавської вишивки "білим по білому" та пастельними кольорами ниток у поєднанні рослинного і геометричного орнаментів із застосуванням в одному виробі до кількох дестяків видів технік вишивок із використанням лляного, конопляного полотна, батисту та маркізету. Характерні техніки виконання: вирізування, пряма і коса лічильна гладь, виколювання, ляхівка, лиштва, мережки, косий та прямий хрестик. Для полтавської вишивки характерні рослинний, рослинно-геометризований і геометричний орнамент. Рослинним вишивають рушники, скатертини, хустки, прикрашають кожухи, керсетки; рослинно-геометризованим – жіночі сорочки, блузки, сукні; геометричним – чоловічі сорочки рідше – жіночі блузи, скатертини [9].

Для більшості полтавських вишитих сорочок XIX-початку XX ст. характерний білий колір з додаванням сірого (небілених ниток або злегка підфарбованих у попелясті відтінки). Шили їх з домотканого полотна, що має крупне переплетення ниток, домотканих вишивальних ниток, геометричних або геометризованих орнаментів, а також технік, які розраховані на певну кількість ниток (лиштва, вирізування, виколювання, мережки). Техніку вишивання білим по білому ще називають біллю. Вишивання білим по білому – біллю – зустрічається у вишивках Чернігівської, Сумської, Вінницької областей та Прикарпаття. Вишивання біллю – художній засіб, при якому утворюється малюнок зі світлотіньовим ефектом. Виготовлення білих ниток для вишивання біллю – справа трудомістка. Вишивання біллю знайшло відображення в українських народних піснях.

Білий колір – цей своєрідний естетичний еталон традиційної української сорочки – є загальнослов'янською традицією, що сягає сивої давнини. На початку XX ст. жінки почали використовувати фабричні нитки-заполоч, які були зафарбовані у різні яскраві кольори. На зміну монохромності у вишивку приходить поліхромність. У цей час з'являється величезна кількість узорів вишивок у техниці – хрестик. У сорочках переважає контрастне поєднання червоного і чорного кольорів. Починаючи з 50-х років XX ст., полтавська традиційна народна вишивка повертається до класичного монохрому, але вже збагачена новими матеріалами, орнаментальними елементами та нитками. Полтавська вишивка відзначається багатством технік і ювелірністю їх виконання. Характерною особливістю є поєднання у різноманітних композиціях технік вишивання: лиштви (точної гладі) з мережками, "виколками", "солов'їними вічками", "ретязем", "вирізуванням". Техніка виконання одержала назву від вигляду: – "гладь" відзначається гладенькою поверхнею, яка утворюється у результаті рівномірного, чіткого паралельного накладання стібків, "вирізування" – ажурний квадратик вирізується і утворюється ажурна, прозора техніка, "виколка", яка виконується методом вколювання голкою в одне місце за рахунком ниток, "прутик", "роздільний прутик", "гречечка", "ляхівка" та багато інших видів технік [10-14].

Вишивка чоловічих і жіночих сорочок визначається особливим багатством вишивальних технік. Здавна сорочці приписувалась чарівна сила, з нею пов'язано чимало звичаїв, обрядів. Її здавна наділяли магічними символами-знаками, щоб була захисницею здоров'я, оберегом людини. Вишита сорочка – важлива складова українського національного вбрання. У жіночих сорочках вишивали коміри, пазухи, подоли, рукави, чоловічих – коміри, манжети, манишки [7]. Багатющі художні засоби вишивального мистецтва Полтавщини. Серед них – використання для вишиванок, крім білих ниток, з безліччю відтінків сірого, вохристого, блакитного кольорів. Нитки фарбували природними барвниками: дубовою і вільховою корою, ягодами бузини, шовковиці тощо. Виходячи з характеру тонального звучання, проф. Є.А. Антонович виділяє п'ять основних груп полтавської білої вишивки.

До найбільш поширених належать вишивки:

— виконані тільки білими нитками переважно такими техніками, як лиштва, виколювання, вирізування;

— наступну групу становлять вишивки сорочок, в яких при домінуючому білому кольорі мотиви, настили на мережці вишиті вохристо-коричневими нитками. Продумане зіставлення цих ниток з білими надає орнаменту золотистого відтінку;

— окрема група вишивок на сорочках – це вишивки з уведенням у біле тло сірих, з різними відтінками, ниток, зрідка чорних;

— з середини XIX ст. стало поширеним вкраплення до білих вишивок світло-голубих ниток;

— з кінця XIX ст. все частіше у складних візерунках оформлення окремих мотивів зернові виводи вишивались червоними нитками;

— поширеним був і так званий "полуботківський взір" (у геометричному орнаменті переважали блакитні, білі та коричневі нитки) [3].

Не менш оригінальні полтавські рушники, виконані червоними нитками, рушниковими швами, оздоблені композиціями вазонів тощо. Орнамент з симетрично розташованими квітами, листям, птахами зорієнтований до центру рушника. Краї рушника з усіх боків облямовані в'юнцем.

У монографії "Полтавська народна вишивка" Т. В. Кара-Васильєва досліджує розвиток полтавської вишивки, різноманітність орнаментальних форм, полтавських рушників у сільському та міському українському інтер’єрі, їх композицію та характер орнаментальних форм. Інтерес мистецтвознавства до полтавської вишивки зумовлений тим, що в ній відображені найбільш типові риси українського народного мистецтва вишивання, ця вишивка характеризується своєрідністю, різноманітністю, сповнена особливої декоративної краси [4]. Український рушник як витвір народного декоративно-прикладного мистецтва є символом української ментальності, виразником однієї із найпрекрасніших морально-естетичних традицій нашого народу. Рушник – це надзвичайне явище у вишивальному мистецтві. Він має глибоке символічне обрядове значення, використовується в обряді весілля, супроводжує людину протягом всього життя – у радості і горі. У центрі композиції – образ квітучого дерева зі стилізованими квітами і птахами на них, символ квітучого життя на землі [16]. У народі збереглася споконвічна віра в життєдайну силу рушників, їх символічне значення в людському житті. Зображені на рушниках ромби, розетки, квадрати символізували сонце, землю, рослини, їм поклонялись як явищам, що дають життя, оберігають від різних бід, страждань. Розміщення вишивки та добір кольорів ниток залежать від узору та регіональних особливостей.

Для рушників Полтавщини характерний рослинний орнамент, в основі якого лежить так зване "Дерево життя", по краях рушників виконують рослинним орнаментом обвідки, а краї оздоблюють плахтовим закінченням. Рушники вишивали переважно так званими рушниковими швами (заповненнями) нитками червоного кольору. Рушник виконується в червоному кольорі, інколи з невеликим вкрапленням синього. Крім стеблового шва у рушниках використовуються різноманітні рушникові заповнення площин орнаменту: "просо", "качалочка", "засипка хрестиком" та безліч інших [15]. На полтавських рушниках XIX ст. у гаптування проникає мотив винограду, виноградної лози, нерідко малюнок доповнюється пишними квітами. Техніка виконання цих вишивок – імітація технік золотого шитва "в прикріп" та "за лічбою", які виконані золотими та срібними нитками – сухозлотицею. У серпні 2008 року на Національному Сорочинському ярмарку в садибі Хіврі відбулася презентація обласної культурно – мистецької акції "Рушник Полтавської родини". Народні майстри і художники творили рукотворні дива. І одним з таких див є вишитий український рушник – духовний символ, зрима пісня українського народу. Полотно для рушника віднайшли у скрині жінки із села Великі Будища, що на Диканьщині, Євдокії Тимофіївни Яхно, яка виткала його багато років тому зі своєю матір'ю. Ескіз для рушника розробили викладачі кафедри образотворчого мистецтва Полтавського педуніверситету Віктор і Олександр Бабенки під орудою Лауреата Державної премії України ім. Т.Г. Шевченка, Кавалера ордена Княгині Ольги III ступеня Н. Н. Несторівни Бабенко. Нині "Рушник Полтавської родини" зберігається у Полтавському краєзнавчому музеї імені Василя Кричевського.

Полтавський край багатий іменами народних вишивальниць. Серед майстрів полтавської землі вирізняються своїми творами Н. Вакуленко, О. Великодна, Н. Іпатій, Л. Пілюгіна, В. Роїк, В. Фурман та ін. Слід відзначити надзвичайно красиві вишивки Олександри Кузьмівни Великодної, заслуженого майстра народного мистецтва України, члена Спілки майстрів народного мистецтва України. Вони виконані тільки білими нитками, ніби памороззю, мереживом дрібних візерунків. Ці вишиванки – справжнє мистецтво, з яким знайомі люди різних країн світу.

Більш ніж за 30 трудових років роботи її руки створили близько 600 унікальних, неповторної краси вишитих сорочок, скатертин, серветок. Вишивки виконані на тонких прозорих тканинах (маркізет, батист, шовк, крепдешин). У своїй творчій діяльності Олександра Кузьмівна широко використовувала лиштву, вирізування, мережку, а також особливу техніку "білим по білому", яка наявна майже у всіх її роботах. Відома українська вишивальниця, заслужений майстер народної творчості України, Герой України Віра Сергіївна Роїк залишила людям величезний творчий спадок, створювала самобутні витвори, наповнені високим художньо-естетичним змістом. Вона творила протягом цілої епохи, автор більше ніж тисячу робіт, серед яких роботи виконані за власними орнаментами. Віра Сергіївна хранитель і пропагандист традицій української народної вишивки, оволоділа 300 видами вишивальних технік, серед яких перевагу надавала полтавським рушниковим швам [8].

Пілюгіна Лариса Михайлівна – народний майстер з художньої вишивки, член Спілки майстрів народного мистецтва, член Спілки художників України. Автор рушників, скатертин, сорочок. Перші її роботи виконані з використанням традицій вишивки Полтавщини. Проживаючи і працюючи у центрі народних промислів України – Решетилівці, художник у своїх роботах збагачує і ускладнює образну мову, досягаючи емоційної виразності орнаментивно-декоративних композицій.

Побудова композиції – це творчий процес від задуму до закінчення, від початку до кінця. Це найважливіший, організуючий компонент художньої форми, який вона надає єдності і цілісності (панно "Свято врожаю", "Ювілейне", "Квітучий край") [6]. Дивовижну красу дарують нам талановиті майстри-вишивальниці фабрики "Полтавчанка", які виготовляють вироби, оформлені вишивкою в народних

традиціях Полтавщини: жіночі та дитячі сукні, блузки, купони жіночих блуз і чоловічих сорочок-«чумачок», постільну білизну, скатерті, серветки, рушники.

Прекрасні вироби виготовлені золотими руками майстринь, створені талантом і серцем художників Григоряк М. О., Гаркуші Л. П., Гриня Г. П, Закорки О. І, Теряник Л. І.

Уже багато років викладачі та студенти факультету технологій та дизайну зберігають, відроджують та популяризовують найкращі традиції українського народу. Належне місце посідає й українська народна вишивка. При вивченні дисциплін "Народні промисли України", "Технологічний практикум", "Декоративно-прикладна творчість з практикумом" студенти ознайомлюються з історією української народної вишивки; регіональними особливостями полтавської традиційної вишивки; типологією вишитих виробів, життєвим та творчим шляхом відомих майстрів вишивального мистецтва.

Вперше 23 вересня 2012 року у Полтаві в рамках святкування Дня міста, відбувся парад "Полтава вишивана". Участь у параді вишиванок взяли більше 3000 осіб. Серед учасників параду навчальні заклади, творчі колективи Полтави, представники районів міста.

Колона полтавців у вишиванках рушила у ходу від Соборного майдану до Театральної площі. Парад "Полтава вишивана" очолила молодь міста із вишитим рушником "Полтавської родини" – шедевром рукотворного мистецтва, який створювали народні майстрині Полтавщини та студенти факультету технологій та дизайну, який переданий та зберігається у Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського.

Керівником проекту була декан факультету технологій та дизайну проф. Титаренко В.П. Вишивали рушник студенти III-IV курсів. На очах полтавців та гостей міста закінчували вишивати рушник, який претендував на звання найдовшого цільного рушника вишитого вручну в Україні. Представник Книги рекордів України виміряла роботу і підтвердила, що студенти факультету технологій та дизайну встановили рекорд. Довжина "найбільшого цільного рушника, вишитого вручну" склала 7 метрів і 10 сантиметрів, про що був зроблений відповідний запис у Книзі рекордів України. Нині унікальний витвір мистецтва зберігається в музеї народних художніх промислів факультету.

Наукова новизна. У статті узагальнено дані про історичні витоки мистецтва полтавської традиційної вишивки та оздоблення нею одягу, проаналізовано локальні мотиви і символіку творів вишивального мистецтва, систематизовано найпоширеніші техніки та технології вишивання.

Висновки. Таким чином, в сучасних умовах активізації глобалізаційних процесів, набувають гострої актуальності питання відродження, популяризації та примноження кращих народних традицій. До таких в Україні належить, зокрема вишивальне мистецтво, як невід'ємна складова історії та культури українського народу. Молоді потрібно розуміти, що у сучасних умовах глобалізаційних процесів важливо не загубити свою національну приналежність, ознаки етнокультури. Тому необхідно зберігати, відтворювати та передавати підростаючому поколінню набуті знання наших предків, виховувати їх на основі національно-культурних традицій.

Завдяки народним майстрам та вишивальним осередкам Полтавщини прадавнє мистецтво не втрачає своєї значущості та цінності і у наш час. Українська вишивка діє на серце кожного з нас своїми чарами рідної стихії і є живущим бальзамом, який сповнює нас споконвічною могутньою силою українського народу. Найголовнішим є те, що сучасна вишивка зберігає свій духовний світ і доводить, що народне мистецтво – це велике надбання української культури.

***Література***

1. Антонович Є.А., Проців В. І., Свид С. П. Художні техніки у школі: навч.-метод. посібник для студентів художньо-графічних факультетів вищих навчальних закладів. Київ: ІЗМН, 1997. 312 с.
2. Закон України "Про народні художні промисли" // Верховна Рада України. Закон від 21.06.2001 N 2547-III [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/2547-14 (дата звернення: 01.10.15). – Назва з екрану.
3. Захарчук-Чугай Р. В., Антонович Є. А. Українське народне декоративне мистецтво: навч. посіб. Київ: Знання, 2012. 342 с.
4. Кара-Васильєва Т. В. Полтавська народна вишивка Київ: Наукова думка, 1983. 144 с.
5. Кара-Васильєва Т. В. Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках "великого стилю" Київ: Либідь, 2005. 280 с.
6. Народне мистецтво Полтавщини. Каталог / Автор-упоряд. : А.П. Маркар'ян. Київ: СІМОН, 2014. 96 с.
7. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма. Київ: Либідь, 1996. 176 с.
8. Роик В.С. Мелодии на полотне. Воспоминание.Вышивки. Отзывы / сост. Роик В.М. 2-е издание, дополненное. Симферополь: КРП Издательство "Крымучпергиз", 2003. 448 с.
9. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики. Київ: "Ант", 2005. XVI, 400 с.
10. Титаренко В. П. Вишивальне мистецтво Полтавщини. Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2014. 483 с.
11. Титаренко В.П. Методика викладання декоративно-прикладної творчості. Полтава, 2004. 249 с.
12. Титаренко В.П. Народні промисли України. Полтава: Полтавський літератор, 2011. 524 с.
13. Титаренко В.П. Полтавська традиційна вишивка : минуле і сучасне (виховний аспект) : навчально-методичний посібник. Полтава: Верстка, 2000. 136 с.
14. Титаренко В.П. Українська народна вишивка у творах полтавських майстринь. Полтава: Інарт, 2008. 212 с.

15. Титаренко В.П., Бойко А.М. Український рушник: засіб національного виховання і витвір декоративно-ужиткового мистецтва (на прикладі Полтавського вишиваного рушника) : [навчально-методичний посібник]. Полтава: Верстка, 1998. 72 с.

16. Українські традиції / Упорядкування та передмова О.В. Ковалевського; Худож.-оформлювач І. В. Осипов. Харків: Фоліо, 2003. 573 с.

***References***

1. Antonovych, Ye.A., & Prociv, V.I., & Svyd, S.P. (1997). Artistic techniques in school: training-methodical manual for students of art-graphic faculties of higher educational establishments. Kyiv: IZMN, 1997 [in Ukrainian].

2. The Law of Ukraine "On Folk Arts". Verkhovna Rada of Ukraine from June 6 2001 N 2547-III. Retrieved from: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/2547-14 (accessed: 01.10.15). The name from the screen. [in Ukrainian].

3. Zaxarchuk-Chugaj, R.V. & Antonovych, Ye.A. (2012). Ukrainian Folk Decorative Art. Kyiv: Znannya [in Ukrainian].

4. Kara-Vasyljjeva, T. V. Poltava Folk Embroidery. Kyiv: Naukova dumka, 1983 [in Ukrainian].

5. Kara-Vasyljjeva, T. V. & Chegusova, Z. A. (2005). Decorative art of Ukraine of the XX century. In Search of "Great Style". Kyiv: Lybidj [in Ukrainian].

6. Folk art of Poltava region. Catalog. A.P. Markar'jan (Ed.). (2014). Kyiv: SIMON [in Ukrainian].

7. Nikolayeva, T. O. (1996). History of Ukrainian costume. Kyiv: Lybidj [in Ukrainian].

8. Roik, V.S. (2003). Melodies on the canvas. Recollection. Embroideries. Reviews. 2-nd issue, supplemented. V.M. Roik (Ed.). Simferopol: KRP Izdatelstvo "Krymuchpergiz" [in Ukrainian].

9. Selivachov, M.R. (2005). Lexicon of Ukrainian ornamentation. Kyiv: Ant, XVI [in Ukrainian].

10. Tytarenko, V.P. (2014). Embroidery art of Poltava region. Poltava: PNPU imeni V. G. Korolenka [in Ukrainian].

11. Tytarenko, V.P. (2004). Methods of teaching arts and crafts. Poltava [in Ukrainian].

12. Tytarenko, V.P. (2011). Folk crafts of Ukraine. Poltava: Poltavsjkyj literator [in Ukrainian].

13. Tytarenko, V.P. (2000). Poltava Traditional Embroidery: Past and Present (Educational Aspect). Poltava: Verstka [in Ukrainian].

14. Tytarenko, V.P. (2008). Ukrainian folk embroidery in the works of Poltava craftsmen. Poltava: Inart [in Ukrainian].

15. Tytarenko, V.P. & Bojko, A.M. (1998). Ukrainian towel: a means of national education and a work of decorative and applied art (on the example of the Poltava embroidered towel). Poltava: Verstka [in Ukrainian].

16. Ukrainian Traditions. O.V. Kovalevsjkogho, & I. V. Osypov (Eds.). (2003). Xarkiv: Folio [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 14.08.2019 р.*
*Прийнято до публікації 9.09.2019 р.*

УДК 738.1:738.3 (477)"18/19"
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191338

**Школьна Ольга Володимирівна**
доктор мистецтвознавства, професор
професор Київського університету
імені Бориса Грінченка
ORCID 0000-0002-7245-6010
dushaorchidei@ukr.net

## ЗМІНИ ПІДХОДІВ ДО АДМІНІСТРУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ВИРОБНИЧИХ ПРОЦЕСІВ КИЄВО-МЕЖИГІРСЬКОЇ ФАЯНСОВОЇ ФАБРИКИ ВПРОДОВЖ XIX СТОЛІТТЯ

**Мета** – охарактеризувати специфіку управління художньо-виробничою частиною Києво-Межигірської фаянсової фабрики та накреслити лінію розвитку виробництва у зв’язку із цим. **Методологія** дослідження включає поєднання історико-хронологічного підходу, історико-культурного, аксіологічного та методу припущень, що дозволяють спробувати вибудувати лінію мистецького менеджменту Києво-Межигірської фаянсової фабрики впродовж 1798 – 1876 рр. **Наукова новизна** полягає в осмисленні векторів впливу на розвиток виробництва особистостей директорів та головних майстрів, частина з яких була художниками або інженерами. **Висновки.** Директори та головні майстри Києво-Межигірської фаянсової фабрики впродовж 1798 – 1874/1876 рр. формували лінію розвитку виробничої частини підприємства наступним чином: у період підпорядкування Києву (1798 – 1822 рр.) – відповідно до вказівок Київського магістрату (сучасною мовою – мерії) та Київського генерал-губернатора й згідно власних знань щодо художньої специфіки з виготовлення промислового фаянсу й фарфору; у добу підпорядкування Кабінету його імператорської величності у Санкт-Петербурзі (еквіваленту Кабінету міністрів, від 1822 по 1858 рр.) – відповідно до розпоряджень особисто імператора (від Павла I, Олександра I, Миколи I до Олександра II) та його Кабінету, при якому призначався Управляючий імператорськими заводами, часто в цей період на місці керували директори з інженерів і так званих гірських кондукторів; в останній період діяльності (1858 – 1874/1876 рр.) підпорядкування лишилося тим самим, що й у попередній час, однак де-факто керували орендарі та власники (насамперед, брати М. О. та В. О. Барські і їх головний майстер Карл Петер, та М. В. Говоров, про художню частину якого нічого не відомо).

**Ключові слова:** Києво-Межигірська фаянсова фабрика, Україна, XIX століття, директори, головні майстри.

© Школьна О. В., 2019

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

**Изменения подходов к администрированию художественно-производственных процессов Киево-Межигорской фаянсовой фабрики в течение XIX столетия**

**Цель** – охарактеризовать специфику управления художественно-производственной частью Киево-Межигорской фаянсовой фабрики и очертить линию развития производства в связи с этим. **Методология** исследования включает объединение историко-хронологического подхода, историко-культурного, аксиологического и метода предположений, которые позволяют попробовать выстроить линию художественного менеджмента Киево-Межигорской фаянсовой фабрики в течение 1798 – 1876 гг. **Научная новизна** заключается в осмыслении векторов влияния на развитие производства личностей директоров и главных мастеров, часть из которых была художниками или инженерами. **Выводы.** Директора и главные мастера Киево-Межигорской фаянсовой фабрики в течение 1798 – 1874/1876 гг. формировали линию развития производственной части предприятия следующим образом: в период подчинения Киеву (1798 – 1822 гг.) – согласно указаниям Киевского магистрата (современным языком – мэрии) и Киевского генерала-губернатора и соответственно собственным знаниям относительно художественной специфики изготовления промышленного фаянса и фарфора; в пору подчинения Кабинета его императорского величества в Санкт-Петербурге (эквивалента Кабинета министров, с 1822 по 1858 гг.) – согласно распоряжениям лично императора (от Павла I, Александра I, Николая I до Александра II) и его Кабинета, при котором назначался Управляющий императорскими заводами, часто в этот период на месте руководили директора из инженеров и так называемых горных кондукторов; в последний период деятельности (1858 – 1874/1876 гг.) подчинение осталось тем же, что и в предыдущее время, однако де-факто руководили арендаторы и собственники (прежде всего, братья Н. А. и В. А. Барские и их главный мастер Карл Петер, и М. В. Говоров, о художественной части которого ничего не известно).

**Ключевые слова:** Киево-Межигорская фаянсовая фабрика, Украина, XIX столетие, директора, главные мастера.

***Shkolna Olga,** Doctor of art criticism, Professor of the Boris Grinchenko Kiev University*

**Changes in the approaches to administration of artistic productions processed of the Kyiv-Mezhigirsk Faience Factory during the XIX century**

**The purpose of the article** is to characterize the specifics of the management of the artistic and production part of the Kyiv-Mezhigirsk Faience Factory factory and outline the line of product development in this regard. **The methodology** includes the association of the historical-chronological approach, historical and cultural, axiological, and a method of assumptions that allow trying to build a line of art management Kyiv-Mezhigirsk Faience Factory within 1798 – 1876. **The scientific novelty** consists of the judgment of vectors of influence on the development of the manufacture of persons of directors and the main masters, the part from which was artists or engineers. **Conclusions.** Directors and main masters of Kyiv-Mezhigirsk Faience Factory during 1798 – 1874/1876 formed a line of development of an industrial part of the enterprise as follows: in submission to Kyiv (1798 – 1822) – as directed the Kyiv city council (the modern language – the mayoralties) and the Kyiv governor general and according to own knowledge concerning art specificity of manufacturing of industrial faience and porcelain; during a time of submission of the Office of its imperial majesty in St.-Petersburg (the Cabinet equivalent, with 1822 for 1858) – according to orders personally the emperor (from Paul I, Alexander I, Nikolay I to Alexander II) and its Office at which it was appointed Operating imperial factories, it is frequent during this period on a place directors from engineers and so-called mountain conductors supervised; during last period of activity (1858 – 1874/1876) submission remains to the same, as during previous time, however, as a matter of fact, tenants and proprietors (first of all, brothers M. O. and V. O. Barskie and their main master Karl Peter, and M. V. Govorov about which art part it is not known).

**Key words:** Kyiv-Mezhigirskaja Faience Factory, Ukraine, XIX century, directors, the main masters.

Постановка проблеми. Зміни чільників Києво-Межигірської фаянсової фабрики та управлінців її творчої частини суттєво впливали на лінію розвитку виробництва – у зв'язку зі смаковими, стильовими пріоритетами, специфікою формотворення та декорування, однак досі вони не стали предметом спеціального розгляду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Єдиним автором, який намагався осягнути трансформації в менеджменті Києво-Межигірської фаянсової фабрики, була видатний український науковець, фахівець з історії промисловості та музейник Наталія Полонська-Василенко. У своїй праці «Нарис з історії заснування Києво-Межигірської фаянсової фабрики» та кількох начерках до неї [6, арк. 75–80] вона намагалася вибудувати послідовність змін у керівництві підприємства в особах директорів та головних майстрів. Вчена не встигла довести розпочате до кінця, однак лишила важливі нотатки і міркування, які було легше перевірити, прибрати помилки, уточнити і доповнити, ніж укладати від початку до кінця. Частково питаннями менеджменту на виробництва цікавився знаний вітчизняний дослідник тонкої кераміки, мистецтвознавець і художник Пантелеймон Мусієнко, який також послуговувався матеріалами архіву ЛВЦІА (Ленінградського відділення Центрального історичного архіву СРСР, нині – РДІА – Російського державного історичного архіву). Проте, на сьогодні питання мистецько-виробничого керунку КМФФ лишається не достатньо розробленим [2].

Мета статті – розглянути адміністрування та менеджмент Києво-Межигірської фаянсової фабрики перших трьох чвертей XIX століття в особах директорів і головних майстрів підприємства.

Новизна роботи полягає у дослідженні мистецького керунку художньо-виробничою частиною фабрики тонкої кераміки у Межигір'ї впродовж 1798 – 1876 рр. і виявленні певних закономірностей уп-

равління підприємством, пов'язаних із особистостями його очільників – доба О. К. Константинова, М. М. Бородіна, Ф. М. Антонова, М. Й. Самарського-(Лідського), С. Т. Крамалея, інженера Рейнгольд-Говеніуса, П. В. Вербицького, Жандра, Бабушкіна, М. О. Барського, М. В. Говорова; Й. Х. Краніха, К. Вімера, Г. І. Новицького, Іллі Г. Єрмоленка, С.-Г. Сен-Лежера, П. П. Беденка, Л. Т. Бєгуновського, Івана І. Єрмоленка, К. Б. Отто, К. Петера.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Гортаючи матеріали справ Києво-Межигірської фаянсової фабрики, можна зробити приблизний наступний перелік директорів підприємства та головних майстрів, від яких залежали впровадження у виробничо-творчу частину, відстежити основні віхи управління виробництвом.

Оскільки КМФФ була створена за особистим наказом Катерини ІІ вже по її смерті, Павло І 5 липня 1798 р. розпорядився підпорядкувати підприємство Київському магістрату. Однак, після висновків таємного радника Карла Габлиця про необхідність передачі її до відомства Київського генерал-губернатора, керунок було передано. Причиною вважалася відсутність належного контролю за діями Міської думи, якій ще після Височайшого наказу 1798 р. кермо влади, по суті, підтвердив тодішній військовий генерал-губернатор А. С. Фенш. Так, від 9.03.1803 р. виробництво було передано в безпосереднє управління Київського цивільного генерал-губернатора, що контролював магістрат. Останньому залишалося право нагляду за прибутками і витратами фабрики, цебто адміністрування стало подвійним [4, арк. 18-20].

Ці кроки були націлені на покращення управління, що перед тим мало ознаки «худого», оскільки прибутки були мізерними (1803 р. вони склали 1316 крб., а витрати – величезними, бо у підприємство вже було вкладено 72579 крб.). Про це губернатор П. П. Панкратьєв писав міністру внутрішніх справ. Текст містив висновки про відсутність відповідної кваліфікації і знань у більшості членів магістрату, які не розбиралися у виробничих питаннях, покладах сировини, якісних характеристиках фаянсу та фарфору й не розбиралися ані у зисках, ані у користі її [4. арк. 18-20].

Початково директор підпорядковувався Київському магістрату і тричі на рік подавав відомості-звіти до Департаменту мануфактури. Першим чільником був О. К. Константинов. Про нього майже нічого не відомо. Але, вочевидь, це була людина, що мала якості управлінця-чиновника, що добре зарекомендував себе на попередніх місцях праці. Адже з самого початку до штату людей, що вважалися на держслужбі (близько 10-15 осіб у різний період праці КМФФ) першим номером входив чільник підприємства.

При переведенні фабрики з одного відомства до іншого наступний директор Замятін здав всі справи новому керманичу підприємства – статському раднику, дворянину Миколі Миколайовичу Бородіну. Останній працював директором КМФФ упродовж 17.06.1822 – по дату смерті 1829 р. Як колишній військовий, що пройшов етап діяльності на Імператорському фарфоровому заводі. Він особисто включався в усі творчо-виробничі процеси – займався питаннями складу маси, глазурі. Зокрема, відповідності її якості англійським аналогам; бронзуванням, гравіруванням. Крім того, він зберігав творчі секрети і за необхідності передавав їх новим майстрам [4, арк. 51-65].

З 29.06.1822 всі рішення з прийняття на роботу директорів КМФФ входили до компетенції міністра. Адже директор удвох з бухгалтером відали капіталами фабрики, несли персональну відповідальність за майно підприємства та його господарську частину. Вони мали вдвох підписувати всі справи діловодства, рахунки, кошториси. Олександр І ухвалив подання міністра внутрішніх справ В. П. Кочубея про переведення КМФФ у відання губернатора і надав останньому право у разі потреби, поряд із магістратськими, призначати своїх наглядачів фабрики. Задля неможливості фінансових зловживань оборотним капіталом, гроші з прибутку фабрики на початку 1800-х рр. почали передавати до Наказу суспільного нагляду (рос. – «Приказа общественного призрения» [4, арк. 21-23].

Від 19 квітня 1830 р. підприємство очолив чиновник зі стажем, надвірний радник Федір Михайлович Антонов, колишній ревізор зі столиці, які керував виробництвом до своєї хвороби 1841 р. (помер 21 вересня 1841 р.). Надалі з 29 червня 1841 р. очолив підприємство тимчасово виконуючий обов'язки колезький асесор, багатолітній бухгалтер КМФФ Михайло Йосипович Самарський-(Лідський). Він обіймав посаду протягом близько року. З 8 грудня 1841 р. його змінив відставний статський радник Степан Тимофійович Крамалей, що адміністрував виробництво близько 5-ти років до своєї смерті 1846 р. (був похований на Межигірському цвинтарі) [4, арк. 51-79].

Від 11 липня 1847 р. його змінив титулярний радник, випускник Гірського кадетського корпусу шихтмейстерів, інженер Рейнгольд-Говеніус, Судячи з прізвища, він мав німецько-балтійське коріння, можливо й ім'я, яке складно було вимовляти, тому воно не фігурувало у жодному з документів. Цей керівник раніше був наглядачем Московських копалин, а потому наглядачем Монетного Двору, просувався по військовій драбині (дослужився до штабс-капітана). Оскільки директора і призначав або звільняв безпосередньо міністр, обрання ним кандидатур можна пов'язувати із особистими міркуваннями та консультаціями із імператором.

11 квітня 1848 р. був призначений директором підполковник Павло Вікентійович Вербицький, який вже 15.09.1853 р. відставлений, замість нього призначений Жандр, який прийняв всі справи від попередника 7.08.1854 р. [4, арк. 65-79]. Після останнього директором був призначений Бабушкін, який лишився адмініструвати виробництво і при орендарях Барських від 1858 р. Але з-поміж останніх фун-

кції управителя обіймав Микола Олександрович Барський [7], що по суті очолював підприємство по 1864 р. включно (як випливає з пунктів угоди від 1 січня 1858 р.) [1].

Крім власне директорів, від початку XIX ст. було впроваджено і нову посаду «директора майстрів» [6, арк. 13], цебто головного майстра. До обов'язків останнього входили, крім власних норм творчої праці, нагляд за роботою інших майстрів та адміністрування виробничо-мистецьких процесів. Так, першим головним майстром від 1801 р. був Йоган (у російській транскрипції Іван) Христофор Краніх. Але 1802 р. через безвідповідальність і збитки фабрики, Мануфактур-колегія дала дозвіл його звільнити [5, арк. 12].

Від 18.12.1801 р. було укладено контракт з майстром із виготовлення фарфорового та фаянсового посуду кшталту англійського Крістіаном Вімером, який іменував себе фабрикантом. Тобто знав виробничі процеси, а також володів тайнами складу маси та глазурі. 5 років він працював звичайним майстром, але саме за його керівництва на 1810 р. були відбудовані печі на «останній англійський манер», у яких провадився подвійний обпал. З 1802 по 1804 рр., німець Крістіан Вімер(т) значився у штаті КМФФ головним майстром, з оплатою 1300 крб. на рік, а опісля перейшов на творчу працю, на якій фігурував аж до початку 1820-х рр. (помер до 1824 р.) [3]

Його змінив дворянин, точильник з Корецької фарфоро-фаянсової мануфактури князя Юзефа Чарторийського Григорій Іванович Новицький. Він очолював творчу частину КМФФ від 1804 до 1807 р., коли головного майстра запросили на аналогічну посаду до іншої фабрики фаянсу в Київській губернії – до Дибинців.

Протягом 1807–1810 керівництво творчої частини КМФФ обійняв місцевий мешканець Ілля Гнатович Єрмоленко, майстер майже універсального творчого діапазону, що увібрав знання всіх попередників-іноземців, котрі за контрактами зобов'язувалися навчити місцевих людей та передати їм секрети виробництва. Далі на рік посаду «директора майстрів» було передано директорові королівських фабрик у Бургундській провінції Стефану Генріху Сен-Лежеру (що виявився абсолютно не компетентним у фаянсовій справі, без базових фахових вмінь і навичок, та наробив шкоди і збитків), після якого попередній фахівець посідав це місце аж по 1827 р. [6, арк. 88].

2 роки з 1827 по 1829 рр. головним майстром працював фахівець з виготовлення маси та обпалу «сирих речей», київський міщанин Петро Павлович Беденко, учень Іллі Гнатовича Єрмоленка. Факт його призначення цікавий виголошенням клятви в особі государя імператора Олександра Павловича (щось на кшталт сучаснох присяги держслужбовця) про виконання наказів в ім'я добробуту Вітчизни та по совісті [3, ф. 581]. Від 1829 по 1842 р. йому на зміну прийшов дуже талановитий митець Леонтій Трохимович Бєгуновський, який знав усі творчо-виробничі процеси підприємства, оскільки мав за плечима періоди праці у кожному структурному підрозділі. Останній час працював по майстерні «друкарства та складання фарб», але досконало розбирався й у формотворенні, й у керамічному живописі тощо.

Леонтій Трохимович Бегуновський, київський міщанин, учень Краніха, вступив на фабрику ще 1806 р. для вивчення токарної та модельної майстерності. Вмів виконувати всі творчі процеси не лише з формування виробів, але й з їх оздоблення (найбільш відоме його живописне оздоблення всенощника 1831 р., що зберігається у запасниках Дніпропетровського національного історичного музею). Він же, разом з художником з Корцю Феліксом Турчановським (з дворян), що розписував лампади, міг виконувати оздоблення інших предметів сакральної групи виробів. Зокрема, оздоблювати хрести та ікони КМФФ [3].

Після початку його хвороби, посада головного майстра була передана Івану Іллічу Єрмоленку, сину довголітнього попередньо названого фахівця. Цей майстер по складу маси, глазурі та білого посуду на два роки (з 1842 по 1844 рр.) уступив своє місце іноземцю Карлу Богдановичу Отто з Імператорського фарфорового заводу, а надалі повернувся й очолював мистецьку частину виробництва з 1845 по 1852 рр. [3].

З 1852 по 1858 р. точно, але імовірніше за все й надалі, у період Барських, посаду головного майстра займав Карл Петер(с), що став останнім керуючим мистецькою частиною доби орендарів і нових власників. Він займав дуже активну позицію у трансформаціях виробничої частини, оскільки попередньо мав великий досвід (19 років) адміністрування Альтролауською фабрикою кераміки та фаянсу в Чехії (Стара Роле), на котрій від 1838 р. почали виробляти й фарфор. Саме при цьому головному майстрові активно впроваджувався неглазурований напівфарфор (бісквіт) та глазурований, який для зручності у Межигір'ї іменували «відбірним фаянсом». Це дало можливість випускати скульптуру малих форм та речі кращої якості для спецзамовлень. Фактично, Карл Петер керував виробничо-творчою частиною КМФФ від межі 1851/1852 рр. Надалі він проживав при фабриці ще у грудні 1858 р., під час управління підприємством братами Барськими [9].

Висновки. Отже, розглянувши адміністрування та менеджмент Києво-Межигірської фаянсової фабрики перших трьох чвертей XIX століття, варто зазначити, що від осіб директорів і головних майстрів, їх знань, умінь і попередньо набутого досвіду, певним чином залежали вектори розвитку підприємства. У директорів спостерігалися «ухили» в чиновницький і комерційний бік справи, у знанурення в бік знань гірських інженерів-кондукторів, у впровадження нових технологій розробки, обпалу маси,

фарб, раціоналізації виробничих процесів, залежно від фаху і попередньо набутого досвіду керівника установи чи адміністратора мистецької ділянки.

Чільники мистецько-виробничої частини фабрики тонкої кераміки у Межигір'ї впродовж 1798 – 1876 рр. займалися розробками концепцій розвитку фабрики відповідно 1) до вказівок від Київського магістрату (міської думи), муніципального Київського цивільного генерал-губернатора (до середини 1822 р. включно), державного Кабінету його імператорської величності у Санкт-Петербурзі (насамперед, протягом другої половини 1822 – середини 1858 рр.) і 2) наявності у них знань щодо творчих зрушень та специфічних можливостей управління промисловим комплексом.

В останній період діяльності (доби орендарів, суборендарів і нових власників) курс розвитку мистецько-виробничих процесів більше скеровувався адміністрацією закладу до спрощення інфраструктури, зменшення персоналу, оптимізації технічних операцій, орієнтацію на більш ліквідний, постійно запотребований асортимент виробів. При цьому дуже важливими представниками штату лишалися головні майстри, на смаки і мистецькі прерогативи яких у своїй діяльності спиралися управлінці вищої ланки. Так було від початку діяльності фабрики до самого останнього її періоду функціонування (щонайменше по період братів Барських включно).

***Література***

1. Дело Императорской Киево-Межигорской фаянсовой фабрики о сдаче в арендное содержание купцам братьям Барским и об отмежевании им участка земли, назначенной по контракту и о прочем // ЦДІАК. Ф. 581, оп. 1, спр. 2555в. 1801 г. Рук. На 5 арк.

2. Мусієнко П. Виписки з матеріалів ЦДІА СРСР Ленінграда про плани міст України, Києво-Межигірської фабрики і креслень будівель Київської губернії та їх майстрів Ф. Кричевського, К. Трутовського. Канцелярська книга. Рук., 2 док. // ЦДАМЛМУ. Ф. 990. Мусієнко Пантелеймон Никифорович, український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 525. 1969 р. На 54 арк..

3. Номенклатури справ ф. №581 «Києво-Межигірська фаянсова фабрика» ЦДІАК.

4. Полонська-Василенко Н. Д. Виписки архівних документів з Ленинградского отделения центрального исторического архива о Межигорской фабрике // ЦДАВОВУ. Ф. 3806. Полонська-Василенко Наталія Дмитрівна (1884–1973) – історик, археолог, архівіст. Оп. 1. Спр. 8а Б/д. Машинопис з рукописними вставками. На 38 арк.

5. Полонська-Василенко Н. Д. Києво-Межигірська фаянсова фабрика // ЦДАВОВУ. Ф. 3806. Оп. 1. Спр. 7 Б/д. Машинопис. На 101 арк.

6. Полонська-Василенко Н. Д. Нарис з історії заснування Києво-Межигірської фаянсової фабрики // ЦДАВОВУ. Ф. 3806. Оп. 2. Спр. 8. Б/д. Машинопис. На 90 арк.

7. Школьна О. Метаморфози творчої діяльності Івана Григоровича-Барського // Сучасні дослідження української культури / Współczesne badania nad ukraińską kulturą: наук. зб. кафедри україністики Варшавського університету. Т. Х.. Варшава; Івано-Франківськ, 2015. С. 320–354.

***References***

1. Business Imperial Kievo-Mezhigorskaja faience factory about delivery in rent management to merchants to brothers Lordly and about allocation of a site of the earth appointed under the contract and about other by it (1858 – 1859). The Central state historical archive of Ukraine in the city of Kiev. Fund 581, the inventory 1, business 2555w. The manuscript. On 206 sheets. [in Ukrainian].

2. Musijenko P. (1969). Extracts from materials of the Central state historical archive of the USSR of Leningrad about plans of cities of Ukraine, Kievo-Mezhigorskaja factory and drawings of structures of the Kiev province and their masters W. Krichevskyj, K. Trutovskyj. The writing book. The manuscript, 2 documents. The Central state archive-museum of the literature and art. Fund 990. Musijenko Panteltymon Nikiforovich, the Ukrainian Soviet critic. The inventory 1, business 525. On 54 sheets. [in Ukrainian].

3. A card file of the Russian state historical archive. Nomenclatures of affairs. [in Russian].

4. Polons'ka-Vasylenko N. D. (Without date). Extracts of archival documents from the Leningrad branch of the central historical archive about Interigorsky factory. The Sketch on history of basis Kievo-Mezhigorskaja faience factory. The Central state archive of the supreme bodies of the power and management of Ukraine. Fund 3806. Polons'ka-Vasilenko Natalia Dmitrievna (1884 – 1973) – the historian, the archeologist, the archivist. The inventory 1. Business 8a. Without date. On 38 sheets. [in Ukrainian].

5. Polons'ka-Vasylenko N. D. (Without date). Kievo-Mezhigorskaja faience. The Sketch on history of basis Kievo-Mezhigorskaja faience factory. The Central state archive of the supreme bodies of the power and management of Ukraine. Fund 3806. Polons'ka-Vasilenko Natalia Dmitrievna (1884 – 1973) – the historian, the archeologist, the archivist. The inventory 1. Business 7. Without date. On 101 sheets. [in Ukrainian].

6. Polons'ka-Vasylenko N. D. (Without date). The Sketch on history of basis Kievo-Mezhigorskaja faience factory. The Central state archive of the supreme bodies of the power and management of Ukraine. Fund 3806. Polons'ka-Vasilenko Natalia Dmitrievna (1884 – 1973) – the historian, the archeologist, the archivist. The inventory 2. Business 8. Without date. On 90 sheets. [in Ukrainian].

7. Shkol'na O. (2015). Metamorfozi Ivan Grigorovich-lordly of creative activity. Modern researches of the Ukrainian culture. Współczesne badania nad ukraińską kulturą: the scientific collection of chair of studying of Ukraine of the Warsaw university. That H.Varshava; Ivano-Frankovsk.. P. 320–354. [in Ukrainian].

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

UDC 783.2 (477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191339

**Shumilina Olga**
Doctor of Art Studies, Professor
Department of Music Theory
Lviv National Musical Academy
named after M. V. Lysenko
ORCID 0000-0002-3789-2489
shumili2016@gmail.com

# CHURCH WORKS BY M. BEREZOVSKY IN THE INTERPRETATION AURUM OF POST-AUTHOR EDITIONS

**The purpose of the article.** The article is devoted to the study of two versions of the musical text of the concert «Ne otverzhi mene vo vremia starosti» by M. Berezovsky. The manuscripts of the late XVIII century, in which this concert has a different version of musical text, is being studied, is absolutely unknown today. It is concluded that this version is the original author's version of the concert «Ne otverzhi.» **The methodology** of the research is an integrated approach, and it is based on the use of analytical and comparative methods. **The scientific novelty** of the work is to find out the tendency to correct the musical texts of choral works of Berezovsky during the preparation for printing in the XIX and early XX centuries, and in attracting a wide range of manuscript sources for the purpose of establishing the original version of the concert «Ne otverzhi,» which has no further editing. **Conclusions.** It is noted that the prospects for studying this topic are to find out the reasons and methods of later editing of the original author's text in all choral works of Berezovsky, which were published during the XIX - early XX centuries, as well as in the publication of original versions that were created by the author and sung during his life. The second fundamental difference between the manuscript and published versions of the Concert is associated with the use of accidentals, which in some cases are added, and in others – removed. The addition of accidentals occurs in the overwhelming majority of cases in the chords of the subdominant group used in S – D idioms, which leads to their transformation into a double dominant, and also while transfer from the tonic to subdominant in minor keys, which creates the effect of a short-term transition to a new tonal center. Consequently, M. Berezovsky's harmonic innovations, referred to by many modern researchers, are the result of a later editorial revision.

**Key words:** Maksym Berezovsky, choir concert, manuscript collections XVIII century, publications XIX century, original author's version.

***Шуміліна Ольга Анатоліївна**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка*

**Хорові твори М. Березовського в інтерпретаційній аурі поставторських редакцій**

**Мета** роботи. Стаття присвячена вивченню двох варіантів нотного тексту концерту «Не отвержи мене во время старости» М.Березовського. Вивчаються рукописи кінця XVIII століття, у яких цей концерт має інший варіант нотного тексту, сьогодні практично невідомий. Робиться висновок, що саме цей варіант і є оригінальною авторською версією концерту «Не отвержи». **Методологія** дослідження полягає в комплексному підході до вивчення вказаних явищ і ґрунтується на застосуванні аналітичного та компаративного методів. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні тенденції до виправлення нотних текстів хорових творів Березовського під час підготовки до друку у XIX – на початку XX століть, і у залученні широкого кола рукописних джерел задля встановлення початкової версії концерту «Не отвержи», що не має пізнішого редагування. У **висновках** зазначено, що перспективи вивчення цієї теми полягають у виявленні причин і методів пізнішого редагування початкового авторського тексту в усіх хорових творах Березовського, які публікувалися протягом XIX – початку XX століть, а також у виданні оригінальних варіантів, що були створені автором і співалися під час його життя.

**Ключові слова:** Максим Березовський, хоровий концерт, рукописні джерела XVIII століття, видання XIX століття, оригінальна авторська версія.

***Шумилина Ольга Анатольевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Львовской национальной музыкальной академии им. Н.В.Лысенко*

**Хоровые сочинения М. Березовского в интерпретационной ауре поставторских редакций**

**Цель** работы. Статья посвящена изучению двух вариантов нотного текста концерта «Не отвержи мене во время старости» М.Березовского. Изучаются рукописи конца XVIII века, в которых данный концерт содержат другой вариант нотного текста, ныне практически неизвестный. Приходим к выводу, что именно этот вариант и является подлинной авторской версией концерта «Не отвержи». **Методология** исследования представляет комплексный подход у изучению указанных явлений и основывается на обращении к аналитическому и компаративному методам. **Научная новизна** работы состоит в том, что нами выявлена тенденция исправления нотных текстов хоровых произведений Березовского при подготовке их к изданию в XIX – начале XX века, и был привлечен широкий круг рукописных источников для обнаружения первоначальной версии концерта «Не отвержи», не имеющей следов более позднего редактирования. **В выводах** указано, что перспективы изучения данной темы состоят в выявлении причин и методов более позднего редактирования первоначального авторского текста во всех

© Shumilina O., 2019

хоровых произведениях Березовского, изданных на протяжении XIX – начала XX века, а также в издании подлинных вариантов, созданных автором и исполнявшихся при его жизни.

**Ключевые слова:** Максим Березовский, хоровой концерт, рукописные источники XVIII века, издания XIX века, оригинальная авторская версия.

Formulation of the problem. The subject of the article partly pretends to be sensational, since the question of editions of choral works by Berezovsky has never been raised, moreover, nothing was known about any author's or poster editorials. For many years we have all studied choral works by Berezovsky in a collection of 1989 [1]. In the introductory article of this collection, the sources of the musical text of all compositions are indicated - the printed editions of the XIX and the beginning of the XX century, as well as handwritten copies of the late XIX century.

As we see, the material that has become the basis for publication, has no direct relation to the Berezovsky era, but represents later periods. At the same time, the handwritten materials of the XVIII century, including the lifelong ones, which also contain the texts of Berezovsky's published works for the choir, have survived.

Studying these sources and comparing handwritten and published variants has led to unexpected results. In practically every published work, traces of the later editorial changes were discovered, which, to varying degrees, changed the original author's text. Changes cover different levels: in one case the tonality changes, the form is corrected in the other, the voice is in the third, the harmony in the fourth, the invoice in the fifth, etc.

As an example, we will consider the textbook and the well-known example of Berezovsky's work – the choir concert «Ne otverzhi mene vo vremia starosti» (hereinafter – the Concert). It refers to the peak events in the Ukrainian musical culture of the second half of the XVIII century. It has been for a long period of time the only preserved composition by M. Berezovsky in the concert genre and gave an idea of not only his work, but the composer's fate as well. It was republished and often performed, and today, it has a strong presence in the curriculum and concert repertoire, and the leading musicologists, authors of works on M. Berezovsky's life and creative work were studying it.

All Concert publications are identical in terms of the note text reproduction and, as indicated in one of the collections, are based on the edition of the Court Chapel of 1842 [3, 486], which, in its turn, is based on the text of edition 1817-1818 (List of all publications of the Concert [5, 26-27]). Consequently, the known to us Concert version, which is unquestionably considered the author's one, was published 40 years after M. Berezovsky death.

The Concert is also found in manuscript collections of an earlier origin, including of the lifetime, which date back to the last decades of the XVIII century, and therefore contain the note text not from the first edition, but from other sources, possibly ascending to autograph. The most famous list is the British manuscript of the late XVIII century, which contains the four-voice score of the Concert (British Library, London, Add. 24288, f. 97r.-114 r.).

Analysis of recent research. The musicologists who studied this manuscript noticed that its note text in some details does not coincide with the well-known published sample. Thus, V. Vitvitsky in his book about M. Berezovsky, published in 1974 in New Jersey, indicated that the British list of the Concert «Ne otverzhi» does not distinguish between the first and second voices, and the four-voiced voice is more compact [3, 47; 3, 53]. M. Rytsareva, when comparing the note text of the British manuscript with the publication by P. Jurgenson (1890), detected «a large number of misunderstandings concerning individual notes, durations, a number of *divizi*, dynamic indications, etc.» and suggested that «the source of discrepancies could consist not only of the concert editing at publication, but in another version of the manuscript of the XVIII century as well» [6, 131].

The information reported was based on the study of the British manuscript alone and was perceived as a minor fact, explained by the rather common tradition of making changes to the newly created lists. They don't provide for the representations about the true state of affairs, as well as the causes and consequences of the phenomenon described. And only the reference to other manuscripts containing the text of the Concert and study of this text made it possible to establish that the discrepancies found are not accidental. The discovery of differences between handwritten and printed variants and the determination of the reasons of this phenomenon is the purpose of the study.

The scientific novelty of the work is to attract a wide range of manuscript sources and to find out from them an original version of the musical text of the concert «Ne otverzhi», which has no later corrections. It was in this form that he was conceived by Berezovsky and was carried out during his lifetime

Presenting main material. In addition to the British manuscript, the Concert lists were identified in two manuscripts:

1) the collection of the spiritual works by B. Galuppi and M. Berezovsky, maintained with the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine (Kiev) and dates back to the 70-ies of the XVIII century (F. 441, № 907, concert № 13);

2) the collection of choral concerts of the end of the XVIII century from Russian national Museum of music (F, 279, №№ 937 – soprano I, 172 – alto I, 882 – alto II, 884 – tenor II, concert № 26).

Same as with the Concert publication, all three lists were identical in the reproduction of the note text, with the exception of the fixation form – scores in the British manuscript and voice-part in Kiev and Moscow collections, with the differentiation of choral parts for soloists and ripienists. This allowed us to assume that the discrepancies between the manuscript and published versions are systemic, and their comparative analysis provided the absolutely unexpected results, since not only revealed the materiality of the discrepancies, but also sowed grains of doubt in the authenticity of certain sections of the Concert well-known version unconditionally accepted by us as original.

What is the original author's version and why did another one appear that we consider original?

Before giving answers to both questions, it should be noted that both M. Berezovsky's biography and work are obscured for some reason, and that the process of «plunging into oblivion» began, apparently, as early as back in the XVIII century. We can say that «Ne otverzhi» Concert was lucky, because contemporaries showed their interest in it. This is evidenced, in particular, by Count V.G. Orlov's letter to I.A. Fursov (1787): «Visit Dmitriy Stepanovich [Bortnyansky] and notify me, who composed the "Ne otverzhi mene" Concert. He wrote to me that this is not his work» [2, 327].

We will get back to the role of D. Bortnyansky mentioned in the letter in the matter of preserving and popularizing the M. Berezovsky's «Ne otverzhi» concert, and now let us turn to the observations over the note text of the Concert manuscript. The first fundamental difference is the interpretation of solo ensemble constructions in the first three parts. As is known, in the published version, most ensembles are three-voiced and inherit the features of a cantilever texture, and the *divizi* principle of choral parts, already mentioned in M. Rytsareva and V. Vitvitsky publications, is used to create a three-part voice. There is nothing like this in the manuscript version. All solo-ensemble constructions of I, II and III parts are fundamentally two-voiced, and *divizi* is not even supposed, aside of absence at all. It is not present in other choral works by M. Berezovsky, therefore, the third voice is introduced artificially here, in order to comply with certain principles of organization of the texture, which were established in choral concerts of a later period.

Let's consider the phenomenon noted on specific examples and we will start with the analysis of the I part solo-ensemble constructions. Thus, the first three-voice is formed here in the second pair of expositions of the theme (alt-soprano), to which one more voice is added – the first soprano (vols. 5-10). In melodic terms this voice is absolutely not developed, however, with its active participation, sharp-dissonant harmonious consonances, which are absent in the manuscript version of the Concert, are created. Another consequence of adding a third voice is the change in the melodic relief of the theme when it is performed with soprano voice: to create the three-voiced chord structures it was necessary to «immolate» the high sixth stage (B-natural sound was replaced with B-flat) followed by the expressive ascending quart jumps, and to transfer the ending of the theme to an additional third voice, contenting with an intonationally neutral movement over the tones of chord accords. Such a violation of the linearity of voice principle is not characteristic of Concerto manuscript version, where the second pair of themes is derived from the first pair (bass – tenor) and repeats exactly the original two-voice combination with no intonational transformations and additional counterpoints; only the altitude position changes, in accordance with the range of a new pair of singing voices.

All subsequent paired performances of the Concert I part in the manuscript version are also derived from the initial two-part combination in bass and tenor parts. They are based on the principles of direct and opposite voices rearrangement in the double counterpoint of the octave, and, embracing the traditional circle of tonalities (a-moll, F-dur, d-moll), contain nothing, but the actual theme. In the same version, an additional voice is getting involved to each paired statement, transforming a two-part polyphonic combination into a three-voiced chord. Each time this voice comes in imitation, with an interval of one cycle as failed statement, and in one of the combinations even begins to present the theme, which leads to an intonational adjustment of one of the main voices (see vols. 32-34, statement in F-dur tonality).

By the same principle, the links between the blocks are changed (the latter are formed by solo-ensemble statements and choral interludes). In the manuscript version the links are arranged uniformly. These are short two-voiced constructions based on a common thematic material and repeated in different pairs of voices (tenor-bass, alto-tenor, alt-bass, and soprano-alt) with a change in altitude, depending on the tonal plan of the theme. In the published version, both the number of voices and material distribution between them varies arbitrarily: the first link turns out to be a three-part (second tenor is added), the second and third are two-voiced, and the fourth is four-voiced (all the choral parts are involved).

Thus, the introduction of additional voices breaks the perception of the repetitive constructions as derivatives of the original contrapuntal combinations, which are undoubtedly conceived as two-voiced and organizing sections of a large imitation-polyphonic composition into a single integrated structure.

Even more changes are found in the third part of the Concert. Since it is dominated by a solo-ensemble presentation, the overwhelming majority of thematic constructions undergo editing, which fundamentally changes the textural weaving of musical tissue. So, in the initial exclamation «Bozhe moj!» («My God!»), harmonized with the T – D – T idiom, with the distribution of chord tones between the three voices (alt – tenor – bass), the material from the alt part is moved for some reason to the second tenor missing in the manuscript version. The ensemble of two tenors and bass continues further (vols. 124-129); the functional-harmonic certainty of each chord is preserved throughout the construction structurally similar to the

first sentence of the period, and the sharpness of the second combinations in $D_7$ is emphasized, as well as the reduced quints and septims in the double dominant chord.

The manuscript is limited to a tenor and bass voices duet, based on the material from the second tenor and bass parts. It is curious that the harmonically arranged middle voice from the three-voice version is transformed here into a full-fledged melodic line, and the interval accords formed between the voices repeat the idioms already encountered in the paired statements from Part I of the Concert.

Such transformations occur in the subsequent construction, which in the manuscript version is a two-voiced canonical imitation in the parts of the alt and soprano, which follows from the top-source and resembles the so-called golden sequel, well-known for instrumental concerts of the Baroque Era; in the printed version, the imitation parts in proposta are veiled by adding a second alt that creates unison, seconds combinations and tertiary duplications of the original voice. Also, there is a correction of the intonational relief of each of the voices, which transforms the two-part counterpoint into accordion-harmonic structures and is especially noticeable in the melodic cadence, which concludes the III part solo-ensemble section.

The only two-voiced construction of the Concert II part (alt-bass, vols. 53-63) also turned out to be transformed into a three-voice as a result of doubling the bass voice into the upper third.

The second fundamental difference between the manuscript and published versions of the Concert is associated with the use of accidentals, which in some cases are added, and in others – removed. The addition of accidentals occurs in the overwhelming majority of cases in the chords of the subdominant group used in S – D idioms, which leads to their transformation into a double dominant, and also while transfer from the tonic to subdominant in minor keys, which creates the effect of a short-term transition to a new tonal centre. Consequently, M. Berezovsky's harmonic innovations, referred to by many modern researchers, are the result of a later editorial revision.

The conclusions. Summing up our observations, we would like to note that M. Rytsareva's assumption expressed in the book about M. Berezovsky turned out to be true: the Concert editing was indeed performed, but not for P. Jurgenson's publication, but for the first edition of 1817-1818, the note text of which was reproduced without modification in subsequent publications and considered today as genuine. Concert manuscript lists, including British manuscript studied by M. Rytsareva, in fact contain another version of the note text, which is not virtually known today. In all likelihood, this version is the original author's version of «Ne otverzhi» Concert, and the various readings are more significant, since they are not limited to external manifestations, but affect the deep compositional level.

D. Bortnyansky's note archive answers the question regarding person who performed the editing, or rather the register of this archive, compiled after composer death by his widow Anna Bortnyanskaya. M. Berezovsky's Concert «Ne otverzhi mene vo vremia starosti» is listed in the register in section «[Works] of different writers, re-corrected», which indicates directly the editorial corrections by D. Bortnyansky, introduced by him for the publication of 1817-1818. Specific features of the changes introduced, in particular, the use of the divizi technique, which is very characteristic of D. Bortnyansky's choir concerts, also indicates his participation in this process. Therefore, we mistakenly consider the version edited by D. Bortniansky as the Concert original. Fortunately, the editorial corrections did not affect the choral parts of the Concert. Magnificent, masterly written large polyphonic sections (fugato «Pozhemite i imite jeho» from the II part and famous final fugue «Da postydjatsja») are undoubtedly issued from the true Master's pen, and convince us that M. Berezovsky's creative heritage needs only one thing – most rapid return from oblivion.

Prospects for studying this topic are to identify the causes and methods of editing the original author's text in all choral works published during the XIX and early XX centuries, as well as in the publication of authentic versions of M. Berezovsky's choral works created by the author and performed during his life.

***References***

1. Berezovsky, M. (1989). Choral works. M. Yurchenko (Comp., Ed., Int. article). Kyiv: Musical Ukraine. [in Russian].
2. A biographical sketch of Count Vladimir Grigoryevich Orlov, compiled by his grandson, Count Vladimir Orlov-Davydov (1878). SPb.: Type. Imp. Acad. Sciences. Vol. 1. [in Russian]
3. Vytvitsky, V. (1974). Maxim Berezovsky: Life and creativity. Jersey City: View of M. P. Kots. [in Ukrainian]
4. The history of Russian music in music samples: ed. S.L. Ginsburg (1968). Moscow: Music. Vol. 1. [in Russian]
5. Lebedeva-Emelina, A.V. (2004). Russian spiritual music of the era of classicism (1760 – 1825): Catalog of works. Moscow: The Composer. [in Russian]
6. Rytsareva, M. (1983). Composer M.S. Berezovsky: Life and work. Leningrad: Music. [in Russian]

***Література***

1. Березовский М. Хоровые произведения / Сост., ред., вступ. статья М. Юрченко. К. : Музична Україна, 1989. 112 с.
2. Биографический очерк графа Владимира Григорьевича Орлова, составлен внуком его, графом Владимиром Орловым-Давыдовым. Т. 1. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1878. 328 с.
3. Витвицький В. Максим Березовський: Життя і творчість. Джерсі Сіті: Вид-во М.П.Коць, 1974. 96 с.
4. История русской музыки в нотных образцах / под ред. С.Л. Гинзбург. 2-е изд. Т. 1. М.: Музыка, 1968. 500 с.

5. Лебедева-Емелина А.В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1760 – 1825): Каталог произведений. Москва: Композитор, 2004. 656 с.
6. Рыцарева М. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. 144 с.

*Стаття надійшла до редакції 06.06.2019 р.*
*Прийнято до публікації 18.07.2019 р.*

УДК 069.7.161.1+045.312
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191340

**Яковець Інна Олександрівна**
доктор мистецтвознавства, доцент
професор кафедри дизайну
Черкаського державного технологічного університету
ORCID 0000-0001-5069-5857
innayakovets@ukr.net

# КОНЦЕПТ «МИСТЕЦЬКИЙ ПАТЕРН ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ»

**Мета** роботи. Провести ґрунтовний аналіз концепту «мистецький патерн художнього музею» та запропонувати власну трактовку даного визначення. Довести, що внаслідок сприйняття сучасного музею вже не тільки як зберігача минулого, але і як творця майбутнього, як центру актуальної інформації та активної комунікації, виникає потреба в нових формах організації музейної діяльності і всього музейного та навколомузейного простору, і особливе значення при цьому набуває образ, архітектура музейної будівлі — музейна будівля має бути твором мистецтва. **Методологія** дослідження проявляється у міждисциплінарності та ґрунтується на системі загальнонаукових та спеціальних методах, що, в свою чергу, відображають системний метод, культурологічний та мистецтвознавчий підходи до вивчення музейної форми, інформаційний та фрактальний підхід, термінологічний аналіз. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше запропоновано та сформульовано визначення концепту «мистецький патерн художнього музею». Доведено, що сучасний художній музей не тільки репрезентує сучасне і традиційне мистецтво, а і сама споруда музею являє собою твір мистецтва, дизайну; спостерігається значне розширення музейного та культурного простору. **Висновки.** Художній музей позиціоновано як мистецький амбівалентний патерн. Доведено, що архітектура виконує не тільки функцію інструменту загальнокультурної комунікації, а і внутрішньої комунікації музею, оскільки архітектурно-дизайнерське вирішення його екстер'єру та навколомузейний простір задають параметри сприйняття, алгоритми поведінки в усьому музейному просторі, занурюють відвідувача у світ художньої культури.

**Ключові слова:** культура, мистецтво, архітектура, дизайн, художній музей, мистецький патерн художнього музею, фрактал, патерн, музейний простір.

***Яковец Инна Александровна,*** *доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры дизайна Черкасский государственный технологический университет*

**Концепт «патерн искусства художественного музея»**

**Цель** работы. Провести основательный анализ концепта «паттерн искусства художественного музея» и предложить собственную трактовку данного определения. Доказать, что в результате восприятия современного музея уже не только как хранителя прошлого, но и как создателя будущего, как центра актуальной информации и активной коммуникации, возникает потребность в новых формах организации музейной деятельности и всего музейного и околомузейного пространства, и особое значение при этом приобретает образ, архитектура музейного здания – музейная здание должно быть произведением искусства. **Методология** исследования проявляется в междисциплинарности и основывается на системе общенаучных и специальных методах, что, в свою очередь, отражают системный метод, культурологический и искусствоведческий подходы изучения музейной формы, информационный и фрактальный подход, терминологический анализ. **Научная новизна** заключается в том, что впервые предложено и сформулировано определение концепта «паттерн искусства художественного музея». Показано, что современный художественный музей не только представляет современное и традиционное искусство, а и само здание музея представляет собой произведение искусства, дизайна; наблюдается значительное расширение музейного и культурного пространства. **Выводы.** Художественный музей позиционирован как художественный амбивалентный паттерн. Доказано, что архитектура выполняет не только функцию инструмента общекультурной коммуникации, а и внутренней коммуникации музея, поскольку архитектурно-дизайнерское решение его экстерьера и околомузейное пространство задают параметры восприятия, алгоритмы поведения во всем музейном пространстве, погружают посетителя в мир художественной культуры.

**Ключевые слова:** культура, искусство, архитектура, дизайн, художественный музей, паттерн искусства художественного музея, фрактал, паттерн, музейное пространство.

***Yakovets Inna,*** *Doctor of Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Design, Cherkasy State Technological University*

**The concept "artistic pattern of an art museum"**

**Purpose of the article.** To undertake a thorough analysis of the concept of the "artistic pattern of an art museum" and propose your interpretation of this definition. To prove that due to the perception of the modern museum, not only as of the custodian of the past but also as the creator of the future, as a center of up-to-date information and active communication, there is a need for new forms of organization of museum activity and the entire museum and near-museum space. In this way, the image, museum building architecture becomes especially essential – a museum building should be a work of art. **The methodology** of the research manifests itself in interdisciplinary. It is based on a system of

© Яковець І. О., 2019

general scientific and unique methods, which, in their turn, reflect the systematic method, cultural and art study approaches to the study of museum form, information and fractal approach, terminological analysis. **The scientific novelty** is that the definition of the concept of the "artistic pattern of an art museum" has been proposed and formulated for the first time. It has been proved that the modern art museum not only represents a contemporary and traditional art but also the building of the museum itself is a work of art, design; there is a significant expansion of the museum and cultural space. **Conclusions.** The art museum is positioned as an artistic ambivalent pattern. It has been proved that architecture serves not only as a tool of cultural communication but also the internal communication of the museum, since the architectural and design solution of its exterior and the near-museum space set the parameters of perception, algorithms of behavior throughout the museum space, immersing the visitor in the world of art culture.

**Key words:** culture, art, architecture, design, art museum, the artistic pattern of an art museum, fractal, pattern, museum space.

Актуальність дослідження. Тенденції розвитку культури і мистецтва останньої третини XX — початку XXI ст. справляють вагомий вплив на сучасний музей. Цей період в музейній практиці пов'язаний з кардинальними трансформаціями музейного простору і його смислів.

Значне поширення і стрімке зростання кількості музеїв мистецького профілю, і, зокрема музеїв сучасного мистецтва у світі та в Україні, набувають все більш істотного значення в житті суспільства, і це, без сумніву, підкреслює актуальність пропонованої роботи. Небувалий розквіт і популярність саме цього типу музею на тлі загального музейного буму зумовлені багатьма соціальними, художніми та культурологічними факторами, що вимагає комплексного осмислення об'єкта нашого дослідження.

Методологія пропонованого дослідження, що має міждисциплінарний характер, ґрунтувалася на вивченні світових новітніх тенденцій розвитку музейної форми у співставленні її з музеями в Україні з позицій подальшої модернізації та вдосконалення вітчизняної музейної форми.

Системний принцип визначив стратегію наукового дослідження і допоміг розкрити цілісність і специфіку феномену сучасної музейної форми, а також виявити взаємозв'язки між її структурними елементами.

Інформаційний підхід дав змогу виявити нові якості об'єкта дослідження (художнього музею), важливі для розуміння його сутності та можливих напрямів розвитку на основі знання загальних властивостей та закономірностей інформаційних процесів. Інформаційно-комунікативний підхід також дав можливість з'ясувати природу власне музейної мови, її специфіку і, відповідно, особливості інформаційної системи, що використовує музей.

Використання в даній роботі термінологічного аналізу, надало можливість запропонувати авторську трактовку концепту «мистецький патерн художнього музею». Доповнює методологію фрактальний підхід, який відкриває додаткові можливості перед сучасними науками.

Аналіз досліджень і публікацій. Обґрунтування авторської позиції щодо об'єкта дослідження потребувало аналізу та переосмислення робіт широкого кола питань. Були враховані загальнофілософські, соціологічні, історичні, педагогічні, культурологічні, мистецтвознавчі підходи до аналітики музею, представлені у вітчизняній та зарубіжній літературі.

Дослідження сучасної музейної форми передбачає вивчення широкого кола питань, що стосуються як історії музейної справи і теоретичних проблем музеєзнавства, так і проблематики, пов'язаної з дослідженням музею як соціокультурного інституту і феномена культури, що актуалізується разом з розвитком музеєзнавства як науки у другій половині XX століття [1].

У сучасному мистецько-культурологічному знанні все більшої популярності набирає термін «патерн» (патерн розуміється як повторюваний шаблон, або зразок; елементи патерна повторюються передбачувано), що передусім пов'язано з наростаючими процесами інтеграції між різними дисциплінами, включаючи гуманітарне і негуманітарне знання. На цьому тлі відбувається змішання різних «мов» наук, і в результаті деякі терміни набувають міждисциплінарного тлумачення.

У сфері культурологічного знання першість в застосуванні терміна «патерн» належить американській дослідниці, культурологу Рут Фултон Бенедикт (1887–1948), автору книги «Patterns of Culture» («Патерни культури»), виданої в 1934 році. У теоретичній схемі вивчення культур, створеної Р. Бенедикт, був зроблений акцент на унікальності і своєрідності системних конфігурацій кожної культури окремо. Зазначені системні конфігурації культур, на думку авторки, характеризують риси сталості і спадкоємність. Слід зазначити, що в своїх роботах вона не виходить на категоріальний рівень і використовує термін «патерн» в його буквальному значенні, проте дослідниця створила основу для його наукової популяризації [2].

Пряме спостереження може виявляти візуальні патерни, як вони формуються, наприклад, в культурі і мистецтві. Вони в більшості випадків не копіюють один одного і часто є фрактальними. У мистецтві, архітектурі, дизайні різні візуальні елементи можуть комбінуватися і повторюватися, утворюючи мистецькі патерни. Таким чином, вищесказане вказує на те, що патерни є культурним феноменом, що охоплює всі сфери діяльності і життєдіяльності людини, зокрема науку, мистецтво, природу.

Мета дослідження полягає в ґрунтовному аналізі концепту «мистецький патерн художнього музею» при зосереджені уваги на тому положенні, що художній музей у нашій роботі позиціоновано як амбівалентний мистецький патерн культури, тобто не тільки як заклад, що традиційно лише зберігає, накопичує та репрезентує твори мистецтва, а і як будівля музею, що є твором мистецтва, архітектури,

дизайну та викладенні власної трактовки даного визначення. В дослідженні необхідно довести, що внаслідок сприйняття сучасного музею вже не тільки як зберігача минулого, але і як творця майбутнього, як центру актуальної інформації та активної комунікації, виникає потреба в нових формах організації музейної діяльності і всього музейного та навколомузейного простору, і особливе значення при цьому набуває образ, архітектура музейної будівлі — музейна будівля має бути твором мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Досліджуючи феномен художнього музею, зупинимося детальніше на тому положенні, що *музей* у нашому дослідженні позиціоновано як амбівалентний мистецький патерн культури, тобто не тільки як заклад, що традиційно лише зберігає, накопичує та репрезентує твори мистецтва, а і як будівлю музею, що є твором мистецтва, архітектури, дизайну. *Художній музей* трактуємо не лише як безпосередньо традиційний художній музей, а й як узагальнену назву музеїв мистецького спрямування. А найбільш яскравими прикладами прояву динамічної складової діяльності художнього музею у XXI ст. можна вважати музеї сучасного мистецтва (Contemporary art). Враховуючи вищевикладений матеріал, можемо сформулювати таке визначення: *мистецький патерн художнього музею* є амбівалентним за своєю сутністю та являє собою концептуальний культурний фрактал, що є патерном художньої культури і має символічний мистецький сенс на всіх ієрархічних рівнях.

Проаналізуємо це твердження детальніше. Історія розвитку *музейної архітектури* показує, що вигляд музейних будівель змінювався залежно від концепцій і підходів до розуміння музейної інституції (нині — музейної форми). Зауважимо, що, якщо з кінця XIX ст., коли почалося будівництво споруд, спроектованих спеціально для потреб конкретного музею, і до другої половини XX ст., можна говорити про можливість створення певної типології музейної архітектури за стилями, критеріями, течіями у контексті загальної теорії архітектурних стилів, то, починаючи з другої половини XX ст. і до сьогодні, складно говорити про якийсь конкретний виражений архітектурний стиль, оскільки в мистецтві (архітектурі) постмодернізму все більше виникає нових течій і напрямків, пов'язаних з появою науково-технічних досягнень або нових філософських, культурологічних, світоглядних концепцій [3].

Дослідження будівель сучасних музеїв доводить, що різноманітні форми і образи, які знаходять втілення в їх архітектурі, активно обговорюють не тільки засоби масової інформації, а і наукова спільнота, існують неоднозначні трактування та відгуки, що викликають суперечки, а музейний бум, який, як відомо, триває у світі вже кілька десятиліть, супроводжуючись будівництвом великої кількості нових будівель для музеїв та розширенням і реконструкцією старих.

Власне, питання стосовно того, чи має бути музейна будівля місцем для зберігання мистецьких творів, колекцій, інших музейних предметів або бути архітектурною пам'яткою, твором мистецтва, самоцінним об'єктом показу (навіть, якщо вміст його є другорядним) є основним, навколо якого розвивається багаторічна дискусія. У нашому дослідженні, стверджуючи, що сьогодні музей сприймають вже не тільки як зберігача минулого, зокрема пам'яток культури і мистецтва, але і як творця майбутнього, як центр актуальної інформації та активної комунікації, ми наголошуємо саме на тому, що внаслідок цих змін виникає потреба в нових формах організації музейної діяльності і всього музейного та навколомузейного простору, і особливе значення при цьому набуває образ, архітектура музейної будівлі — музейна будівля має бути твором мистецтва.

Стає очевидним, що архітектурну форму перестали сприймати лише як утилітарну оболонку для музейного зібрання, її роль набагато ширша, але можливості архітектури в музейній діяльності вивчені і реалізовані не повно [4]. Зазначимо, що, по-перше, зміна уявлень про місію музеїв початку XXI століття впливає на рівень екстер'єру, оскільки зовнішній вигляд будівлі, здатний втілити новий образ музею, більш відкритий і привабливий для публіки, здатний до комунікації, а по-друге, нове розуміння функцій музею робить необхідними зміни на рівні внутрішньої структури музейних будівель, що виражається в появі нових типів приміщень та в їх художньому вирішенні. Тобто роль і місія самого музею в сучасній культурі певним чином визначає значення художнього образу музейної споруди та функції архітектури в системі музею.

Важливим фактом є поступове утвердження розуміння того, що проектування музейних будівель, створення його особливого художнього образу не можна вважати тільки завданням архітектури, оскільки цей процес повинен бути усвідомлений як невід'ємна складова музейної діяльності і відбуватися у тісній взаємодії з музейними фахівцями. Це твердження відповідає актуальній тенденції посилення міждисциплінарності наукових досліджень у культурології, мистецтвознавстві, музеєзнавстві, що і доводить пропонована робота, виконана на перетині цих наук.

Важливим є той факт, що значну групу досліджень становить низка робіт, які висвітлюють різні сторони функціонування художніх музеїв, музеїв сучасного мистецтва, на яких і зосереджено нашу увагу. У більшості робіт специфіка представлення сучасного мистецтва (як, власне, і саме сучасне мистецтво) співвідноситься з постмодернізмом як культурною моделлю. Багато досліджень першого десятиліття XXI ст. присвячено визначенню місця музею в соціокультурному просторі, його суспільному призначенню, окремим сторонам його діяльності. Бажанням «вписати» музей у простір сучасної економічної культури продиктована поява концепцій музею в системі трансмодерна [5].

Особливе місце серед робіт, присвячених дослідженню музею та музейності належить російському культурологу О. Сапанжі. Так, подальшого розвитку набула її концепція «пост-музею», проте,

варто відзначити, що фокус у вивченні *теоретичних моделей музею* в ситуації постмодерну зміщується на вивчення можливостей впливу музею на життя соціуму і культури в цілому, при цьому важлива роль належить самій споруді музею як фактору первинного культурного діалогу, комунікації [6]. Зауважимо також, що темі музеїв сучасного мистецтва, які у переважній більшості являють собою твори сучасного мистецтва і архітектури, присвячена значна кількість дисертаційних робіт.

Оскільки будівля музею визнається музеєзнавцями повноправним структурним *елементом фрактальної музейної системи* (разом з експозицією, фондами, послугами, персоналом та усною комунікацією і т. д.) [7], то вона повинна за допомогою своїх специфічних інструментів сприяти виконанню основних соціокультурних функцій музею. Тому, окрім того, що архітектура створює фізичну оболонку для зберігання і презентації колекцій і, отже, бере участь у реалізації музейної функції документування, архітектурна споруда може відігравати істотну роль у реалізації освітньо-виховної функції музею, в основі якої і лежить теорія музейної комунікації. При такому розгляді образ самої будівлі музею може трактуватися як інструмент спілкування з відвідувачами, а деякі архітектурні елементи або особливості інтер'єру в структурі музейної експозиції можуть стати значущим аспектом і навіть виконувати роль експоната, сприяючи підвищенню рівня ефективності сприйняття експозиції [8].

Таким чином, враховуючи те, що ще до потрапляння всередину музею архітектурно-дизайнерське вирішення його екстер'єру та навколомузейний простір задають параметри сприйняття, алгоритми поведінки в музейному та навколомузейному просторі, занурюють відвідувача у світ культури, то можемо стверджувати, що архітектура виконує як функцію інструменту загальнокультурної комунікації, так і внутрішньої комунікації музею.

За твердженням вітчизняних та зарубіжних науковців, комунікативна культура в контексті досліджень останніх років є однією з провідних сил, що формує сучасне мистецтво, у тому числі і презентоване музеями. Так, виникнення наприкінці 1960-х рр. теорії музейної комунікації та її подальший інтенсивний розвиток спричинило в музейному світі справжню революцію. Комунікаційний підхід за визначенням є антропоцентристським, оскільки у центрі уваги він ставить людину, тому акценти у діяльності сучасних музеїв змістилися з традиційної внутрішньої роботи у бік активної взаємодії з відвідувачем. Йдучи назустріч запитам і потребам публіки, музей надає можливість отримання інформації (зокрема, культурної, мистецької, освітньої) через розваги, перетворюючи відвідування музею в одну з форм дозвілля — тобто пропонує нові форми реалізації освітньо-виховної функції музею. Отже, комунікація перетворилася в одне з головних призначень роботи музеїв, що є позитивним досягненням.

Однак певне порушення рівноваги між традиційними функціями музею (наприклад, між функцією документування, що виражається в галузі архітектурно-дизайнерського проектування у вдосконаленні планування будівель, поліпшенні умов розміщення та зберігання творів мистецтва та колекцій, технічного оснащення не тільки приміщень для постійних експозицій і тимчасових виставок, а і фондосховищ при оптимальному взаємозв'язку всіх цих підрозділів, яка поступово відходить на другий план, поступаючись місцем освітньо-виховній функції, що знаходяться у постійному розвитку і видозмінюється залежно від конкретної культурної, економічної або політичної ситуації і трактуються сьогодні максимально широко) призводить часом до деяких протиріч у музейному житті (наприклад, поява музеїв без постійних колекцій і фондів), і архітектура є наочним тому підтвердженням. Показовим прикладом зміщення функцій музею являє собою знаменита будівля музею Гуггенхайма в Більбао архітектора Френка Гері (1997 р.), деконструктивістська за архітектурним принципом, яка не містить під своєю нестандартною приголомшливою оболонкою ніякого певного музейного зібрання. Вона була побудована тільки для розміщення тимчасових виставок.

Ще одним прикладом можна вважати відкриття восени 2009 р. Національного музею мистецтв XXI ст. (MAXXI Museum) в Римі, Італія, спроектованого Захою Хадід, коли за кілька місяців до офіційного відкриття (у травні 2010 р.) за відсутності колекцій будівля була доступна для огляду, тобто оболонка для експонатів сама стала експонатом. Так само було і з Єврейським музеєм у Берліні, який протягом трьох років до формування постійної експозиції функціонував тільки як архітектурний об'єкт, і кількість відвідувачів за цей час перевищила двісті тисяч.

Як показує практика, нині дослідженням проблем *проектування музейного простору* займаються фахівці багатьох провідних архітектурних шкіл світу. У зв'язку з появою якісно нових підходів отримання і передачі інформації, способів трансляції візуальної інформації, виникненням нових видів мистецтва виникає питання, яким чином музей, а особливо художній, трансформується і пристосовується до нового часу — часу інформаційних технологій, часу, в якому змінюються парадигми, розробляються інвайроментальні підходи, як в культурі взагалі, мистецтві і архітектурі, так і в інших сферах життя.

На думку О. Бакушкіної, архітектори, проектуючи сучасні музейні будівлі, створюють концептуальні моделі архітектурного простору, за допомогою реалізації певних архітектурних сценаріїв візуальних практик, які можуть посилювати чуттєве переживання музейного простору при перебуванні в ньому, тим самим сприяючи формуванню в людини цілісної сенсорної картини — індивідуального досвіду відвідування [9].

Аналізуючи праці вчених, які займаються дослідженнями в галузі психології, фізіології руху, сприйняття архітектурних форм і виникнення візуальних образів, таких як Р. Арнхейм «Мистецтво і

візуальне сприйняття», Л. Веккер «Психіка і реальність. Єдина теорія психічних процесів», В. Вундт «Введення в психологію», згадана дослідниця виділяє три чуттєво-емоційні типи взаємозв'язку людини з навколишнім світом і, зокрема, сприйняття архітектурного простору (дотиковий тип; тип, пов'язаний з чутливістю до підпорогових сигналів; структурний тип), відповідно до яких можна розподілити сценарії візуальних практик, які використовують архітектори під час проектування сучасних музейних будівель, у такі групи: 1) сценарій, пов'язаний з формуванням тактильних відчуттів (детальна робота з матеріалами, фактурами); 2) сценарій, пов'язаний із чутливістю до світла (світло стає змістом архітектурного об'єкта, наповнюючи архітектурний простір особливим змістом і переживаннями); 3) сценарій, пов'язаний з побудовою простору індивідуального сенсорного поля (створення можливості вибудувати власну просторову структуру свого сенсорного поля).

На основі аналізу архітектури музейних будівель (Музей Шаулаггер, Базель, Швейцарія; Музей Кімбелл, Форт-Уорт, Техас, США; Музей Злиття, Ліон, Франція) авторка доводить, що просторова структура музейних споруд змінюється разом зі зміною моделі взаємозв'язку «людина — світ». Сучасні візуальні практики особливо емоціогенні. Ще на початку XX ст. було встановлено, що емоційне явище завжди є двокомпонентним [10]. Емоція, як відомо, являє собою й ставлення суб'єкта до об'єкта (перший компонент), і, що важливо, це ставлення людини до зовнішнього світу невіддільне від відображення свого переживання, стану (другий компонент). Ось на цьому другому компоненті і роблять акцент сучасні архітектори, формуючи їх художній образ і програмуючи сприйняття музейних споруд.

Необхідно зазначити той факт, що архітектуру сучасних музеїв іноді критикують за те, що з інструменту комунікації вона непомітно перетворилася в один з комерційних інструментів музейного маркетингу, а також обговорюються питання, як довго триватиме інтерес публіки до архітектури видовищних музеїв-атракціонів і як майбутні покоління оцінять будівлі, подібні до музею Гуггенхайма в Більбао.

Висновки і перспективи. Таким чином, зв'язок між формою і функцією сучасної музейної архітектури виявляється більш наочним, ніж це було у попередні століття. Єдиний тип музейної будівлі, що відображає статус музею як культурної інституції, відходить у минуле. Натомість з'являються просторові і композиційні рішення, що забезпечують найкращу реалізацію тієї функції, яка була закладена в основу проекту.

Повертаючись до образу самої будівлі музею, зазначимо, що для здійснення комунікації з відвідувачами в художньому музеї надзвичайно важлива не стільки функціональна сторона архітектури, як її естетичні характеристики, оскільки музей сприймають як цілісний візуальний комплекс: художній образ його будівлі відіграє важливу роль у процесі взаємодії відвідувача і музейного та навколомузейного простору. Образ будівлі музею як раз і створює цей неповторний простір, відмежовує його від простору повсякденності і сприяє проникненню відвідувача в особливий світ музею.

Сьогодні створення музеїв сучасного мистецтва в нашій країні на новому історичному етапі вимагає як серйозних економічних витрат, так і теоретичного осмислення на основі аналізу історії та практики західноєвропейського і вітчизняного музейного досвіду.

***Література***

1. Яковець І. О. Художній музей XXI століття: Монографія. Черкаси: Вид. Вовчок О., 2016. 464 с.
2. Леонов И. В. Паттерны культурно-исторического процесса: парадигмально-тематический анализ: автореф. дис….д-ра культурологии: 24.00.01. СПб., 2015, 41 с.
3. Блинова Е. К., Бакушкина Е. С. Архитектура зарубежных музейных зданий второй половины XX века. Опыт типологического исследования // Архитектон: известия вузов: электр. версия журн. 2014. № 48. URL: http://archvuz.ru/2014_4/6 (дата обращения: 25.01.2015).
4. Чугунова А. В. Социокультурный образ современного музея: модели архитектурного воплощения: автореф. дис. … канд. культурологии: 24.00.03. Санкт-Петербург, 2012. 20 с.
5. Ахмас К. Музей в эпоху трансмодерна // Музеология — музееведение в XXI веке. Проблемы изучения и преподавания: Материалы Международной научной конференции Санкт-Петербург, 14–16 мая 2008 года. Санкт-Петербург, 2009. С. 129–136.
6. Сапанжа О. С. Культурологическая теория музейности: дис. … д-ра культурологи: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2011. 378 с.
7. Сапанжа О. С. Основы музейной коммуникации: учебное пособие. Санкт-Петербург, 2007. С. 31.
8. Свецимский Е. Модернизация музейных экспозиций: методические рекомендации / сост. и пер. М. Б. Гнедовский. Москва, 1989. С. 11–12.
9. Бакушкина Е. С. Архитектура современных музейных зданий. Формирование смысловых моделей // Вестник КемГУКИ. 2016. № 34. С. 102–108.
10. Вундт В. М. Введение в психологию. Москва: КомКнига, 2007. 168 с.

***References***

1. Yakovets, I. O. (2016). Art museum of the 21st century: A monograph. Cherkasy: O. Vovchok publisher. [in Ukrainian].
2. Leonov, I. V. (2015). Patterns of cultural-historical process: A paradigm-themed analysis: Extended abstract of Doctoral thesis in Cultural Studies. Saint Petersburg. [in Russian].

3. Blinova, E. K., Bakushkina, E. S. (2014). Architecture of the foreign museum buildings of the second half of the 20th century: An attempt of typological research. Architecton: Proceedings of higher education. 48. Retrieved January 25, 2015 from: http://archvuz.ru/2014_4/6 [in Russian].
4. Chugunova, A. V. (2012) Socio-cultural image of a contemporary museum: Models of architectural embodiment: Extended abstract of Candidate's thesis in Cultural Studies. Saint Petersburg. [in Russian].
5. Akhmas, K. (2009). Museum in the transmodern era. Museology and museum studies in the 21st century. Study and teaching issues. Proceedings from the International Research Conference in Saint Petersburg. pp. 129–136. [in Russian].
6. Sapanzha, O. S. (2011). Culturological theory of museum-ness: Extended abstract of Doctoral thesis in Cultural Studies. Saint Petersurg. [in Russian].
7. Sapanzha, O. S. (2007). The basics of museum communication: A study guide. Saint Petersburg. [in Russian].
8. Svetsimskiy, Ye. (1989). Modernizing the museum expositions: Methodological guidelines. M. B. Gnedovskiy (Ed., Trans.). [in Russian].
9. Bakushkina, E. S. (2016). Architecture of contemporary museum buildings: Forming semantic models. Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts. 34. pp. 102–108. [In Russian].
10. Wundt, W. (2007). Outline of Psychology. Moscow: KomKniga. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 25.04.2019 р.*
*Прийнято до публікації 23.05.2019 р.*

УДК 7.071.1:781.6:784.1
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191341

**Бардашевська Ярослава Миколаївна**
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики
музичного виховання і диригування
Навчально-наукового інституту мистецтв
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»
ORCID 0000-0002-2315-9757
yaroslava.bardashevska@gmail.com

# ФАКТОРИ ЖАНРОВОГО МІКСТУ Й ХОРОВОЇ СОНОРИКИ У ВТІЛЕННІ ОБРАЗНОСТІ СВІТСЬКИХ ТВОРІВ В. СТЕПУРКА

**Метою** роботи є визначення жанрових та стилістичних особливостей зразків зі сфери світського мистецтва та виявлення самобутніх ракурсів у трактуванні звукової матерії на основі аналізу музичних змістів та образів світських акапельних хорових творів В. Степурка. **Методологія.** Оскільки дослідження стосується однієї галузі творчості одного митця, в роботі використано методологію персонологічних досліджень, зокрема – біографічний, герменевтичний, феноменологічний методи для виявлення базових установок та їх розвитку в творчості композитора. Також застосовано методи, розроблені в галузях мистецтвознавства і культурології: стилістичний у щільному зв'язку з аналітично-структурним, метод цілісного аналізу, хорознавчий, за допомогою якого вивчаються питання хорової тембральності й сонористики як важливих чинників драматургії хорових композицій. **Наукова новизна** роботи полягає у окресленні концепцій світських хорових творів В. Степурка, та на цьому ґрунті – жанрових пріоритетів цієї сфери творчості. Характеристика індивідуального хорового стилю композитора, який простежується у світських хорових композиціях, дозволяє осмислити специфіку входження його творів в сучасне українське мистецтво та сприяє формуванню цілісної картини сучасної української музики. **Висновки.** Митець застосовує численні стилістичні прийоми з арсеналу різних історичних періодів і стилів, що забезпечує свободу для втілення задумів у руслі жанрового моделювання. А підхід до можливостей використання модусів звуку поза вербально-поетичною основою, з одного боку, виявляє дієвість типової для ХХ ст. тенденції до симфонізації вокально-хорових засобів, з другого – новітньої ідеї можливості втілення загальних законів буття шляхом пошуку своєрідної еквівалентності їм звукового матеріалу.

**Ключові слова:** жанрове моделювання**,** образно-семантичні засади, хорова композиція, драматургія, стилістичні особливості.

***Бардашевская Ярослава Николаевна,*** *кандидат искусствоведения, доцент кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Учебно-научного института искусств ГВНЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»*

**Факторы жанрового микста и хоровой сонорики в воплощении образности светских произведений В. Степурко**

**Целью** работы является определение жанровых и стилистических особенностей образцов из сферы светского искусства и выявление самобытных ракурсов в трактовке звуковой материи на основе анализа музыкальных смыслов и образов светских акапельных хоровых произведений В. Степурко. **Методология.** Поскольку исследование касается одной области творчества одного художника, в работе использованы методологию персонологических исследований, в частности - биографический, герменевтический, феноменологический методы для выявления базовых установок и их развитие в творчестве композитора. Также применены методы, разрабо-

© Бардашевська Я. М., 2019

танные в области искусствоведения и культурологии: стилистический в тесной связи с аналитически-структурным, метод целостного анализа, хороведческий, с помощью которого изучаются вопросы хоровой тембральности и сонористики как важных факторов драматургии хоровых композиций. **Научная новизна** работы заключается в обрисовке концепций светских хоровых призведений В. Степурко, и на этой почве - жанровых приоритетов этой сферы творчества. Характеристика индивидуального хорового стиля композитора, прослеживающегося в светских акапельных хоровых композициях, позволяет осмыслить специфику вхождения его произведений в современное украинское искусство и способствует формированию целостной картины современной украинской музики. **Выводы.** Художник использует многочисленные стилистические приемы из арсенала различных исторических периодов и стилей, обеспечивает свободу для воплощения замыслов в русле жанрового моделирования. А подход к возможностям использования модусов звука вне вербально-поэтической основой, с одной стороны, оказывает действенность типичной для XX в. тенденции к симфонизации вокально-хоровых средств, с другой - новой идеи возможности воплощения общих законов бытия путем поиска своеобразной эквивалентности им звукового материала.

**Ключевые слова:** жанровое моделирование, образно-семантические принципы, хоровая композиция, драматургия, стилистические особенности.

***Bardashevska Yaroslava,*** *Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the department of methodology of musical education and conducting of the Educational-scientific institute of Arts of the Vasil Stefanyk Subcarpathian National University*

**Factors of the genre mix and choral sonorism within the embodiment of the imagery of secular works of V. Stepurko**

**The purpose of the article** is to determine the genre and stylistic features of samples from the sphere of profane art and to identify distinctive perspectives in the interpretation of sound matter based on the analysis of musical meanings and images of the secular acapelic choral works of V. Stepurko. **Methodology.** Since the research concerns one area of creative works of one artist, the methodology of personological researches, in particular biographical, hermeneutical and phenomenological methods are used in the work to identify the basic setups and their development in the composer's creative works. Also applied methods developed in the field of art appreciation and cultural studies: stylistic in close relation to the analytical and structural, integral analysis method, choir, with the help of which we study the issues of choral timbre and sonorism as important factors in the dramaturgy of choral compositions. **The scientific novelty** of the work is to outline the concepts of the secular choral works of V. Stepurko, and on this basis - the genre priorities of this sphere of creative works. The characterization of the individual choral style of the composer, which is traced in the secular acapella choirs, allows us to comprehend the specificity of the inclusion of his choral works in the contemporary Ukrainian art and contributes to the formation of an aggregate picture of the modern Ukrainian music. **Conclusions.** The artist uses numerous stylistic devices from the arsenal of various historical periods and styles that provide freedom for the embodiment of intentions in the tideway of genre modeling. And the approach to the possibilities of using sound modes outside the verbal-poetic basis, on the one hand, has an effect of the typical tendency of the twentieth century to synchronization of the vocal and choral means, on the other hand - a new idea of the possibility of embodiment of the general laws of being by searching for an original equivalence of sound material for them.

**Key words:** genre modeling, figurative-semantic principles, choral composition, drama, stylistic features.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі хорова творчість зацікавлює багатством жанрових модифікацій і виникненням нових жанрів, не пов’язаних своїм походженням з арсеналом класичного хорового мистецтва, а також широким розвитком хорової театралізації. Осмислюючи особливості мотивів створення, якомога глибше занурюючись в музичні тексти й висвітлюючи специфіку їх виконання, можна чіткіше осягнути закономірності подальшого розвитку мистецтва. Такими особливостями часто виступають імпульси до створення хорових творів за врахування специфіки виконавської манери конкретного колективу; знання особливостей різних хорових складів, зокрема – при взаємодії з вокалістами чи солюючими музичними інструментами; складність хорових партитур внаслідок застосування нових технологій тощо.

Окрім цього, значні зміни в стильовій системі приносить творчість композиторів, чия творча зрілість починається у 1990-х роках: загострюється відчуття духовності музичних творів, в зв’язку з чим посилюється сповідальність, своєрідне проповідництво, суб’єктивність ліричності й самоаналіз. Водночас відсутність обмежень в аспекті використання технічних прийомів композиції спричинює небачену досі активність в експериментуванні зі стилістичними, зокрема – сонорно-тембральними засобами та виконавськими складами навіть у сфері традиційно консервативних жанрів.

В цьому контексті цікавою постає хорова творчість Віктора Степурка – однієї з найбільш помітних фігур в українській музиці кінця XX – перших десятиліть XXI ст. Його творчий шлях і доробок в різних жанрах сьогодні активно осмислюється, приваблюючи яскраво вираженою індивідуальністю увагу як науковців, так і музичних журналістів.

Аналіз досліджень і публікацій. Своїми акапельними композиціями композитор постійно доводить надзвичайну потенційність цієї гілки хорової музики: їй властиві самобутність художніх задумів, яскравість барв, різноманітність підходів до тембрів, скрупульозна робота з технічними можливостями хорових партій. Відповідно до таких яскравих особливостей, ця сфера творчості композитора повинна була б висвітлюватися в багатьох ракурсах, та це здебільшого загальні огляди («Творчість В. Степурка у культурологічних вимірах сучасного музичного мистецтва» О. Афоніна [1], «Колоритні образи Вітора Степурка» Є. Букет [4], «Удивительный мир Виктора Степурко» О. Булаш [5]). Тому, окрім згаданих вище присвячених композитору матеріалів, виникла потреба опертися на праці, які

висвітлюють закономірності сучасної музичної творчості в цілому («Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки» Г. Дауноравічене [6], «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники» Е. Денисова [7]).

Метою дослідження є визначення жанрових та стилістичних особливостей зразків зі сфери світського мистецтва та виявлення самобутніх ракурсів у трактуванні звукової матерії на основі аналізу музичних змістів та образів світських акапельних хорових творів В. Степурка.

Виклад основного матеріалу. Хорова творчість В. Степурка містить чимало оригінальних ідей і в представленій у порівняно незначній кількості зразків сфері світської музики. Їм властива та ж глибина ідейних і драматургічних задумів, що й духовній музиці, що споріднює між собою дві виразно дистанційовані між собою галузі й об'єднує їх як у цілісному контексті розгортання наскрізних стилістичних тенденцій, що супроводжується закономірним взаємозбагаченням і оновленням, так і за принципом співвідносності розгалуження цілісної творчої системи.

За жанровим спектром світські хори достатньо обмежені. Окрім присвяченої пам'яті жертв тоталітаризму «Літургії сповідальної», в якій використані тексти Т. Шевченка і Б. Стельмаха, переважно це мініатюри (серед яких домінують обробки народних пісень) або різні за структурним масштабом цикли мініатюр, картини- і містерії-диптихи. За винятком мініатюр на тексти класиків української поезії, інші твори (в тому числі на власні слова) очевидно виявляють тяжіння до обрядовості, сакралізованої містеріальності чи дійств. Ця ж характерна для стилю композитора властивість простежується і в диптихах та триптихах, сприяючи значній концентрації стилістичних засобів у процесі розкриття семантичних значень образності поетичних джерел.

Водночас, концептуальні установки митця дають підстави для аналізу музичних змістів його світських творів з позиції виявлення в структурах їх музичних текстів елементів узагальнення різних жанрів та їх семантики в різні епохи. Як і в сфері духовної концертної музики, тут – водночас із втіленням оригінальних концепцій, розширенням образного поля відповідно до втілення світоглядних концептів, синтезом чинників і елементів різних епохальних наверствувань – активніше виявляється жанрове, ніж стильове моделювання. Численні ознаки цього явища виразно простежуються у композиціях, що належать періоду духовних шукань: в синтетичних концепціях ефекти стилізації та алюзій, приховані плани і смисли музичних творів спрямовані на усвідомлення передусім етично-духовних ракурсів їх концепцій, де за зовнішньою спокусливою привабливістю складних звукових конструкцій криється часом трагедійний рівень відмежування від «осязательно-живого схватывания сути, святой простоты, освобождающей нас от мертвящих схем и праха "выразительных средств"» [9], притаманного образності й змісту інших, світоносних «містерій», створених в руслі тенденції до театралізації хорового виконавства, чи традиційних для академічної сфери п'єс-мініатюр.

Ще одна важлива якість – особлива увага не тільки до змісту, а й до виражальних властивостей вербальних текстів – фонетичної організації, сонорики, семантичного наповнення елементів з врахуванням цілісного процесу формування смислу. Особливо виразно такий підхід простежується в його містеріях, де філософська, мистецька і містична таїна слова, часом впливаючи на активність прояву тенденції до театралізації хорового виконавства, породжує вражаючу багатоплановість взаємозумовленої цілісності тексту і підтексту та, до того ж, привносить її у контекст всієї творчості. Зразком незвичності й оригінальності таких взаємозв'язків у системно-цільовому вияві надають хорова картина-диптих «Притча со-Творіння» і містерії-диптихи – «Супраментальний сон» для контр-тенора (тенора-альтіно) і жіночого хору без супроводу і «Супраментальна сінь» для жіночого хору без супроводу.

Важливим етапом у кристалізації майстерності композиторського стилю стала «Притча со-Творіння», яка в цілісному контексті творчості В. Степурка є унікальним за ознакою авангардного експериментування з хоровою сонорикою твіром. Враховуючи фактичне ігнорування авангардної стилістики в пізніших творах, її застосування в цьому випадку мотивоване загальною концепцією вокально-хорової творчості і водночас універсальним трактуванням авангарду як «художнього освоєння саме тих сфер буття, які є незримими, невідчутними, невисловлюваними» [8, 32]. Апофатичне втілення «вищих еманацій Духу» у таких творах відбувається способом заперечення. яке містять повторювальна формула «не є», частки «не» і «ні». Значно менша їх кількість у другій частині зумовлюється заміщенням персоніфікованим негативом: Див як окремий образ смислового ряду й художньої цілісності поступово набуває виразнішого окреслення в перетіканні нечітких асоціацій («дивний» – «дива» – «Диво» – «Див»), при цьому в жодному випадку не набуваючи з ними тотожності й створюючи певну альтернативу Творінню як «Диву-дивному».

Спосіб втілення цієї концепції отримує аргументацію у застосуванні терміну «притча» в назві твору, явна жанрова приналежність якого розширює сенс авторської інтерпретації пізньоромантичного жанру «картини» на основі його генетики – фольклорної, біблійної і літературної. Смислова пара «картина-притча» в диптиху В. Степурка обґрунтовується не тільки інтенсивними в минулому і сучасному музичному мистецтві тенденціями до синтезу жанрів, а й характерним для притчі «розмиванням меж, прагненням зарахувати до неї будь-які умовні форми – метафоричне, символічне і просто філософсько-узагальнене переосмислення дійсності» [3, 3] внаслідок відсутності чіткої визначеності поняття «притча».

Важливим чинником сегментування й архітектоніки музичного матеріалу в «Притчі» є вербально-фонемний матеріал, значна різноманітність якого впливає на якісні параметри музично-стилістичних засобів і їх колоритність в контексті пишнобарвності всього диптиху.

Виразні колористичні ефекти з'являються внаслідок таких змін в плині музичної тканини, як звуження чи розширення рельєфу або ж ущільнення чи розрідження фактури, виникнення в ній просторових ефектів завдяки специфічним умовам використання солістів тощо. Достатньо високий ступінь сонористики досягається й завдяки широкому застосуванню неконсонантної інтерваліки у вертикальних зрізах як результату вільного голосоведення окремих партій (така характерна властивість притаманна вже початковим дванадцяти тактам першої частини, в яких тяглість окремих статичних звуків-педалей поступово розширюється у багатоголоссі розділених на голоси партій); продовженості звучання інтервалів, акордів завдяки агогічним і динамічним засобам, глісандуванню в окремих голосах, «однорідно-тембровому» (по групах однорідних голосів) чи одночасному в усіх партіях; контрастному тембровому зіставленню колористики вокальних та інструментальних структур тощо.Така узагальненість підходу до можливостей використання модусів звуку поза вербально-поетичною основою, з одного боку, виявляє дієвість типової для ХХ ст. тенденції до симфонізації вокально-хорових засобів, з другого боку – новітньої ідеї можливості втілення загальних законів буття шляхом пошуку своєрідної еквівалентності їм звукового матеріалу.

Філософсько-містичну ідею містеріальної супраментальності в період духовних шукань композитор пов'язав із жанром павани: зимово-холодні тони «Павани в засніжених ланах» і «Павани в місячних тонах» у «Супраментальному сні» та весняно-теплі «Павани (у весняних снах)», «Павани (у заквітчаних садах)» у «Супраментальній сіні» відображають майже полярні грані у баченні принципів світобудови, бажання осягнути грані між Світлом і Небуттям в руслі синтезу деяких сучасних західних і східних тенденцій: «Внаслідок захоплень філософією, релігією, індуїзмом, йогою, містикою в творах композитора застосовується синтез різних видів мистецтва ХХ століття. Хоровий спів, балетна постановка знайшли своє відображення в театралізованій містерії-диптиху „Супраментальний сон". Самою назвою автор пояснює умовність трактування жанрів павани й містерії. Головними тут виступають образи, категорії буття, які залишаються незмінними тисячоліттями. Образи людини й смерті взаємодіють у „любовному дуеті"» [10, 234]. Відтак невипадковим є звернення до павани, яка в українському вокально-хоровому контексті виявилася жанром, що дозволив відтворити унікальну культурну ситуацію можливості адаптації багатих стилістичних і жанрових ідей за явної символічності її «форми» в ситуації мистецтва кінця ХХ ст.

Семантика павани виявляє певний зв'язок з жанром містерії. Щільність злиття семантичних концептів у руслі містеріальності простежується у витонченому тексті «Павани у місячних тонах». Складність музичних конструкцій породжена смисловим діапазоном вірша і спрямована на формування цілісного вербально-музичного комплексу за значної ролі сонорно-звукових утворень.

Необхідно зауважити, що митець «грає» не тільки з поетичним текстом (до речі, за змістовними ознаками схожого до магістралу у формі вінка сонетів), а прагне відтворити й глибинні семантичні концепти його «мерехтливо»-нереального колориту в різноманітних фонемах («о», «а»), сонорних конструкціях поза конкретним змістом з асоціативним зв'язком із тими чи іншими словами або виразами вірша («бульбашки» – «бдень, бза») чи без такого зв'язку («гай-я-а», «фаб», «ба-а», «паб»). Містеріальність і оригінальний «міфоколорит» спричинює необхідність повторень різних – і вербально-віршових (у фразах чи рядках), і музичних – концептів, що змінює структуру поетичного тексту і максимально активізує увагу до них. У думці слухача музики і слухача міфів відбувається «безперервна реконструкція» — як при аналізі варіацій, коли необхідно «тримати в голові тему» [11, 49].

Загалом, втілення специфічного образного плану в музичній драматургії і формотворчих процесах містерії «Супраментального сну» супроводжується певною модифікацією тематичної функції в руслі характерних тенденцій сучасної композиторської творчості. Важливу роль відіграє оригінальність використання тембральності пластів музичної тканини — партій контр-тенора, баритону і жіночого хору, тканина яких розгортається або в єдиному руслі, або в сукупності тією чи іншою мірою диференційованих пластів, характеризується різним рівнем проявлення мелодичного і фактурного варіювання в межах вибраних тембрально-сонористичних моделей.

Наукова новизна роботи полягає у окресленні концепцій світських хорових творів В. Степурка, та на цьому ґрунті – жанрових пріоритетів цієї сфери творчості. Характеристика індивідуального хорового стилю композитора дозволяє осмислити специфіку входження його творів в сучасне українське мистецтво та сприяє формуванню цілісної картини сучасної української музики.

Висновки. Аналіз обраних творів з масиву хорових акапельних композицій митця показує, що його здійснення з приналежних до різних рядів позицій виявляється ефективним для осягнення як «прихованого» змісту, так і пояснення обраних композитором для цього драматургічних, формотворчо-структурних і стилістичних засобів. Феноменальний метод дозволяє проникнути в самобутню авторську інтерпретаційну сферу вищих філософсько-релігійних понять, де явища формального і стилістичного рівнів доцільно розглядати в контексті різних традицій і контрастних типів музичної творчості.

Плідно й ефективно застосовуються композитором властивості найменшого смислового елементу музичної тканини – інтонації. Загалом в контексті жанрово-стилістичних процесів цих творів інтонації зокрема та інтонаційність формують своєрідну систему втілення семантичного змісту.

Водночас фактори колористики й сонорики істотно модифікують типологічні параметри жанрового моделювання. Так, «Супраментальний сон» заснований на принципі проникнення в жанровий стиль павани властивостей синтетичного театрального жанру містерії, який при цьому отримує вигляду, так би мовити, семантичного напластування; у «Притчі» семантика жанру музичної картини підпорядковує засоби притчі зміні «ракурсів» і «планів» в композиції твору.

Загалом же високий рівень оригінальності у втіленні задумів в акапельній світській музиці композитора сприяє цілісності усвідомлення закономірностей особливостей розвитку не тільки авторського стилю В. Степурка, а й загальних особливостей українського хорового мистецтва останніх десятиліть.

***Література***

1. Афоніна О. Творчість В. Степурка у культурологічних вимірах сучасного музичного мистецтва. Мистецтвознавчі записки : збірник наукових праць. Київ : Міленіум, 2007. Вип. 11. С. 146–155.

2. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. Москва : Музыка, 1970. 231 с.

3. Богачевська І. Притча як як об'єкт релігієзнавчого дослідження. Вісник Житомирського державного університету. Житомир, 2011. Вип. 59 : Філософські науки. С. 3–8.

4. Букет Є. Колоритні образи Віктора Степурка. Слово Просвіти. 2011. Ч. 44 (629). 3–9 листопада.

5. Булаш О. Удивительный мир Виктора Степурко. Зеркало недели. 2002. №22 (397).

6. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. Laudamus. Москва : Композитор, 1992. С. 99–106.

7. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Музыка, 1986. 207 с.

8. Дерев'янченко О. О. Звукові світи українського музичного авангарду 1960-х років. Музичне мистецтво: зб. наук. статей. Донецьк, 2008. Вип. 8. С. 29–40.

9. Медушевский В. Духовно-нравственный анализ музыки. URL: http://www.portal-slovo.ru/art/35812.php- http://www.portal-slovo.ru/art/35812.php?ELEMENT_ID=35812&PAGEN_1=3 (дата звернення: 14.08.2019).

10. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка : підручник. Київ : [б. в.], 2005. 271 с.

11. Levi-Strauss Cl. Myth and Meaning. London, Routled @ Kegan Paul, 1978. 240 с.

***References***

1. Afonina, O. (2007). Creativity of V. Stepurka in the cultural dimensions of contemporary musical art. Artistic notes: a collection of scientific works. (Issue 11), (pp.146–155). Kyiv : Milenium [in Ukrainian].

2. Bobrovskyi, V. (1970). About variability of functions of a musical form. Moscow : Music [in Russian].

3. Bohachevska, I. (2011). The parable as an object of religious study. Bulletin of Zhytomyr State University. Issue 59. 3–8. [in Ukrainian].

4. Buket, Je. (2011, 3–9 lystopada) Color images of Victor Stepurko. Slovo Prosvity, Ch. 44 (629) [in Ukrainian].

5. Bulash, O. (2002).The wonderful world of Victor Stepurko. Zerkalo nedely, 22 (397) [in Ukrainian].

6. Daunoravychene, H. (1992). Some aspects of the genre situation of contemporary music. Laudamus. 99–106. [in Russian].

7. Denysov, E. V. (1986). Contemporary music and the problems of the evolution of composer technology. Moscow : Music [in Russian].

8. Derevianchenko, O. O. (2008). Sound worlds of the Ukrainian musical avant-garde of the 1960-s. Musical Art: Coll. Sciences. articles. (Issue 8), (pp. 29–40). Donetsk [in Ukrainian].

9. Medushevskyi, V. Spiritual and moral analysis of music. Received from http://www.portal-slovo.ru/art/35812.php- http://www.portal-slovo.ru/art/35812.php?ELEMENT_ID=35812&PAGEN_1=3

10. Shulhina, V. D. (2005). Ukrainian Music Pedagogy: A Textbook. Kyiv : [b. v.] [in Ukrainian].

11. Levi-Strauss, Cl. (1978). Myth and Meaning. London, Routled @ Kegan Paul [in English].

*Стаття надійшла до редакції 23.05.2019 р.*
*Прийнято до публікації 26.06.2019 р.*

УДК 75.03“18/19”
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191342

**Бардік Марина Афанасіївна**
кандидат мистецтвознавства,
провідний науковий співробітник
науково-дослідного відділу історії та археології
Національного Києво-Печерського
історико-культурного заповідника
ORCID 0000-0003-3092-8929
mb30@i.ua

# ПРАВОСЛАВНИЙ ЖИВОПИС І НЕВІДОМИЙ МАЛЮНОК М. ВРУБЕЛЯ

**Мета** статті – введення в науковий обіг і атрибуція невідомого малюнка М. Врубеля, виявлення зв’язку малюнка з іншими творами художника. **Методологія**. У роботі використано комплекс методів: дедукції та порівняння, біографічний, компаративний, а також мистецтвознавчий аналіз, зокрема семантичний і стилістичний, емпіричне спостереження для атрибуції малюнка та включення його в контекст спадщини М. Врубеля. **Наукова новизна**. Введено в науковий обіг і атрибутовано малюнок М. Врубеля з колекції В. Є. Перевальського. Визначено вплив твору на тему панно із серії «Часи дня». Досліджено семантичний і стильовий зв’язок малюнка з монументальним живописом художника в Кирилівській церкві Києва. Доповнено спадщину М. Врубеля. **Висновки**. Атрибуція твору: «Врубель М. Пробудження. Портрет Надії Забели-Врубель, дружини художника. Харків. 1896 (вересень – грудень). Папір, графітний олівець. 29 х 38,5 см. Із колекції В. Є. Перевальського. Київ». Тему пробудження М. Врубель використав для створення панно «Ранок» (1897). Обличчя дружини художник трактував як лик архангела Гавриїла (1884), написаного ним в Кирилівській церкві Києва. Образи дружини і архангела мають спільну семантико-стильову основу. Благовіщення, початок спасіння людства, асоціювався у М. Врубеля з новим етапом в житті і творчості, пов’язаним з дружиною Н. Забелою-Врубель.

**Ключові слова**: Михайло Врубель, Надія Забела-Врубель, Кирилівська церква в Києві.

***Бардик Марина Афанасьевна,*** *кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник научно-исследовательского отдела истории и археологии Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника*

**Православная живопись и неизвестный рисунок М. Врубеля**

**Цель** статьи – введение в научный обиход и атрибуция неизвестного рисунка М. Врубеля, выявление связи рисунка з другими произведениями художника. **Методология**. В работе использован комплекс методов: дедукции и сравнения, биографический, компаративный, а также искусствоведческий анализ, в том числе семантический и стилистический, эмпирическое наблюдение для атрибуции рисунка и включения его в контекст наследия М. Врубеля. **Научная новизна**. Введен в научный обиход и атрибутирован рисунок М. Врубеля из коллекции В. Е. Перевальского. Определено влияние произведения на тему панно из серии «Времена дня». Исследована семантическая и стилистическая связь рисунка с монументальной живописью художника в Кирилловской церкви Киева. Дополнено наследие М. Врубеля. **Выводы**. Атрибуция произведения: «М. Врубель. Пробуждение. Портрет Надежды Забелы-Врубель, жены художника. Харьков. 1896 (сентябрь – декабрь). Бумага, графитный карандаш. 29 х 38,5 см. Из коллекции В. Е. Перевальского. Киев». Тему пробуждения М. Врубель использовал для создания панно «Утро» (1897). Лицо жены художник трактовал как лик архангела Гавриила (1884), написанного в Кирилловской церкви Киева. Образы жены и архангела имеют общую семантико-стилистическую основу. Благовещение, начало спасения человечества, ассоциировалось у М. Врубеля с новым этапом в жизни и творчестве, связанным с женой Н. Забелой-Врубель.

**Ключевые слова**: Михаил Врубель, Надежда Забела-Врубель, Кирилловская церковь в Киеве.

***Bardik Maryna,*** *PhD in Study of Art, leading researcher at the Scientific-Research Department of the History and Archaeology at the National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve*

**The Orthodox Painting and Unknown Drawing by M. Vrubel**

**The purpose of the article** is to introduce into scientific circulation and to attribute the unknown drawing by M. Vrubel also to explore a relationship to the one other artist’s works. **Methodology.** The deduction and comparison, biographical and comparative methods, art study analysis, including semantic and stylistic ones, as well as empirical observation have been used in order to attribute the drawing and to include the one to the context of M. Vrubel heritage. **Scientific novelty**. The M. Vrubel’s drawing from V. Perevalskyi’s collection has been attributed and introduced into scientific circulation. The work influence the topic of the panel from the series Times of a Day has been determined. Semantic and stylistic connections of the drawing on the mural painting by the artist in St. Cyril’s Church, Kyiv, have been observed. M. Vrubel heritage has been enriched. **Conclusions**. When creating the image of Nadiya Zabela, the creative process was diametrically opposed: the face of the archangel was manifested in the face of his wife. The semantics of their images are common in the Cyrillic composition and the Image. The Gospel is the beginning of the salvation of mankind, deliverance from the captivity of sin, "from the work of the enemy." Zabel's hope for the artist was the hope of recovering from the devastating illness of a former passion, a new stage in the life of a human creator. New love and a happy marriage for Mikhail Vrubel were an opportunity for salvation as their union strengthened the creative community. It’s the drawing attribution. *M. Vrubel. Awakening. Portrait of Nadiia Zabela-Vrubel, the Artist’s Wife. Kharkiv. 1896 (September – December). Paper. Lead pencil. 29 x 38,5. V. Perevalskyi’s collection. Kyiv*. M. Vrubel used the awakening topic to create the panel Morning (1897). The artist interpreted his wife’s face as the face of the *Archangel Gabriel* (1884) painted by him in St. Cyril’s Church, Kyiv. Images of the wife and Archangel had a common semantic and stylistic basis.

© Бардік М. А., 2019

M. Vrubel associated the Annunciation as the beginning of the salvation of mankind with a new period in his life and work, and with his wife N. Zabela-Vrubel.

**Key words:** Mykhailo Vrubel, Nadiia Zabela-Vrubel, Kyiv St. Cyril's Church.

Актуальність теми дослідження. Сказати нове слово про творчість Михайла Олександровича Врубеля – завдання надзвичайно складне та відповідальне. Художник, обдарований Богом такою мірою, що геній його не вписується в будь-який напрям мистецтва межі XIX–XX століть. Автор творів живопису монументального і станкового, іконопису, графіки станкової і книжкової, декоративного і театрально-декоративного мистецтва, скульптури. Людина трагічної долі, інтелігент у подвижницькому служінні справі життя – мистецтву і в благородному відношенні до людей.

Сміливість «взятися за перо» нам дозволяє обставина, яку без перебільшення можна вважати щастям для мистецтвознавця, – можливість ввести в науковий обіг невідомий до цього часу твір Михайла Врубеля.

Аналіз досліджень і публікацій. Ретельному вивченню, інколи «препаруванню», психологічного підґрунтя вчинків, біографічної лінії, творчої манери М. Врубеля присвячені численні публікації, які було розпочато ще публікаціями та спогадами О. Бенуа [1], К. Коровіна, Ф. Шаляпіна, С. Яремича – автора першої монографії про художника [2]. Для атрибуції невідомого твору М. Врубеля з приватної колекції стали у нагоді видання, що містять листи, написані самим художником й адресовані йому; історико-біографічні та мистецтвознавчі праці, у яких наведено спогади сучасників і факти тогочасного художнього життя, аналіз творчості й окремих пам'яток [3; 4; 5; 6; 7], альбоми і каталоги творів митця з колекцій Національного музею «Київська картинна галерея» (далі – НМККГ), Державної Третьяковської галереї (далі – ДТГ), Державного Російського музею (далі – ДРМ), приватних збірок [8; 9; 10].

Мета статті – введення в науковий обіг і атрибуція невідомого малюнка М. Врубеля, виявлення зв'язку малюнка з іншими творами художника.

Виклад основного матеріалу. Малюнок, який ми досліджуємо (далі – Малюнок), зберіг Василь Євдокимович Перевальський – дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України, народний художник України, професор, завідувач кафедри графічних мистецтв Національної академії мистецтва і архітектури. Малюнок є зображенням молодої жінки, виконане графітним олівцем на папері, пожовклому від часу і трохи зім'ятому, оскільки в минулому його, вочевидь, складали вчетверо. У правому нижньому куті графітним олівцем зроблено підпис: *М Врубель* (рис. 1).

***Рис. 1. М. Врубель. Пробудження. Портрет Надії Забели-Врубель, дружини художника. Харків. 1896. Папір, графітний олівець. 29 х 38,5. Колекція В. Є. Перевальського Публікується вперше***

***Рис. 2. Надія Іванівна Забела-Врубель. Фотографія. 1890-ті***
***(Із видання: «Михаил Врубель. Альбом / М. Ю Герман…1989. С. 216»)***

Далеко не всі, навіть добре відомі, твори М. Врубеля підписані ним, адже художник «не тремтів» над ними і міг просто дарувати або зовсім дешево віддати [1, 181], хоча грошей інколи не вистачало на їжу. Тим цінніше, що на Малюнку підпис є, причому такий шрифт для написання свого прізвища М. Врубель використовував неодноразово. Його зустрічаємо у ранніх творах: в акварелі «Заручини Марії з Іосифом» (1881, ДРМ) [9, рис. 2], на малюнку «Архангел Михаїл» (1884, НМККГ) [10, 119]. Утім такий підпис більш притаманний творам зрілого періоду, починаючи з 1890-х років: в ілюстраціях 1890–1891 років до творів М. Лермонтова «Дуель Печоріна з Грушницьким», «Казбіч і Азамат» (ДТГ) [9, рис. 47, 49], у невимовно чарівній за композиційно-колірним втіленням теми чудесного перетворення картині «Царівна-Лебідь» (1900, ДТГ) [9, рис. 105], у сповненому трагізму портреті сина художника Сави, померлого зовсім маленьким (1902, ДРМ) [9, рис. 141]. Цей підпис художник використовував також у поєднанні з першою літерою свого імені, коли «М» та «В» поєднувалися: серед ілюстрацій до творів М. Лермонтова – в акварелі «Вершник, що скаче» (1890–1891, ДТГ) [9, рис. 50], у портреті Надії Забели-Врубель (1904, ДРМ) [9, 244], в етюді «Іоанн Хреститель» (1905, ДРМ) [8, рис. 51; 9, рис. 133]. У підписі художника на Малюнку літера «М» відокремлена від прізвища. Подібним чином М. Врубель підписав малюнок «Шестикрилий серафим» (1905, Всеросійський музей О. С. Пушкіна) [9, рис. 134] і портрет О. А. Станкевич (1906, ДТГ) [8, рис. 55]. Отже, на Малюнку підпис М. Врубеля є автентичним, що засвідчує його авторство.

Наявність авторського підпису вказує, що для М. Врубеля Малюнок був завершеним за своїм задумом твором, хоча, на перший погляд, той здається начерком: лінія, спокійна і впевнена, окреслює контури обличчя жінки, її відкритих плечей, грудей, бганки простирадла. Вдало обіграно формат паперу, близький до золотого перетину, для розкриття теми пробудження від солодкого сну, коли душа і світ навколо сповнені тишею і спокоєм. Мотив ліричний, а образ молодої жінки піднесений, значимий, строгий. Обличчя, трохи звужене внизу, із зведеними до верху виразними очима, гіпнотично притягує погляд. Площинне трактування тіла, типове Врубелівське (згадаймо малюнок «Ліжко» (1904–1905, ДРМ) [9, рис. 142] із циклу «Безсоння») трактування простирадла сукупністю кристалів, лінії яких звужуються у правій частині для ефекту глибини, – ця продумана геометрія будується як система навколо обличчя моделі – сугестивного центру композиції. Остання, звичайно, є не побутовою сценою, а портретом. У ньому відкрита авторська техніка рисунка. Вона формувалася під час занять в Академії Мистецтв у П. Чистякова, який навчав бачити і виділяти в об'ємних формах плани, площини. У вигляді гострокутних площин М. Врубель міг представити предмети, одяг, квіти, пейзажне тло. Утім більш плавними абрисами передано бганки тканини, яка прикриває волосся жінки. Цей прийом художник відпрацьовував у штудіях, наприклад, в етюді «Оголений натурник» (1882–1883, НМККГ) [10, 83]. У Малюнку звичайний прийом закриття волосся тканиною маестро використав як інструмент в оркестровці твору для гармонізації із загальним ритмом ліній, для створення художнього враження, водночас прекрасного і загадкового.

Великі очі, прямий ніс, звужене до низу обличчя, а над верхньою губою праворуч ледь намічена родимка – ці особливості лиця і почуття любові, яким дихає Малюнок М. Врубеля, є підказкою, щоб, зануривши в біографічні описи, відповісти на питання, кого замалював художник. Жінку на Малюнку впізнаємо на фотографії Надії Іванівни Забели, датованій 1890-ми роками [9, 216 ] (рис. 2). У 1895-му вона познайомилася з Михайлом Олександровичем, у липні 1896-го вони одружились. Надія Забела-Врубель була чарівною жінкою і талановитою оперною співачкою, переливи її голосу створювали хвилюючу музичну феєрію. М. Врубель, людина тонкої емоційної організації, міг безкінечно слухати опери за її участі, розробляв для неї сценічні костюми, увічнював у численних творах. Одним із них є відомий портрет Надії Іванівни, написаний 1898 року, у літньому вбранні в стилі «Empire», зшитому за задумом М. Врубеля [9, рис. 102]. Ґенеза її вигадливого капелюха бачиться у бганках тканини, що обгортає волосся Надії Іванівни на Малюнку. Живопис, музика, театр були життєвим середовищем М. Врубеля та його дружини.

Визначити час і місце створення Малюнка суттєво допомагає свідчення В. Перевальського про те, що свого часу Малюнок було знайдено в Харкові. Дійсно, після вінчання 28 липня 1896 року в Женеві, Михайло Олександрович і Надія Іванівна провели медовий місяць у Люцерні, а у вересні 1896 року приїхали до Харкова, де у Надії Іванівни мали відбутися гастролі в місцевому театрі [9, 217]. Тоді М. Врубеля сприймали ще як чоловіка примадонни. У біографічному літописі, наведеному С. Яремичем, зазначено, що влітку 1896 року відбулося весілля М. Врубеля, потім вони з дружиною перебували в Швейцарії, в Італії, а восени приїхали до Харкова. У січні – березні вони вже були в Москві [1, 176]. За спогадами співачки М. Дулової, вона зустрілась із подружжям Врубелів у Харкові на початку театрального сезону 1896 року, потім вони залишили Харків, і взимку 1897 року вона знову зустріла Надію Іванівну та Михайла Олександровича в Санкт-Петербурзі під час гастролей московської опери С. Мамонтова [3, 258–260]. Отже, харківський період в творчості М. Врубеля, такий короткий і такий щасливий у його житті, – вересень – грудень 1896 року. Цим часом датуємо Малюнок.

Розкрита у ньому тема пробудження надихнула художника створити наступного року монументально-декоративне панно «Ранок» (1897, ДРМ) із серії «Часи дня» для будинку С. Морозова [9, рис. 76].

Трактування обличчя дружини художника на Малюнку потребує окремої уваги. Надію Забелу М. Врубель писав у різних художніх образах, придуманих ним самим і сценічних, за різних життєвих обставин. Варто згадати такі його твори, як «Гензель і Гретель» (1896, ДРМ), «Муза» (1896, приватна колекція, Москва), «Primavera» (1897, ДРМ), «Царівна Волхова» (1898, ДРМ), портрети у вбранні в стилі «Empire» (1898, ДТГ) і на тлі берізок (1904, ДРМ) [8; 9], – в усіх варіаціях костюму й антуражу зображення Надії Іванівни зберігає індивідуальні риси: овальне і помітно видовжене обличчя, вузьке і загострене підборіддя, трішки випнута нижня губа, великі й широко розкриті очі. З цього приводу цікавим є зауваження сестри Надії Іванівни, Катерини Іванівни Ге, яка згадувала: «Врубель дуже захоплювався зовнішністю і статурою сестри… У зовнішності сестри не було нічого класичного і правильного, і я чула відгук, що Врубель видумав красу сестри і здійснив її в портретах, хоча, як на мене, він часто перебільшував саме її недоліки, оскільки вони особливо подобалися йому» [3, 209]. Яскравим прикладом акцентування особливостей обличчя Н. Забели є її незакінчений портрет 1905 року (ДРМ) [9, рис. 139], у якому представлено жінку, що вже поховала дитину і переживала тяжку хворобу коханого чоловіка (художник гіпертрофовано намалював родимку та скривлену нижню губу). М. Врубель виділяв певні риси для створення художнього образу.

На Малюнку обличчя Надії Іванівни, серйозне й одухотворене, дещо скориговане – із класично правильними пропорціями і рисами. Його первообраз знаходимо в прекрасному лику архангела Гавриїла, написаного М. Врубелем 1884 року в Кирилівській церкві Києва (на північному стовпі тріумфальної арки). В архангела згідно з візантійським каноном лик трохи звужений унизу, погляд великих очей спрямований угору, ніс і губи ідеальні у чітко окреслених формах. Малюючи в стилі кирилівських фресок, у стилі своєї ж композиції, включеної в образотворче середовище середньовічного православного стінопису, художник надав моделі на Малюнку піднесеного вигляду. Хіба що ледь помітна родимка над губою жінки нагадує про земну реальність.

Час створення Малюнка був райським, сповненим щастям взаємного кохання двох творчо обдарованих людей (цей рай розіб'ється після хвороби й смерті дитини, невиліковної хвороби і сліпоти художника М. Врубеля, втрати голосу оперної співачки Н. Забели, не кажучи вже про безліч повсякденних негараздів). Творчим підйомом були позначені роботи М. Врубеля 1884 року, коли він доповнював своїми композиціями мозаїки Софійського собору XI століття і фрески XII століття Кирилівської церкви [6, 72–115; 10, 22–77]. Духовна вертикаль давньоруського монументального мистецтва була співзвучною тональності душі М. Врубеля, яка прагнула до трансцендентного.

Трактування обличчя Надії Забели в аналогії лику архангела Гавриїла суголосно тенденції символізму в тогочасному європейському мистецтві. Натурну замальовку М. Врубель довів до рівня графічної метафори. С. Яремич у своїй монографії навів підготовчий ескіз художника до «Благовіщення», виконаний того ж, 1884 року [2, 22]. У ньому погляд архангела спрямований прямо на Марію, і сцена прочитується як конкретний у часі земний епізод. У храмовому образі архангела Гавриїла, а

потім і в образі дружини на Малюнку, погляд очей уверх створює надземну реальність, коли час поступається вічності і земна подія набуває доленосного смислу.

Варто згадати, що в іконостасі Кирилівської церкви знаходиться ікона Богородиці з Немовлям (1885), в образі якої М. Врубель написав Емілію Прахову, дружину історика мистецтва А. Прахова, роботодавця художника. Справедливими і переконливими є судження дослідників творчості М. Врубеля [4; 5] про рокову роль сім'ї Прахових у душевних митарствах художника, відмові на участь в розписуванні Володимирського собору (тепер кожен цінитель живопису відзначає його оригінальні орнаменти в храмі), у створенні іміджу М. Врубеля як талановитої, але ненадійної, неврівноваженої людини. Нав'язливий образ Е. Прахової – хвороба, що змусила художника надати Богородиці риси жінки, вельми далекої від святості.

Під час створення образу Надії Забели творчий процес відбувався діаметрально протилежно: лик архангела був явлений в обличчі дружини. Семантика їхніх образів спільна в кирилівській композиції та Малюнку. Благовіщення – початок спасіння людства, визволення від полону гріха, «від роботи ворожої». Надія Забела для художника стала надією на одужання від руйнівної хвороби колишньої пристрасті, на новий етап у житті людини-творця. Нове кохання і щасливий шлюб для Михайла Врубеля були можливістю спасіння, адже їхній союз скріплювала творча співдружність. І хто знає, якби живим і здоровим був їхній син Савочка, а вони теж при доброму здоров'ї розвивали свої таланти (виконуючи Божественне призначення людини – любити й створювати красу в усіх її проявах), наше мистецтво – образотворче, декоративне, театральне – збагатилося б безцінними творами.

Наукова новизна. Введено в науковий обіг і атрибутовано малюнок М. Врубеля з колекції В. Є. Перевальського. Визначено вплив твору на тему панно із серії «Часи дня». Досліджено семантичний і стильовий зв'язок малюнка з монументальним живописом художника в Кирилівській церкві Києва. Доповнено спадщину М. Врубеля.

Висновки. Атрибуція твору: «М. Врубель. Пробудження. Портрет Надії Забели-Врубель, дружини художника. Харків. 1896 (вересень – грудень). Папір, графітний олівець. 29 х 38,5 см. Із колекції В. Є. Перевальського. Київ». Тему пробудження М. Врубель використав для створення панно «Ранок» (1897). Обличчя дружини художник трактував як лик архангела Гавриїла (1884), написаного ним в Кирилівській церкві Києва. Образи дружини і архангела мають спільну семантико-стильову основу. Благовіщення, початок спасіння людства, асоціювався у М. Врубеля з новим етапом в житті і творчості, пов'язаним з дружиною Н. Забелою-Врубель.

***Література***

1. Бенуа А. Врубель. Мир искусства. 1903. № 10–11. С. 175–182.
2. Яремич С. Михаил Александрович Врубель: жизнь и творчество. Москва : И. Кнебель, 1911. 187 с.
3. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / Э. И. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкопаева. Ленинград, Москва : Искусство, 1963, 362 с.
4. Тарабукин Н. М. Михаил Александрович Врубель. Москва : Искусство, 1974. 174 с.
5. Суздалев П. К. Врубель. Москва : Советский художник, 1991. 368 с.
6. Марголіна І. Ангели Врубеля. Київ : Либідь, 2012. 144 с.
7. Домитеева В. М. Врубель. Москва : Молодая гвардия, 2014. 477 с.
8. Врубель / С. Г. Капланова. Ленинград : Аврора, 1975. 215 с.
9. Михаил Врубель. Альбом / М. Ю. Герман. Ленинград : Аврора, 1989. 263 с.
10. Врубель і Київ / О. Друг, І. Марголіна, К. Ладиженська. Київ : Фенікс, 2013. 421 с.

***References***

1. Benua, A. (1903). Vrubel. Mir iskusstva. 10-11. 175-182 [in Russian].
2. Yaremich, S. (1911). Mikhail Aleksandrovich Vrubel's Life and Artwork. Moscow: I. Knebel [in Russian].
3. Gomberg-Verzhbinskaya, E. I., & Podkopaeva, Yu. N. (1963). Vrubel. The Correspondence and Memoirs of the Artist. Leningrad, Moscow: Iskusstvo [in Russian].
4. Tarabukin, N. M. (1974). Mikhail Aleksandrovich Vrubel. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Suzdalev, P. K. (1991). Vrubel. Moscow: Sovetskiy khudozhnik [in Russian].
6. Marholina, I. (2012). Vrubel's Angels. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
7. Domiteeva, V. M. (2014). Vrubel. Moscow: Molodaya gvardiya [in Russian].
8. Kaplanova, S.G. (1975). Vrubel. Leningrad: Avrora [in Russian, in English, in French, in German].
9. German, M. Yu. (1989). Mikhail Vrubel. Album. Leningrad: Avrora [in Russian].
10. Drug, O., & Marholina, I., & Ladyzhenska, K. (2013). Vrubel and Kyiv. Kyiv: Feniks [in Ukrainian, in Russian, in English].

*Стаття надійшла до редакції 15.05.2019 р.*
*Прийнято до публікації 14.06.2019 р.*

UDC 781.6+783.6
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191343

**Varakuta Maryna**
PhD in Arts, Associated Professor
of the History and Theory of Music chair,
Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka
ORCID 0000-0003-0863-8829
amilomarina@i.ua

# TRADITIONS OF CHORAL CONCERT IN THE PSALMODY OF H. HAVRYLETS

**The purpose of the article.** The article analyzes the choral works, based on the psalm texts, by Hanna Havrylets, the famous Ukrainian composer, laureate of the Shevchenko National Prize. Ukrainian composers of past epochs repeatedly referred to these texts, using them to create their choral concerts. In the works of H. Havrylets, the psalm texts receive a new musical interpretation, enriched by the modern interpretation of genre traditions and innovations of the musical language. **The methodology** of the research is a comprehensive approach to the study of this phenomenon. It is based on the reference to the historical and analytical methods. The historical method provides grounds for identifying several traditional features that can be found in choral concerts written over the past time. The analytical method allows making reasonable conclusions regarding the peculiarities of the implementation of the psalm texts in large concert compositions for the choir. **The scientific novelty** of the work is in resolving the range of issues by critically analyzing of already known regulations regarding the genre of a choral concert in the works of Ukrainian composers of past epochs and modernity. It is noted that in H. Havrylets's choral works, based on the psalm texts, she offers different plot-dramaturgical and musical interpretation of the content of these texts, shifting attention from the individual to the general. **The conclusions** indicate that the subject of the article extends to the field of modern Ukrainian choral music and reflects one of its tendencies related to the interpretation and modernization of the long-standing traditions of choral singing in the musical art at the turn of XX – XXI centuries.

**Key words:** creative work of H. Havrylets, choral concert, Psalm, concert cycle, choral fugue.

***Варакута Марина Іванівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії і теорії музики Дніпропетровської академії музики ім. М. Глинки*

**Традиції жанру хорового концерту у псалмоспівах Г. Гаврилець**

**Мета** роботи. У статті аналізуються хорові твори, написані на тексти псалмів, відомої української композиторки, лауреата Національної премії імені Т.Г.Шевченка Ганни Гаврилець. До цих текстів неодноразово зверталися українські композитори минулих епох під час створення своїх хорових концертів. У творах Г.Гаврилець тексти псалмів одержують нове музичне прочитання, збагачене сучасним трактуванням жанрових традицій і новаціями музичної мови. **Методологія** дослідження полягає в комплексному підході до вивчення вказаного явища і ґрунтується на застосуванні історичного та аналітичного методів. Історичний метод надає підстави для виявлення традиційних рис у хорових концертах, написаних протягом останнього часу. Аналітичний метод дозволяє зробити обґрунтовані висновки щодо особливостей втілення текстів псалмів у великих концертних композиціях для хору. **Наукова новизна** роботи полягає в розв'язанні порушеного кола питань шляхом критичного аналізу вже відомих положень стосовно жанру хорового концерту у творчості українських композиторів давніх епох та сучасності. Зазначається, що в своїх хорових творах, написаних на тексти псалмів, Г.Гаврилець, пропонує інше сюжетно-драматургічне і музичне трактування змісту цих текстів, переносячи центр уваги з індивідуального на загальне. У **висновках** зазначено, що тематика статті поширюється на галузь сучасної української хорової музики і відображає одну з її тенденцій, пов'язану із переломленням й осучасненням давніх традицій хорового співу у музичному мистецтві рубежу XX-XXI століть.

**Ключові слова:** творчість Г.Гаврилець, хоровий концерт, псалом, концертний цикл, хорова фуга.

***Варакута Марина Ивановна,** кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки*

**Традиции жанра хорового концерта в псалмопениях А. Гаврилец**

**Цель** работы. В статье анализируются хоровые произведения, написанные на тексты псалмов, известного украинского композитора, лауреата Национальной премии имени Т.Г.Шевченко Анны Гаврилец. К этим текстам неоднократно обращались украинские композиторы прошедших эпох, используя их для создания своих хоровых концертов. В произведениях А.Гаврилец тексты псалмов получают новое музыкальное прочтение, обогащаясь современной трактовкой жанровых традиций и новациями музыкального языка. **Методология** исследования заключается в комплексном подходе к изучению указанного явления. Она основывается на обращении к историческому и аналитическому методам. Исторический метод дает основания для выявления целого ряда традиционных признаков, которые можно обнаружить в хоровых концертах, написанных на протяжении последнего времени. Аналитический метод позволяет сделать обоснованные выводы относительно особенностей воплощения тексов псалмов в крупных концертных композициях для хора. **Научная новизна** работы состоит в разрешении указанного круга вопросов путем критического анализа уже известных положений относительно жанра хорового концерта в творчестве украинских композиторов прошедших эпох и современности. Отмечается, что в своих хоровых произведениях, написанных на тексты псалмов, А.Гаврилец, предлагает иную сюжетно-драматургическую и музыкальную трактовку содержания этих текстов, перенося внимание с индивидуального на общее. В **выводах** отмечается, что тематика статьи распространяется на область современной украинской хоровой музыки и отражает одну из ее тенденций, связанную с преломлением и осовремениванием давних традиций хорового пения в музыкальном искусстве рубежа XX-XXI веков.

© Varakuta M., 2019

**Ключевые слова:** творчество А.Гаврилец, хоровой концерт, псалом, концертный цикл, хоровая фуга.

Relevance of the research topic. Lately, Ukrainian composers have taken a significant interest in choral music, which has become a leading direction in the development of Ukrainian musical culture. The proof of this fact is a large number of works for various choir compositions written over the past two decades by prominent Ukrainian composers whose creative career began in the 1960s and by the representatives of the new generation of Ukrainian musicians, whose creativity has started during Ukrainian independence. In these works, one can find the continuation of the ancient traditions of Ukrainian musical culture, which for a long time was predominantly a singing one and had a well-developed choral performance. At the same time, one can observe a tendency to modernize these traditions, to introduce new means of the musical language and technique of composition, in accordance with the general processes of development of contemporary European and Ukrainian musical art.

A peculiar mirror reflecting the trends in the development of choral music at the present stage of development of musical art is the work of Hanna Havrylets (born in 1958), the famous Ukrainian composer and the Shevchenko National Prize winner. In 2018 in honour of H. Havrylets's 60th anniversary, it was organized and conducted a number of concerts, in which many interesting and in many respects original choral works were performed. The formation of the unique artistic world of H. Havrylets's choral work was influenced by and based on the transformation of the features of Ukrainian religious music and Ukrainian folklore, as the composer was born in the Carpathian village of Vydyniv, and she had the opportunity to learn the culture from the very childhood. The researchers of H. Havrylets's creative work note that a folkloric fundamental principle was laid down in a composer's thought, and this is most fully manifested in the choral work. The composer doesn't miss choral traditions of ancient Ukrainian professional music, which appeared in the genre of the choral concert in XVII – XVIII centuries and are now reviving.

H. Havrylets's choral work is the embodiment of an integral artistic world which was formed under the influence of the transformation of traditions, which gained an individual manifestation in the composer's work. This can be found in the works of any subject – secular, folklore, or religious. In the article, we focus on what the artistic world in the choral religious music is and how the transformation of the traditions of the genre of the choral concert occurs.

The aim of the research is to analyze the so-called psalmodies – religious works, created by H. Havrylets, who put the psalm texts to music. Ukrainian composers of past epochs have repeatedly appealed to these texts to create choral concerts. In the works of H. Havrylets the texts of psalms receive a new musical perception, enriched with modern interpretation of genre traditions and innovations of the musical language.

The analysis of research and publications. In the recent years, the scholars have heightened their interest to the choral works of H. Havrylets. She was mentioned in the articles by O. Korchova [2], Yu. Puchko-Kolesnyk [4], H. Stepanchenko [5], and others. Since 2016, two theses have been defended, which subject matters include the choral religious works. These are the theses by T. Sukhomlinova (Kharkiv, 2017) [7] and T. Maskovych (Odesa, 2018) [3]. Both researchers study religious works written on canonical texts and texts of psalms in the aspect of "new sacrality", fitting them into the context of contemporary culture, to which the musical language of these works prompts.

The scientific novelty. Despite the attention of the researchers, some important issues, especially regarding the continuity of traditions in religious music, have not yet received sufficient clarification and require additional, in-depth study, which became the main argument for choosing the topic and determined the scientific novelty.

The basis matter. Psalms, as an old musical genre, which became the textual basis of part concerts and choral ones in XVII – XVIII centuries, continues to attract the attention of contemporary composers. The genre did not pass H. Havrylets's creativity over. The composer repeatedly appealed to the poetics of the Book of Psalms, thus the following works were written:

1) "Blessed are those, who have regard for the weak" for female choir (Ps. 41);
2) "In you, Lord my God, I put my trust" for male choir (Ps. 25);
3) "My God, my God, why have you forsaken me?" for mixed choir (Ps. 21);
4) "Truly my soul finds rest in God" for mixed choir (Ps. 61).

The most famous work written on the texts of the Book of Psalms is the Easter choral concert "May God arise" for mixed choir (Ps. 67). The work was chosen as the research object of the article.

The tradition of using psalms as a text base for large, polyphonic cyclic compositions was formed in the Baroque era. Both the authors of part concerts and composers of the second half of XVIII century used their liturgical texts in their religious concerts. The most important place among them was given to the Book of Psalms, which highly artistic texts reflected a wide range of human emotions and feelings – from joy and happiness to suffering and despair.

There is a freer attitude to the poetic texts of the Book of Psalms in the works of composers of the second half of XVIII century (M. Berezovskyi, D. Bortnianskyi, A. Vedel). This was determined by the efforts of the composers to individualize the interpretation of the content of the psalm; therefore, choral concerts often made attempts to transform its text in a variety of ways – from the singling out of the integral fragment

and the use of the full text with small abbreviations to a combination of accurate and free presentation of the text of a psalm (with possible permutations of the lines, shortening of phrases, inserts of another text, etc.) and contamination of the lines taken from the texts of other psalms.

Psalms are not homogeneous in content and have several figurative and emotional lines – penitential, revealing, lament, and thanksgiving. All these sentiments were reflected in religious concerts, so the works had different types and figurative-emotional state. For example, the musical content of concerts written on the texts of the lament psalms was lyrical and dramatic, sometimes even sorrowful. Such concerts were about life and death, about the moral self-improvement of a person who appealed to God with requests for protection against evil forces and enemies. On the basis of the lament psalms in the second half of XVIII century, a large number of lyric and dramatic concerts, marked by emotional openness, filled with emotional honest, were created. There are real masterpieces of the concert genre, such as: "Do not cast me away when I am old" by M. Berezovskyi, minor concerts by D. Bortnianskyi, the series of concerts by A. Vedel, which substantially updated and enriched the figurative content of religious music of that time.

On the texts of the thanksgiving psalms, festive and solemn concerts are created, in which the affections of joy prevailed, and a man is embodied, who lauded the Lord. A large number of such concerts are written for double choirs (for example, by D. Bortnianskyi and S. Dehtiarov).

In order to continue the traditions, the choral concert "May God arise" by H. Havrylets is written on the texts of the thanksgiving 67th psalm (in the Ukrainian translation). The appeal in this psalmody to the genre of the choral concert is fixed through a multilevel system of associations – from the chosen means of reproduction of musical and poetic content, in which, despite the modern musical language, the principle of baroque contrast dominates, to the peculiarities of the composition structure, organized on the principle of cycling.

The concert is sung on Easter, and the composer retains the ritual significance of the psalm, selecting the first three lines for her work. They reflect the main – prophetic – idea of the psalm – the Resurrection, the punishment of sinners, the joy of the righteous:

1. *May God arise, may his enemies be scattered, may his foes flee before him.*
2. *May you blow them away like smoke – as wax melts before the fire, may the wicked perish before God.*
3. *But may the righteous be glad and rejoice before God, may they be happy and joyful.*

In general, this psalm refers to the resurrection of Christ, the salvation of the humankind, and the death of the enemies.

Ukrainian composers, from M. Berezovskyi and D. Bortnianskyi, have repeatedly addressed the text of the 67th psalm to write their religious concerts. H. Havrylets continues this line and gives her work the genre name "concert".

"May God arise" has a cyclic structure and consists of three parts (I part – *Maestoso*; II part – *Andante*; III part – *Allegro*). In this work, the solemn, festive character prevails, and in Part II there is a dramatization of musical content, and it is connected with the text content of the corresponding line in the psalm. One more figurative-emotional component of the concert is lyrics that come out as a way of achieving a contrast – a mandatory component of the genre of the choral concert.

In Part I of the concert, the prophecy of the Resurrection of God is verbalized, which implies the end of the earthly world and the beginning of the Kingdom of God. The peculiarity of the verbal text is the comparison of opposite figurative spheres – good (God, righteous) and evil (enemies of Christ and sinners). The composer separates contrasting spheres of image and, at the same time, compares them and combines them due to peculiarities of dramatic development of the musical texture.

A distinctive feature of Part I is a text repetition of the phrase "May God arise" during the initial musical construction and return to it in the last bars of the part. Also, other words that are bearers of the main images ("God", "enemies", "foes", etc.) are separated from the text. In the musical embodiment of the initial phrase and other phrases and words related to the image of God, the solemnity of the event of the Resurrection and divine semantics is emphasized – the dynamics *f*, an upward melodic motion, the chord texture, the long rhythmic durations, etc., are used. As a result of the splitting of the choral unison, in the very first musical phrase the word "God" forms a cluster that sounds for three bars (bars 2-4), and then it appears again when the initial phrase of the text is repeated.

There is a preference for the text, which is always followed by the music, in the construction of the entire Part I. The initial line of the psalm is divided into four phrases, and on the basis of this four charters are built up. The first chapter is based on the repeated proclamation of the words "May God arise" (bars 1-21), in the basis of the second one is "may His enemies be scattered" (bars 22-57), in the third one is "may His foes flee before him" (bars 58-77), in the fourth one the composer returns to the original phrase "May God arise" (bars 77-110).

The system of contrast comparisons, inherent in the genre of the choral concert, penetrates already into the first topic. In it, for four bars, a choral unison is found, based on the ascending melodic motion on the tones of the scale *e-moll* (within the tonic third), and semitritonus clusters from the tones *c* and *b* passing into the triad of *a-moll*. Both constructions are united by accelerated dynamic growth, so the climax occurs in the

second bar. In the transition from the choir unison to the cluster in the soprano part, there is an ascending jump to the sixth; it enhances the feeling of a solemn-festive sublimity.

The second 13-bar sentence is based on the imitational development that occurs between the directions of the soprano and tenors (they also include basses). The imitation is an integral part of the genre of the choral concert therefore its appearance in the very first musical construction of the analyzed concert of H. Havrylets is quite logical.

The second chapter of Part I consists of three sentences and begins with the unfolding of the musical texture from unison to the 6-voice chord vertical, from *p* to *f*, with a rhythmic increase, enriching of voices with chromaticisms and imitation interchanges between parties of altos and tenors, and the continuity of melodic motion and development.

The subject of the second chapter is related to the musical material of Part 3. It is in a modified form, and the distinctive feature is the accumulation of flat tones (*Ces-dur, Ges-dur, as-moll, Es-dur*).

The final chapter of Part I is marked by the reappearance of the first phrase of the psalm text “May God arise”, which opens the concert. There is no musical reprise here, and the presentation is based on the intonations from the second chapter, which are set forth in details. The melodic line consists of the ascending forth with subsequent downward motion in small seconds. It is performed in the soprano part, and then the third is lowered in the alto part, whereas in the parts of tenors and basses in high tessitura it is given an upward motion in small seconds which induce the tension increase. Three levels of the upward sequencing lead to a climax, where the number of voices reaches eight. Musical reciprocity is manifested in the return of a cluster consonance with long durations on the word “God” (bar 94).

Part II of the concert (*h-moll*) is the biggest one. It performs a function of a slow middle which contrasts with the extreme parts. At the same time, the composer shows it as an unfolded strictly dramatic choral fugue, in which the symbolism of the spell is embodied, the appeals to sinners for repentance, the intention that they “blow away like smoke”. The emergence of the fugue as a slow part of the concert cycle is unusual for a classical choral concert, in which the slow parts were usually solo-ensemble and had lyric-arious or genre features.

Fugue consists of three mandatory sections (exposition – development – reprise). The exposition has the obligatory holding of the subject in all choir voices, the big development is divided into four internal sections, each of which is the next phase of development and the reprise is significantly reduced. The polyphonic composition and the prevailing development sometimes are changed to the chord-harmonic sound of the vertical. Characteristic features are the oncoming melodic movement, sequencing of intermediate development and linear-contrapunctual voice leading.

The exposition of the topic in sequence from bass to soprano gradually covers the entire singing range. The first one-voice holding in the low tessitura symbolizes the image of sinners, whose voices seem to be sung from the bottom of the spiritual life. The syncopated, continuously changing melody and variable meter create a restless character that embodies the uncertain state of the sinful soul, its doubts and temptations, on the eve of God’s punishment. The range of the topic is equal to the octave and its structure is a kind of prototype of the entire exposition.

The first phase of the development is based on a stretto subject, which is divided between the pairs of voices – alto-soprano, bass-tenor. The second subject is entrusted to the part of altos and basses. There is a new musical material that serves as a bond at the beginning of the second phase (“as wax melts before the fire”, bars 46-54). In general, the second phase has the nature of constantly increasing tension which occurs due to the use of loud dynamics, high tessitura of voices, *divisi* of choral parts (8 voices), poly rhythms and tonal changes. The third phase (“may the wicked perish before God”) has a mirror-holding subjects of the fugue; the main principle and the main feature of development is the imitation, which accelerates the climax. The development of musical texture on the element of the subject is a characteristic feature of the fourth phase of development (alternately in the part of sopranos and tenors, bar 83). The development of musical material leads to the general culmination of the entire Part II of the concert with the words “the wicked before God” (bar 93).

In the reduced reprise on the pedal of male voices in quiet dynamics the subject of the fugue in such parts as: soprano – alto, alto – soprano sounds. Such a combination of voices on the dynamics *p* gives a sound a special depth. The tone instability of the reprise section is reminiscent of the active pre-tone development that took place in the development. Both fugue and the whole part end in the tonality of *C-dur*.

Part III of the concert is the result of the previous dramatic development and apotheosis of the whole cycle. The final has the character of a general triumph and the composer again uses the form of the fugue, and in this case, it is typical for the ending of choral concerts. The subject of the fugue is based on the phrase “may the righteous be glad”; the meaningful emphasis is on the word “glad”, which is singled out and repeated many times. The subject is gradually held in all voices (from S to B); it has an upward exclamatory forth intonation and consists of three bars. The fugue exposition takes 12 bars. The chord vertical is gradually established, which leads to a sense of harmony and gives the opportunity to listen to the text entirely. The first intermediate, appearing after the subject exposition, is large in scope (16 bars), it has inheritance which gradually leads to the expansion of the choral range.

The development is based on another text phrase "and rejoice before God", bar 29) and is based on the development of a subject of fugue, which is conducted both in full and in reduced form. Along with the imitation of the introduction of voices, to the musical development are actively involved choral pedals in different parts.

In the reprise before the subject is finished ("may them be happy and joyful", vol. 60, G-dur) and in the stretta as well a chord complex imitating solemn bells is added. The return of the original text line, "May God arise" (bar 77) with the musical material of Part I, has the function of the codes of the whole cycle and gives it the features of the arch end.

The conclusions and prospects for further research.

The Easter Concert "May got arise" by H. Havrylets is an example of the continuation and renewal of the traditions of the religious concert genre. The work is written on the text of the 67th psalm and is defined as a three-part cycle with two fugues, and its parts are organized on the principle of "slowly – slowly – quickly". The composer does not limit frame herself with the tradition which is most fully manifested in the modern features of musical language. Prospects for further research are the discovery of the synthesis of traditional and innovative in concerts-psalmodies, written by contemporary Ukrainian composers.

***References***

1. Havrylets, H. (2012). To light the candle: the works for choir. Kyiv. [in Ukrainian].
2. Korchova, O. (2008). Music written by heart. Kyiv. [in Ukrainian].
3. Maskovych, T. (2018). Choral work of Hanna Havrylets in the direction of "New sacrality". Odesa. [in Ukrainian].
4. Puchko-Kolesnyk, Yu. (2009). Modern religious and musical choral compositions: culturological and choir specific aspets of interpretation. Kyiv. [in Ukrainian].
5. Stepanchenko, H. Hanna Havrylets – a modern Ukrainian composer URL: http://orpheusmusic.ru/publ/ganna_gavrilec_suchasnij_ukrajinskij_kompozitor/115-1-0-458 [in Ukrainian].
6. Suhomlinova, T. (2012). Psalm in the works of Hanna Havrylets. Luhansk. [in Ukrainian].
7. Suhomlinova, T. (2016). Choral works of Hanna Havrilets in the context of the Contemporary Renaissance of national musical art. Kharkiv. [in Ukrainian].

***Література***

1. Гаврилець Г. Засвічу свічу: твори для хору. Київ: Музична Україна, 2012. 279 с.
2. Корчова О. Музика, написана серцем. Київ: Музика, Вип. №2, 2008. с. 10–12.
3. Маскович Т. М. Хорова творчість Ганни Гаврилець в руслі «Нової сакральності» : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства; Міністерство культури України, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2018. 18 с.
4. Пучко-Колесник Ю. Сучасні духовно-музичні хорові композиції: культурологічні та хорознавчі аспекти інтерпретації // Київське музикознавство. Серія: Культурологія і мистецтвознавство [Зб. статей]. Вип. 30. Київ, 2009. С. 17-25.
5. Степанченко Г. Ганна Гаврилець – сучасний український композитор / Галина Степанченко // [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://orpheusmusic.ru/publ/ganna_gavrilec_suchasnij_ukrajinskij_kompozitor/115-1-0-458
6. Сухомлінова Т. П. Псалом у творчості Ганни Гаврилець. Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. пр./ Луган. Держ. ін-т культури і мистецтв. Вип. 22. Луганськ: Вид-во ЛДІКМ, 2012. С. 232-241.
7. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства; Міністерство культури України, ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків, 2016. 17 с.

*Стаття надійшла до редакції 02.07.2019 р.*
*Прийнято до публікації 07.08.2019 р.*

УДК 78(09)( 477,51)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191344

**Васюта Олег Павлович**
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету
«Чернігівський колегіум» ім. Т.Г.Шевченка
ORCID 0000-0002-0217-3090
rewuch@gmail.com

# ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛОДИМИРА СУХОВЕРСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ НОВІТНЬОЇ ДОБИ

**Мета** роботи. Висвітлення характерних особливостей творчої діяльності Володимира Суховерського, які вплинули на якісне становлення музичної освіти України за новітньої доби. **Методологія** дослідження базується на комплексному підході до оцінки особистості в розвитку музичного мистецтва держави. **Наукова новизна** полягає у розкритті своєрідності впливу особистості на процес розвитку музичної освіти та виконавства в обумовлений період. **Висновки.** Аналіз творчої діяльності Володимира Суховерського дозволив виявити характерні риси музичної освіти, визначити особливості функціонування навчального комплексу « коледж – академія» як чинник реального втілення інноваційного підходу до здійснення навчального процесу і визначає перспективи його розвитку.

**Ключові слова:** особистість, регіон, держава, навчальний комплекс, музичне виконавство, творча діяльність, фахова освіта.

***Васюта Олег Павлович,*** *кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры художественных дисциплин Национального университета «Черниговский коллегиум им. Т.Г.Шевченко*

**Творческая деятельность Владимира Суховерского в контексте развития музыкальной культуры Украины нового времени**

**Цель** работы. Освещение характерных особенностей творческой деятельности Владимира Суховерского, которая оказала влияние на качественное становление музыкальной культуры Украины нового времени. **Методология** исследования базируется на комплексном подходе к оценке роли личности в развитии музыкального искусства региона. **Научная новизна** состоит в раскрытии своеобразия воздействия творческой личности на процесс становления музыкального образования в определённый период времени. **Выводы.** Анализ творческой деятельности Владимира Суховерского позволил определить характерные черты музыкального образования нового времени, обозначить особенности функционирования учебного комплекса «колледж–академия» как реальное воплощение инновационного подхода к осуществлению учебного процесса, что определяет перспективы его развития.

**Ключевые слова:** личность, особенность, регион, учебный комплекс, музыкальное исполнительство, творческая деятельность, специальное образование.

***Vasuta Oleg,*** *Ph.D. in Art History, Associate Professor, Professor of Chairs of art disciplines of the National University "T.G.Shevchenko Chernihiv College"*

**Creative activity of Vladimir Sukhoversky in the context of development of musical culture of Ukraine**

**The purpose of the article** is to highlight the characteristic features of creative activities of Vladimir Sukhoversky, which influenced the qualitative formation of the musical culture of the Chernihiv region of modern times. **The research methodology** is based on an integrated approach to the assessment of the role of personality in the development of musical art in the area. **The scientific novelty** consists of revealing the originality of the impact of a creative person on the process of the formation of music education in a certain period. **Conclusions**. Analysis of the creative activity of Vladimir Sukhoversky allowed determining the characteristics of the musical education of modern times, educational complex "college - academy" as a real embodiment innovative approach to the implementation of the educational process that determines the prospects for its development. Intercultural interaction within the complex is a unique example of synergistic action as self-organization of an open educational system, which is in constant dialogue with the cultural environment and has a multiplicity of self-development scenarios. V. Sukhoversky 's activity found its expression in the music - pedagogical practice of the state, musical performance and musicology and influenced: formation of the modern structure of music professional education, which was realized in the activity of the educational complex of innovative direction; improving the creative potential of student youth by engaging in various forms of musical performance and scientific and search activities; definition of meaningful lines of further development of music culture of Ukraine of the modern era.

**Key words:** personality, feature, region, educational complex, musical performance, creative activity, special education.

Актуальність теми дослідження. З 1993 року Суховерський Володимир Михайлович – директор вищого навчального закладу «Чернігівський музичний коледж ім. Л.М. Ревуцького» Чернігівської обласної ради. Очолює Чернігівське обласне відділення Національної всеукраїнської музичної спілки ( 1995). Має почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України»(1998). Враховуючи високі досягнення в підготовці мистецьких кадрів, наказом Міністерства культури і мистецтв України створений навчальний комплекс «Національна музична академія України імені П.І. Чайковського – Чернігівське музичне училище імені Л.М. Ревуцького»(1998). За ініціативи В. Суховерського започаткований міжнародний

© Васюта О. П., 2019

фестиваль – конкурс молодих композиторів імені Л.М. Ревуцького (2004) за участі молодих музикантів з Німеччини, Англії, Польщі, Японії, який підносить міжнародний авторитет навчального комплексу, сприяє поширенню творчості Л.М. Ревуцького в європейському культурному просторі. У рамках фестивалю симфонічний оркестр неодноразово виїжджав до Німеччини, а духовий оркестр - до Польщі. За підсумками «Року культури» в Україні (2004) Міністерство культури і мистецтв України визнало В. Суховерського кращим керівником мистецького навчального закладу України серед вищих навчальних закладів І–ІІ рівня акредитації з врученням йому диплома та Золотої медалі, Подяки Кабінету Міністрів України. Нагороджений орденом « За заслуги» ІІІ ступеня (2004). У 2009 році нагороджений Почесною відзнакою «Орден за видатні досягнення у музичному мистецтві» Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Творча діяльність Суховерського В.М. позначена високою виконавською культурою. (Він є Лауреатом Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах ім.І.Паницького у 1983). Постійно виступає з концертами в Україні, Росії, Грузії, Польщі, Болгарії, Німеччині, Голландії. Автор статей та брошур про музичну культуру України. Ініціював відкриття на базі навчального комплексу Музею історії музичної культури та мистецтва Чернігівщини, Кімнату-музей Г.Г.Верьовки та Л.М.Ревуцького. Указом Президента України нагороджений орденом «За заслуги» ІІ ступеня (2010). На з'їзді Національної Всеукраїнської музичної спілки обраний в якості секретаря. У 2015 році нагороджений медаллю «За жертовність і любов до України» УПЦ КП. З 2016 року член комісії по реформуванню мистецької освіти Міністерства культури України. Неодноразово брав участь у засіданні Комітету освіти і науки Верховної ради України. З 2017 року член комісії мистецької освіти Національної академії мистецтв України.

У загальній системі музично – професійної діяльності країни спостерігається певне акцентування музично – освітніх рухів на рівні регіону ( локусу), які сприяють формуванню якісно нового інтелектуального і творчого арсеналу у відповідності до вимог сталого суспільства з урахуванням особистостей конкретного мистецького середовища на основі за діяння фундаментальних засад мистецтва українського народу, який на конституційному рівні закріпив незворотність руху до спільного Європейського Дому [1]. В цьому контексті проблематика ролі особистості у сфері розвитку музичної культури регіону, тлумачення цього явища науковцями і практичними діячами музичного мистецтва ще не достатньо досліджена та імплементована у креативний навчально – освітній простір. Очевидно, що обумовлена проблема стає ще й певним орієнтиром, коли виникає необхідність на різних рівнях суспільної свідомості обґрунтувати фахове ставлення до музично–освітнього процесу, як прояву творчої свободи демократичного суспільства при виборі музичних професій молоді, а головне, у здатності мистецького закладу створити умови для реалізації духовного потенціалу молоді її творчої самореалізації на основі дійсних художньо – естетичних ідеалів, а також тоді, коли виникають певні ризики (фінансові, законодавчі) щодо втрати історичних напрацювань вітчизняної музичної освіти. Адже неспроможність суспільства щодо усунення ризиків розвитку вкрай негативно позначитися на вихованні молоді та її здатності вірно орієнтуватися в музичних тенденціях часу, втілювати і розрізняти підходи до музично-виховного процесу, особливо в сфері академічного мистецтва. Молодь необхідно спрямовувати до осмислення глибинних мистецьких процесів та прогнозування наслідків від реалізації власної творчої діяльності. Роль мистецької особистості у формуванні якісних змін в сучасному суспільстві є тим помітнішою і значимою, чим більше вона відповідає на духовні запити часу. В цьому сенсі творча діяльність В. Суховерського здійснює суттєвий плив на процес трансформаційних змін музичного простору держави. Його адаптивність, пластичність, здатність не лише оперативно реалізувати музично – фахові компетентності у навчальний процес, а й наполегливий розвиток як особистого потенціалу, так і здатності щодо реалізації навчально- педагогічних інтересів, сформували імідж навчального комплексу із сучасними баченнями творчої самореалізації молоді, спрямованих на здійснення різнобічної професійної мистецької діяльності. Подібна фахова реактивність і цілеспрямованість у діях дає змогу Володимиру Суховерському почувати себе впевнено і вільно в широкому інформаційному просторі рідного Чернігова, області, держави, що є ознакою мистецької особистості сьогодення. Аналізуючи результати творчої діяльності Володимира Суховерського ми вирішуємо проблему пошуку ефективних дій у сфері музичного мистецтва; методів практичного запровадження інноваційних спрямувань освітнього процесу, особливо у його середній ланці ( від школи до ЗВО). Сьогодні відбувається становлення стійких світоглядних позицій на рівні суспільної свідомості, здатної відстояти те, що дасть справжню силу і розвиток нашій духовності в майбутньому. Мистецька особистість по - своєму виявляє свої інтереси, віддаючи перевагу певним напрямам творчої діяльності, реалізуючи власний творчий потенціал. Тобто «мистецьке его» реалізується як процес накопичення творчого досвіду, духовної здатності до гнучкості, пластичності та динаміки своєчасних дій, які відображають її природу і фахову сутність.

Мета статті. Висвітлення тенденцій творчої діяльності В. Суховерського, які відіграють консолідуючу роль у процесі формування якісних ознак новочасового музичного мистецтва України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окрім газетно – журнальних повідомлень, особистість В. Суховерського не розглядалася в контексті наукових досліджень.

Виклад основних положень. У сучасних регіональних музикознавчих дослідженнях, присвячених проблемі музичної культури, пріоритетним завданням є визначення впливу навчального комплек-

су «Національна музична академія України імені П.І. Чайковського – Чернігівське музичне училище ( коледж) імені Л.М. Ревуцького» на формування і подальший розвиток стратегічних напрямків музичної культури, фахової музичної освіти, музичного виконавства, музикознавства та широкого спектра педагогіки мистецтв.[2] Тобто обшару музичної дійсності, який сучасна освітня практика (і не лише регіонального рівня) повинна належним чином задіяти на рівні практичної реалізації в межах держави. Отже роль навчального комплексу у процесі трансформаційних змін її змісту є очевидною і потребує відповідного музикознавчого осмислення. З цієї точки зору вихідним і принциповим питанням організаційно - творчої діяльності В. Суховерського є діалектичне бачення історичного розвитку коледжу (1904-2019) *як єдність традиційного та інноваційного*. За 115 років свого існування заклад неодноразово змінював свій статус, зберігаючи послідовність, наступність кращих музично – педагогічних практик фахового виховання творчої молоді. На всіх етапах діяльності педагогічний склад яскраво виявляв свій художньо – естетичний потенціал, інтегруючи різні види музично – педагогічної діяльності: пізнавальну (навчальну), музично- виконавську, науково – методичну. (Коледж є головною ланкою організації навчально – методичної діяльності мистецьких навчальних закладів Чернігівської області різного рівня підпорядкування та акредитації).

Академічне музичне мистецтво у його історичній ретроспективі є дієвим засобом насичення зазначених напрямків діяльності. Яскравим прикладом врахування класичних та інноваційних підходів є напрацьовання структури закладу в якому окремими ланками навчального процесу функціонують різні відділи: диригентсько–хоровий, спеціального фортепіано, струнно–смичкових, народних, духових та ударних інструментів, теорії музики, сольного співу, музичного мистецтва естради, загальноосвітніх дисциплін. Кожен відділ представлений учнівськими творчими колективами: мішаний хор (керівник народна артистка України М. Гончаренко), симфонічний оркестр (керівник заслужений артист України О.Шевчук), оркестр народних інструментів (керівник В.Фалалєєв), духовий оркестр (керівник І.Кішман), ансамбль бандуристів «Зачарована Десна» (керівник заслужена артистка України Р.Борщ), камерний оркестр (керівник Н.Полонська), естрадний оркестр (керівник М.Гірня), ансамбль народних інструментів «Гармоніка» (керівник заслужений артист України В.Кожан). У широкому спектрі творчої діяльності комплексу активно використовуються різні форми камерно – інструментального виконавства: дуети, терцети, квартети, квінтети, секстети.

Діяльність учнівських колективів є реалізацією мистецьких поглядів В. Суховерського щодо дієвості та інтегративності музичного виконавства, яке консолідує різні ланки навчального процесу і закладає основи дієвої музичної професіоналізації особистості. Приміром, провідні мистецькі колективи Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів і концертних програм зі статусом «академічний» (симфонічний оркестр «Філармонія», камерний хор ім. Д. Бортнянського, ансамбль пісні і танцю «Сіверські клейноди», народний хор і інші), сформовані з випускників коледжу. Не випадково, диригентство є професійним пріоритетом В.Суховерського. Відданість музично-виконавській культурі допомагає йому у стверджені колективного музичення як складової навчального процесу, привертанні уваги студентського середовища до сучасних тематичних напрямів, стилів і жанрів музики. Спрямування їх в руслі накопичення основ раціонального музичного мислення, формування технічних навичок музичення з максимальним наближенням до реальних умов майбутньої професійної діяльності. Сприянням у формуванні індивідуальних проявів емоційно – чуттєвої сфери молодих виконавців. За ініціативи В. Суховерського кожен навчальний рік завершується гранд-концертом на сцені Чернігівського обласного академічного театру ім Т.Г. Шевченка і трактується як важливий елемент музично – педагогічної технології спрямованої на: 1) розвиток емоційно- чуттєвого сприйняття молоддю широкого світу музичного мистецтва; 2) створення умов для творчого самовираження особистості за рахунок участі у хорах, оркестрах, ансамблях тощо; 3) надбання емоційно – технічних, організаційно - творчих навичок колективного музичення, що формують самодисципліну і здатність до синергатичних дій особистості у культурному просторі. Суттєве нарощення широкого загалу музично – виховного процесу сприяло утвердженню навчального комплексу «Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського – Чернігівський музичний коледж ім. Л.М. Ревуцького», що дозволило на новому якісному рівні приступити до розв'язання наступних проблем музично-педагогічної практики шляхом:

1) внесення коректив до спільних навчальних планів у відповідності до угоди про співпрацю у здійсненні музично-виховного процесу; 2) визначення у якості спільного пріоритету щодо максимальної підтримки творчого потенціалу особистості та формуванням внутрішньої потреби постійного перебування студентів у стані творчого пошуку; 3) виокремлення музично – виконавської, науково – дослідницької, педагогічної роботи як засобу формування спеціальних компетенцій молоді, спрямованих на самовдосконалення, самореалізацію через творчу мотивацію відтворення духовних смислів особистості як джерела саморуху від «малого до великого» з метою входження у світ «відкритих проблем» висококонкуретного мистецького середовища; 4) створення реальних умов для майбутньої професійної діяльності через участь у спільних мистецьких проектах, наукових студентських конференціях; щорічному проведенні на базі коледжу конкурсу молодих композиторів ім.. Л.М. Ревуцького з формуванням на цій основі інтегративних духовних цінностей особистості; 5) напрацювання спільних змістовних ліній з урахуванням світових мистецьких інновацій; 6) коригування «звичних» підходів, які гальмують поширення нових ідей, стримують «комунікацію мистецтв» як синтез дій в напрямі передових практик

зі сфер музичної інтерпретації, музичної психології, поглибленого аналізу художньо – виконавського процесу; 7) нарощення практично –творчої діяльності (майстер – класи професорсько –викладацького складу академії і коледжу; 8) усвідомлення необхідності переосмислення змісту музичної освіти у відповідності до вимог сучасного законодавства в галузі мистецької освіти; 9) відмови від механічного накопичення мистецької інформації щодо формування внутрішнього, свідомого оволодіння історичними надбаннями музичної культури людства; 10) запровадження спільних напрацювань в галузі музикознавства. Міжкультурна взаємодія в рамках комплексу є унікальним прикладом синергетичної дії як самоорганізації відкритої освітньої системи, що знаходиться у постійному діалозі з культурних середовищем і має в перспективі множинність сценаріїв саморозвитку.

Наукова новизна полягає у розкритті своєрідності впливу особистості на процес розвитку музичної освіти та виконавства в обумовлений період.

Висновки: Діяльність В. Суховерського знайшла своє виявлення у музично – педагогічній практиці держави, музичному виконавстві та музикознавстві та вплинула на: формування сучасної структури музичної фахової освіти, що реалізувалася в діяльності навчального комплексу новаційного спрямування; удосконалення творчого потенціалу учнівської молоді шляхом залучення до різних форм музичного виконавства та науково –пошукової діяльності; визначення змістовних ліній подальшого розвитку музичної культури України новітньої доби.

***Література***

1. Васюта О.П. Чернігівський музичний коледж ім.. Л.М. Ревуцького: європейський вектор розвитку // Вісник Національної академії керівник кадрів культури і мистецтв. 2018. №3. С.266-270.

2. Ляшенко Т. Шляхи вдосконалення та професіоналізації Чернігівського музичного училища в перші третині ХХ століття // «100 років. Чернігівське музичне училище ім. Л.М. Ревуцького». Чернігів: Фірма «Стар», 2004. С.29-55.

***References***

1. Vasjuta, O.P. (2018). Chernigiv Revutsky music college: European vector of development. O. Vasjuta. National academy of managerial staff of culture and arts Herald Quarterly Journal, 3, pp. 266-270. [in Ukrainian].

2. Lyashenko, T. (2004). Ways of improvement and professionalization of the Chernigiv Musical College in the first third of the twentieth century. «100 years of Chernigiv Music School. L. Revutsky». (pp. 29-55). Chernigiv: Firm «Star.» [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 04.06.2019 р.*
*Прийнято до публікації 09.07.2019 р.*

УДК: 304.4:78.01:308
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191346

**Григорчук Тарас Васильович**
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри шоу-бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-0395-1966
hryh@ukr.net
**Тадля Олександр Миколайович**
старший викладач кафедри шоу-бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-2576-8599
tadlya@ukr.net

## КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР МІСТА ЯК СЕРЕДОВИЩЕ РЕАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

**Мета** дослідження. Встановлення основних чинників міської музичної культури як особливого напряму еволюції соціокультурного середовища міст через демонстрацію ставлення громадськості до музики бажання слухати її, музикувати, здійснювати композиторську діяльність, що у найкращий спосіб сприйматиметься міською громадськістю. **Методологічною** основою дослідження є принципи діалектики, системний, соціокультурний та історичний підходи, фундаментальні положення теорії культури. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз і синтез, індукція і дедукція, порівняння. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у виявленні характерних особливостей міської музичної культури, що вирізняють її з-поміж інших проявів музичної культури; наданні характеристик культурного простору міста як середовища реалізації міської музичної культури; визначенні місця сценарного підходу в життєдіяльності представників міської музичної культури. **Висновки**. Міська музична культура є складним і багатовекторним феноменом, що характеризує реалізацію музичної

© Григорчук Т. В., 2019
© Тадля О. М., 2019

культури у формі створення, виконання та слухання музики в міському середовищі. Вона демонструє ставлення членів громади міст до музики та її ролі в житті й еволюції міського соціального та культурного середовища, показує суспільний інтересу до її проявів через бажання слухати музику, музикувати або створювати музичні твори, що добре сприйматимуться урбанізованим соціумом. Реалізація міської музичної культури, її втілення відбувається шляхом виконання нею основних функцій, серед яких найбільш вагомі: аксіологічна, пізнавальна, виховна, комунікативна, семіотична, релаксаційна.

**Ключові слова**: культура міста, музична культура, міська музична культура, культурний простір.

***Григорчук Тарас Васильевич**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств; **Тадля Александр Николаевич,** старший преподаватель кафедры шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

**Культурное пространство города как среда реализации музыкальной культуры**

**Цель** исследования. Установление основных факторов городской музыкальной культуры как особого направления эволюции социокультурной среды мост через демонстрацию отношение общественности к музыке желание слушать ее, музицировать, осуществлять композиторскую деятельность, наилучшим образом восприниматься городской общественностью. **Методологической** основой исследования являются принципы диалектики, системный, социокультурный и исторический подходы, фундаментальные положения теории культуры. Использованы общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ и синтез, индукция и дедукция, сравнение. **Научная новизна** исследования заключается в выявлении характерных особенностей городской музыкальной культуры, которые отличают ее от других проявлений музыкальной культуры; предоставлении характеристик культурного пространства города как среды реализации городской музыкальной культуры; определении сценарного подхода в жизнедеятельности представителей городской музыкальной культуры. **Выводы.** Городская музыкальная культура является сложным и многовекторным феноменом, характеризующим реализацию музыкальной культуры в форме создания, исполнения и слушания музыки в городской среде. Она демонстрирует отношение членов общины городов к музыке и ее роли в жизни и эволюции городского социальной и культурной среды, показывает общественный интерес к ее проявлений из-за желания слушать музыку, музицировать или создавать музыкальные произведения, хорошо восприниматься урбанизированным социумом. Реализация городской музыкальной культуры, ее воплощение происходит путем выполнения им основных функций, среди которых наиболее значимые: аксиологическая, познавательная, воспитательная, коммуникативная, семиотическая, релаксационная.

**Ключевые слова**: культура города, музыкальная культура, городская музыкальная культура, культурное пространство.

***Hryhorchuk Taras**, PhD of pedagogic, associate professor, associate professor of the show business department Kyiv National University of Culture and Arts. **Tadlia Alexander**, senior lecturer of the show business department Kyiv National University of Culture and Arts*

**The cultural space of the city as a environment for the realization of musical culture**

**The purpose of the article**. Establishment of the main factors of urban music culture as a particular direction of the evolution of the socio-cultural environment of cities through demonstrating the public's attitude to music, the desire to listen to it, to play music, to perform composing activities that will be best perceived by the city public. **The methodology** of the study is the principles of dialectics, systemic, socio-cultural, and historical approaches, fundamental provisions of the theory of culture. The general scientific and interdisciplinary research methods are used: analysis and synthesis, induction and deduction, comparison. **The scientific novelty** of the obtained results is to identify the characteristic features of urban music culture that distinguish it from other manifestations of musical culture; providing characteristics of the cultural space of the city as an environment for the realization of urban musical culture; determining the place of the script approach in the life of the representatives of urban music culture. **Conclusions**. Urban music culture is a complex and multi-vector phenomenon that characterizes the realization of music culture in the form of creating, performing, and listening to music in an urban environment. It demonstrates the attitude of members of the urban community to music, and its role in the life and evolution of the urban social and cultural environment, demonstrates a public interest in its manifestations through a desire to listen to music, to make music, or to produce works that are well received by the urban society. The realization of the city's musical culture, its embodiment occurs by performing its basic functions, among which the most important are: axiological, cognitive, educational, communicative, semiotic, relaxation.

**Key words:** city culture, musical culture, urban musical culture, cultural space.

Актуальність теми дослідження. В умовах глобалізації сучасного світу ми все частіше помічаємо явища, пов’язані з нівелюванням культурних надбань, стиранням меж між різними культурами та навіть між субкультурами. Не оминають дані процеси й музичну культуру, на яку максимально сильно впливають процеси культурної дифузії. Більше того, впродовж другої половини 20 століття і до сьогодні неважко помітити процеси змішування музичної культури міста і села. Дані обставини загрожують її ідентифікації на рівні вказаних адміністративно-територіальних одиниць, а як наслідок – повній уніфікації та втраті неповторних характерних ознак міської музичної культури.

Аналіз досліджень і публікацій. В літературних джерелах часто помітні звернення до категорії «музична культура», але водночас мало конкретних визначень. Виникає думка, що більшість авторів припускають, що читач сам розуміє, що охоплює дане поняття. Однак, з літературної спадщини, зокрема, за результатами досліджень П. Робінсона, стає зрозуміло, що музична культура поєднує в собі аспекти соціології та культури, а на цій основі можна стверджувати, що вона є продуктом людської діяльності в суспільствах, що мають власну сформовану культуру [1, 12-13]. Крім того, музична культура є віддзеркаленням ставлення суспільства до музики, її ролі в суспільному житті, демонстрацією

суспільного інтересу до її проявів, виявляє бажання і необхідність слухати музику як окремою людиною, так і людськими спільнотами, стверджує Е. Козловська-Ланге [2]. Музична культура – явище, що постійно еволюціонує та розвивається. Ці процеси знаходять свої відображення в зміні стилів та жанрів у межах певних територій і країн. На них, як вважає Л. Кияновська, значною мірою впливають історичні та політичні чинники [3].

Поділяючи думку дослідників, ми вважаємо, що музична культура являє собою багаторівневу систему, до якої входять різноманітні види та жанри музичного мистецтва, композиторська та виконавська творчість, концертні, театральні та музично-освітні установи, музичні товариства, клуби, гуртки, побутове і домашнє музикування. Разом з тим вона є частиною загальної системи інформаційного забезпечення суспільства, один із засобів упорядкування суспільного життя. Специфіка музичної культури, вважає М. Найдорф, полягає в тому, що основним засобом упорядкування відтворених у ній уявлень, відносин, смислів, визнаних значними для даного співтовариства, є відносини з приводу створення, відтворення та сприйняття музики. З цієї точки зору музика стає не метою, а засобом суспільної взаємодії громадськості, своєрідним посередником, інструментом, що пов'язує творця та суспільство [4].

Питанням культури міст присвячено більше досліджень, оскільки вказана адміністративно-територіальна одиниця є багатоаспектним об'єктом дослідження. Зокрема, А. Карповець розглядає міську культуру в філософсько-антропологічному аспекті та висуває тезу, що завдяки існуванню міста як сукупності ціннісно-смислових і діяльнісно-творчих процесів між людьми міська культура постає у формі монолітного світу, де індивід намагається віднайти своє місце існування і, врешті, самого себе [5]. На думку О. Кравченко, яка досліджує місто в культурно-історичних аспектах, міська життєдіяльність є динамічним культурним процесом. Місто є акумулятором особливої культури. Його зміни – це, насамперед, зміни людини та її способу життя, її духовного світу. З розвитком технічних засобів комунікації, таких як дороги та засоби пересування, змінюється і культура міста – як матеріальна, так і духовна [6]. Л. Мачулін у своїх дослідженнях акцентує увагу на вразливості міської культури та можливостям впливу інших культур на неї, зокрема русифікації [7].

Дослідженню феномену саме міської музичної культури дослідниками приділено дещо мало уваги. Однак і серед цієї кількості слід виділити праці М. Черепанина, який активно досліджує музичну культуру Галичини в т. ч. і її міст [8]. Зокрема, автором досліджено розповсюдження української музичної культури землями Австро-угорської імперії і навіть її представлення у Відні. Зі значним акцентом за американські традиції досліджує міську музичну культуру А. Турлі. В його праці «Міська культура: дослідження міст і культур» [9] значна увага приділяється музичній культурі. Зокрема автор вказує на виразні особливості міської музичної культури де діють композитори, працює індустрія рекордингу, що вирізняє в даному контексті місто від села.

Ото ж, вивчення матеріалів літературної спадщини, результатів наукової діяльності в межах предмету наших досліджень дає змогу виявити ряд невивчених питань, або таких, що ще не є цілком дослідженими. Зокрема це стосується передумов виокремлення міської музичної культури як самостійного виду, виявлення соціальних особливостей сприйняття музичної культури міською громадськістю, з'ясування окремих форм здійснення людської культурної діяльності в музиці в урбаністичному середовищі. Виявлені невирішені проблеми дають нам змогу сформулювати мету нашої роботи.

Мета дослідження. Висунута нами мета полягає у встановленні основних чинників міської музичної культури як особливого напряму еволюції соціокультурного середовища міст через демонстрацію ставлення громадськості до музики бажання слухати її, музикувати, здійснювати композиторську діяльність, що у найкращий спосіб сприйматиметься міською громадськістю.

Виклад основного матеріалу. Дослідження питань культурного середовища окремих суб'єктів середовища людської життєдіяльності як і культури загалом є складним і різновекторним предметом наукового дослідження. Однак, ми дотримуємося позицій, що культура є важливою передумовою усвідомлення діяльності не лише тому, що є джерелом цінностей і норм, на підставі яких людина вибирає варіант власної поведінки. Вона також є самостійним джерелом обґрунтування раціональності діяльності, оскільки культура безумовно є дослідницькою діяльністю, в результаті якої створюється образ суспільної діяльності, а також приймаються загальноприйнятні пояснення причин і наслідків різноманітних процесів, що відбуваються в суспільстві. Такою самостійною, незалежною від наукового пізнання, базою для оцінки раціональності людських дій є традиція і стереотипи. Культура, як вид творчої діяльності людини, що служить раціоналізації її суспільної поведінки, історично була і може залишатися конкурентом науки. Важливість цієї проблеми підкреслює той факт, що в щоденному житті більшість людей у своїх діях користуються культурними зразками, а не науковими знаннями [10, 58-59]. При цьому, як свідчить історична практика, культура є силою, яка водночас і об'єднує і викликає ворожнечу [11, 25].

Вказані обставини визначають культуру міста та її зону її поширення, або простір. У науці немає загальноприйнятих критеріїв виділення міст як типу поселень. Більшість дослідників бачать в містах насамперед торговельно-ремісничі центри, забуваючи про постійний зв'язок міст з сільськогосподарською округою. З кінця XIV ст. містом вважався населений пункт, що мав юридичний статус міста (королівське або княже, приватновласницьке або церковне, на Магдебурзькому або звичаєвому

праві), а його населення належало до соціального стану міщан. Окрім юридичних документів чи літописних свідчень належності міського характеру поселень, можна вказати на такі ознаки, спільні для міст: більша, ніж у селах, густота населення і щільність забудови; специфіка економічних функцій; розвиненість товарних відносин: на відміну від села, життя без грошей в місті було неможливе або майже неможливе; більша диференціація населення в соціальному та національному відношенні.

Загалом, культурний простір міста – це набір цінностей: значень, форм, символів і подій, які є джерелом просторового досвіду належної до нього групи людей і частиною їхньої культури. Одночасно ці вартості є певним видом культурного капіталу, який можна використати для розвитку міста. Особливі характеристики цього капіталу створюють необхідність регулювання процесів його використання в стратегії розвитку міста з врахуванням сучасних знань у сфері охорони культурного спадку. При посиленні конкуренції між містами важливим стає створення позитивного іміджу міста. Значну роль у цьому процесі відіграє представлення та інтерпретація культурних цінностей [12, 213-214].

Культурне середовище міста – це, крім того, міський спосіб життя, який зумовлюється зайнятістю населення переважно індустріальними або бізнесовими формами праці; високою просторовою, професійною та соціальною мобільністю; ширшим, ніж на селі вибором видів праці та дозвілля; значною відстанню між житлом і місцями праці; великим об'ємом необхідної для людини інформації, що веде до психологічних перевантажень і вимагає нових способів організації відпочинку, високою щільністю людських контактів. З іншого боку культурне середовище села значною мірою відрізняється від міського через нерівномірну завантаженість аграрною працею протягом року; персоніфікацію міжособистісних відносин; місцеві чутки, що в потоці інформаційного обміну в селі відіграють провідну роль; обмежений культурний вибір (відвідування музеїв, театрів, художніх виставок, ресторанів, нічних клубів тощо); більш значне шанування та дотримання сільськими жителями, ніж городянами звичаїв і традицій. Враховуючи вказані вище чинники, стає зрозуміла, що і музична культура реалізовуватиметься по-різному в середовищі міста та села.

З метою запобігання різночитань, ми дотримуватимемося висунутого В. Григорчуком визначення досліджуваної категорії. Відповідно до цього, міська музична культура – це ставлення членів громади міст до музики та її ролі в житті й еволюції міського соціального та культурного середовища, демонстрація суспільного інтересу до її проявів через бажання слухати музику, музикувати або створювати музичні твори, що у найкращий спосіб сприйматимуться урбанізованим соціумом. Реалізація міської музичної культури, її втілення відбувається шляхом виконання нею основних функцій, серед яких найбільш вагомі: аксіологічна, пізнавальна, виховна, комунікативна, семіотична, релаксаційна [13]. Оцінюючи рівень реалізації музичної культури в міському середовищі, слід брати до уваги те, що способи такої реалізації опираються на різні критерії, продиктовані потребою міського населення. При цьому музика тут найчастіше розглядається в її соціологічній проекції, тобто або з точки зору тих суспільних завдань, на здійснення яких вона спрямована (організація відпочинку, відправлення обрядів тощо), або з точки зору інтересів тих суспільних груп, всередині яких вона переважно поширена (доросле населення, молодь тощо). Але коли мета полягає в тому, щоб зрозуміти власну природу музичної культури як духовної взаємодії людей щодо музики, незалежно від їх професійного, соціального, вікового чи якогось іншого соціологічного визначення, то слід обирати критерії, які є важливими для протікання власне музичного процесу. При цьому слід брати до уваги той факт, що музика повинна подобатися тим соціальним групам населення міста на які вона спрямована. Тобто слід враховувати те, що місто передбачає наявність різних місць де сконцентровані групи з різними вподобаннями та запитами до музики та способів її трансляції.

Ми дотримуємося думки, що існують, принаймні, два критерії, які характеризують якість внутрішньої організації середовища музичної культури міста. Один з них – прийнятий в ній статус музичного твору. Він може бути різним: від уявлення про музичний твір, як про завершений у своїх межах і продуманий у всіх деталях витвір індивідуальної композиторської творчості, до уявлення про музику як про несамостійну складову цілісного обрядового дійства, питання про авторство якої взагалі не ставиться. Очевидно, що ці два полярних підходи всередині міської культури до ступеня автентичності та стабільності музичного тексту, відображають і всю несхожість відповідних явищ в цілому.

Інший критерій для розрізнення музичних культур базується на тому, як у різний спосіб осмислені та самостійно розвинені в них основні види музичної діяльності людей: твір, виконання і слухання. У музичній культурі фольклорного (сільського) типу, де немає «спеціалізації» авторів, виконавців і слухачів, розрізнення між ними мінімальні, а в музичній культурі концертного типу вони максимальні. Але найцікавіше те, що між цими двома змінними існує однозначний зв’язок: у раціональній культурі концертного типу музичний твір є річчю, наділеною стабільністю у всіх своїх деталях, а у сільській культурі така стабільність відсутня і, по суті, не запитана ні на одному з рівнів музичної діяльності. Не слід залишати поза увагою ще два проміжні типи музичної культури – дилетантство та імпровізацію. При цьому слід вказати, що дилетантство більш наближене до сільського типу музичної культури, оскільки базується на невисокому рівні музичної освіченості та теоретичних знань. З іншого боку імпровізація більш наближена до концертного типу музичної культури. Не зважаючи на те, що композитором часто є сам імпровізатор, даний тим музичної культури вимагає більшої професійної підготовки та відмінних навичок володіння музичним інструментом. Слід зазначити, що саме джаз, в основі якого

лежить імпровізація, впродовж тривалого часу викликав захоплення в середовищі міської музичної культури. Прикладом тут можуть слугувати джаз-капела «Ябцьо-джаз» Леоніда Яблонського, яка успішно виступала у львівських локалях в 1930-их роках; або ж знаменитий джаз-оркестр Леоніда Утьосова.

Ведучи мову про типи музичних культур загалом, слід враховувати факт їхнього співіснування. Питання це нове, оскільки до XX століття музичні світи різних типів майже не перетиналися між собою, будучи приналежністю різних епох і країн, пізніше – різних соціальних спільнот. Але в XX столітті, коли перемішування соціокультурних верств майже нівелювало їх територіальні межі (село - місто - передмістя) і зовнішні (побутові) ознаки їх носіїв, найбільш стійкою ознакою приналежності до тієї чи іншої культурної традиції виявився сам спосіб мислення, віддзеркалений у способі культурної діяльності. Тобто саме за цих умов були створені передумови зародження міської музичної культури.

Музична культура певною мірою програмує життєдіяльність у людей міста поза виробничою діяльністю і визначає її соціалізовані способи реалізації. Кожна окрема особистість живе і діє, вибудовуючи своє особисте життя і діяльність за програмами, які визначаються соціальними умовами і засвоєними особистістю культурними установками. Програми такого роду називають сценаріями, тобто розгорнутими відповідно до соціально-культурного контексту планами дій особистості. Вони не завжди нею чітко осмислюється і можуть мати досить розмитий, ескізний і орієнтований характер. Але будь-яка людина, якщо вона діє, як розумна істота, завжди має якийсь, бодай приблизний сценарій, що визначає можливі шляхи і способи реальних дій особистості щодо музичної культури. Цей сценарій може бути намічений лише в загальний рисах, у ході розмови він може змінюватися залежно від різних обставин, але без нього навряд чи ми змогли б телефонувати. При цьому, житель міста вкладає в означені сценарії свої передбачення та очікування від музики, яку він збирається слухати, виконувати чи писати з максимальним для себе комфортом. В іншому разі він відмовиться від участі в такому культурному середовищі. Прикладом реалізації вказаних сценаріїв є ознайомлення міських мешканців з анонсами та/або афішами про перебіг музичних подій у місті, що забезпечує вибір бажаного музичного дійства і убезпечує від помилкового вибору.

Значно складнішими є довготривалі сценарії щодо музичної культури, які визначають професійну діяльність, форму дозвілля, стосунки, сімейне життя. Такі сценарії звичайно формуються у вигляді окремих цілей, завдань і принципів. Багато чого тут залишається невизначеним і вибудовується гіпотетично, маючи на увазі, що життя буде вносити в них великі корективи.

У таких сценаріїв можна розрізняти два рівні – саме культурний сценарій та індивідуальний сценарій. На першому рівні сценарій виступає у вигляді сюжету, який визначається об'єктивними умовами життя людини і тим, які знання, норми, цінності та ідеали може вона отримати з навколишнього культурного простору. Культурний сценарій виступає як соціокультурно-зумовлений сценарний план, як основна сюжетна лінія життєвих дій щодо музичної культури міста. У цьому просторі можуть існувати еталонні сюжети культурних сценаріїв та інваріантні, незалежні від конкретних життєвих ситуацій, принципи побудови. Але в рамках загального культурного сценарію може існувати цілий набір різноманітних варіантів і нюансів основного сюжету. Кожна людина вибирає якийсь із них залежно від конкретних обставин свого життя і своїх власних особливостей. Проте, саме такий вид сценарію спроможний спонукати міського жителя до радикальних змін життєвого устрою. В середовищі музикантів відомі приклади початку занять музикою людьми, що переступили свій п'ятий десяток років. Інший приклад, пов'язаний з відомим бас-гітаристом Жако Пасторіусом, який почав вивчати музичну грамоту вже віртуозно граючи на інструменті.

В індивідуальному сценарії діяльності сюжет набуває своєрідності, характерної саме для конкретної особистості. Він включає в себе зміни, варіанти, не загальноприйняті в даному суспільстві сценарні репліки і ходи, в яких відбуваються особистісні і ситуативні моменти. З іншого боку, культурні сценарії являють собою платформи, на яких вибудовуються індивідуальні сценарії. Будь-який культурний сценарій, з одного боку, забезпечує відповідність дій людини умовами суспільного життя, її успішну можливість, внаслідок дії якої поведінка людей стає зрозумілою і передбачливою для інших. Однак, межі культурного сценарію стандартизують мислення людини і це може призвести її до безвихідного стану, коли на людину діють життєві ситуації, які не збігаються із звичайними культурними умовами і непередбачені еталонними культурними сценаріями. Творці музичної культури, що визначають нові шляхи її розвитку, часто відхиляються від впроваджених сценаріїв і віднаходять не пройдені, оригінальні, раніше невідомі сюжети діяльності, які згодом можуть стати взірцями для нових культурних сценаріїв.

Наукова новизна. Досліджено структурні складові наукової категорії «міська музична культура»; виявлено характерні особливості міської музичної культури, що вирізняють її з-поміж інших проявів музичної культури; охарактеризовано культурний простір міста як середовище реалізації міської музичної культури; виявлено місце сценарного підходу в життєдіяльності представників міської музичної культури.

Висновки. Міська музична культура є складним і багатовекторним феноменом, що характеризує реалізацію музичної культури у формі створення, виконання та слухання музики в різноманітних місцях міського середовища. Вона демонструє ставлення членів громади міст до музики та її ролі в

житті й еволюції міського соціального та культурного середовища, показує суспільний інтересу до її проявів через бажання слухати музику, музикувати або створювати музичні твори, що добре сприйматимуться урбанізованим соціумом. Реалізація міської музичної культури, її втілення відбувається шляхом виконання нею основних функцій, серед яких найбільш вагомі: аксіологічна, пізнавальна, виховна, комунікативна, семіотична, релаксаційна.

***Література***

1. Robinson, P. Examining and defining the term ‘musical culture’ stemming from secondary curricula. Masters Research thesis, Education, The University of Melbourne. 2009, 125 p.
2. Kozłowska-Lange E. Upowszechnienie kultury muzycznej we współczesnym świecie. Publikacje edukacyjne. URL : http://www.publikacje.edu.pl/publikacje.php?nr=8660. (data odwołania: 05.09.2019)
3. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. URL : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kyanovsk_gal.html (дата звернення: 05.09.2019)
4. Найдорф М. И. К исследованию понятия „Музыкальная культура”. Опыт структурной типологии. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової. Вип. 1. Одеса: Астропртнт, 2000. С. 46-51.
5. Карповець М. В. Діалектика публічного і приватного простору людського буття у світі міста. Вісник Черкаського університету. Серія «Філософія». 2011. Вип. 200. С. 52–59.
6. Кравченко О.І. Історичні форми міської культури. Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія. 2018. № 1 (27). С. 132-135.
7. Мачулін Л. І. Соціокультурні детермінанти міської культури Слобожанщини XVII-XVIII ст. Культурологія та мистецтвознавство. Київське музикознавство. 2012. Випуск 42. С. 33-40.
8. Черепанин М. В. Відень і українська музична культура 1918-1944 років. Записки НТШ. Том CCXLVII. Праці Музикознавчої комісії. Львів, 2004. С. 465–477.
9. Turley Alan C. Urban Culture: Exploring Cities and Cultures. Pearson/Prentice Hall, 2005. – 256 p.
10. Gąciarz J. Kultura a systemy zarządzania. Studia z zakresu zarządzania publicznego. Kraków: Wydawnictwo Akademii Economicznej w Krakowie, 2001. S. 58-69.
11. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. М.: АСТ, 2006. 576 с.
12. Markowski T. Zarządzanie rozwojem miast. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1999 – 248 s.
13. Григорчук В. Т. Міська музична культура: сутність, характеристики та функції. Питання культурології. 2015. Вип. 31. С. 37-42.

***References***

1. Robinson, P. (2009). Examining and defining the term ‘musical culture’ stemming from secondary curricula. Melbourne, Australia: Masters Research Thesis Education, The University of Melbourne. [in English].
2. Kozłowska-Lange, E. (2019). Popularization of music culture in the modern world. Educational publications. Retrieved from http://www.publikacje.edu.pl/publikacje.php?nr=8660. [in Polish].
3. Kiyanovska, L. (2002). Style evolution of Galician musical culture of XIX-XX centuries. Retrieved from http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kyanovsk_gal.html [in Ukrainian].
4. Naidorf, M. I. (2000). To the study of the concept of "Musical Culture". Experience in structural typology. Musical art and culture. Scientific Bulletin of the Odessa State Conservatory named A.V. Nezhdanovoi. Odessa: Astroprtnt, 1, 46-51. [in Rusian].
5. Karpovets, M. V. (2011). The Dialectics of Public and Private Space of Human Being in the City World. Bulletin of Cherkasy University. The Philosophy Series, 200, 52–59. [in Ukrainian].
6. Kravchenko, O. I. (2018). Historical forms of urban culture. Bulletin of NAU. Series: Philosophy. Cultural Studies, 1 (27), 132-135. [in Ukrainian].
7. Machulin, L. I. (2012). Sociocultural determinants of urban culture of the Slobozhanshchina of the XVII-XVIII centuries. Cultural Studies and Art Studies. Kyiv Musicology, 42, 33-40. [in Ukrainian].
8. Cherepanin, M. V. (2001) Vienna and Ukrainian Musical Culture 1918-1944. Lviv: Notes of the National Theater. Proceedings of the Musicological Commission. Volume SSHLVII, 465–477 [in Ukrainian].
9. Turley Alan C. (2005). Urban Culture: Exploring Cities and Cultures. Pearson, USA: Prentice Hall.
10. Gąciarz, J. (2001). Culture and management systems. Studies in public management. Krakow, Poland: Publisher of the Krakow University of Economics, 58-69. [in Polish].
11. Huntington, S. (2006). The Clash of Civilizations. Moscow, Russia: AST [in Russian].
12. Markowski, T. (1999). Urban development management. Warsaw, Poland: Polish Scientific Publishers PWN, 248 [in Polish].
13. Hryhorchuk, V. T. (2015) Urban music culture: essence, characteristics and functions. Kyiv: Issues of cultural studies. Issue, 31, 37-42. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 06.08.2019 р.*
*Прийнято до публікації 09.09.2019 р.*

УДК 792.8.04:[73+[782.9:792.78]+82]
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191348

**Дем'янчук Андрій Львович**
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету
імені Івана Франка
ORCID 0000-0002-3399-4537
demianchukart@gmail.com
**Кундис Руслан Юрійович**
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету
імені Івана Франка
ORCID 0000-0002-6374-4811
kundys.ruslan@gmail.com

# СТВОРЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ ЗАСОБАМИ ПЛАСТИЧНИХ І ЧАСОВИХ МИСТЕЦТВ

**Мета** статті – розкрити роль просторових і часових мистецтв у створенні хореографічного образу. Дослідити зв'язок образотворчого та музичного мистецтва як невід'ємної складової балетних вистав. Показати взаємозв'язок українського балетного театру, національного фольклору та літератури. **Методологія**. У дослідженні застосовано комплекс методів, а саме: історичний, порівняльний, типологічний, метод аналізу та узагальнень, описовий, візуальний, художньо-стилістичний (аналіз творчої манери окремих авторів, їхніх шкіл та художніх епох). Завдяки цим методам було досліджено індивідуальну творчу манеру окремих сценографів, композиторів та балетмейстерів, а також синтез та художню стилістику хореографічних творів. **Наукова новизна** роботи визначається розкриттям ролі просторових і часових мистецтв у створенні хореографічного образу, зокрема у встановленні глибинного взаємозв'язку образотворчого та музичного мистецтва. У цьому контексті було досліджено індивідуальну творчу манеру та унікальний стиль відомих українських сценографів, композиторів, музикантів та хореографів. **Висновки.** Створення високопрофесійного хореографічного образу засобами просторових і часових мистецтв є надзвичайно складним творчим процесом. У ньому відчутна співпраця режисера, композитора, сценографа та балетмейстера. У цьому контексті важливе значення посідає не тільки індивідуальна, але й колективна творчість тих митців, які причетні до створення хореографічного образу у відповідності до можливостей та засобів тих видів мистецтв, у рамках яких вони творять. Слід також наголосити на тому, що досконала пластична мова образотворчого мистецтва, поєднана з музичним супроводом та хореографічною пластикою, створює єдиний цілісний образ вистави. Важливими компонентами створення художнього образу є художній стиль і техніка виконання, поєднання традиції та новаторства. Проте дослідження питання, що стосуються проблеми створення хореографічного образу засобами просторових і часових мистецтв ще потребують глибших досліджень та нових наукових підходів.

**Ключові слова:** хореографічний образ; образотворчі, словесні та музичні мистецтва; сценографія; балет; народно-сценічний танець.

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

**Создание хореографического образа средствами пространственных и временных искусств**

**Цель** статьи – раскрыть роль пространственных и временных искусств в создании хореографического образа. Исследовать связь изобразительного и музыкального искусства как неотъемлемой составляющей балетных спектаклей. Показать взаимосвязь украинского балетного театра, национального фольклора и литературы. **Методология.** В исследовании применен комплекс методов, а именно: исторический, сравнительный, типологический, метод анализа и обобщений, описательный, визуальный, художественно-стилистический (анализ творческой манеры отдельных авторов, их школ и художественных эпох). Благодаря этим методам было исследовано индивидуальную творческую манеру отдельных сценографов, композиторов и балетмейстеров, а также синтез и художественную стилистику хореографических произведений. **Научная новизна** работы определяется раскрытием роли пространственных и временных искусств в создании хореографического образа, в частности, установлении глубинной взаимосвязи изобразительного и музыкального искусства. В этом контексте было исследовано индивидуальную творческую манеру и уникальный стиль известных украинских сценографов, композиторов, музыкантов и хореографов. **Выводы.** Создание высокопрофессионального хореографического образа средствами пространственных и временных искусств является чрезвычайно сложным творческим процессом. В нем ощутимо сотрудничество режиссера, композитора, сценографа и балетмейстера. В этом контексте важное значение занимает не только индивидуальное, но и коллективное творчество тех художников, которые причастны к созданию хореографического образа в соответствии с возможностями и средствами тех видов искусств в рамках которых они творят. Следует также отметить, что совершенный пластический язык изобразительного искусства совмещенный с музыкальным сопровождением и хореографической пластикой создает единый целостный образ спек-

© Дем'янчук А. Л., 2019
© Кундис Р. Ю., 2019

такля. Важными компонентами создания художественного образа является художественный стиль и техника исполнения, сочетание традиции и новаторства. Однако исследования вопроса, касающиеся проблемы создания хореографического образа средствами пространственных и временных искусств, еще нуждаются в более глубоких исследованиях и новых научных подходах.

**Ключевые слова:** хореографический образ, изобразительные, словесные и музыкальные искусства; сценография; балет; народно-сценический танец.

***Demianchuk Andrii,*** *PhD in Arts, associate professor of the Department of Stage Production and Choreography of the Lviv Ivan Franko National University****; Kundys Ruslan,*** *PhD in Arts, associate professor of the Department of Stage Production and Choreography of the Lviv Ivan Franko National University*

**Creation of a choreographic character by means of spatial and temporal arts**

**The purpose of the article** is to demonstrate the role of spatial and temporal arts in the creation of a choreographic character. To study the relationship between the visual and musical arts as an integral component of the ballet shows. To show the interconnection of the Ukrainian ballet theater, national folklore, and literature. **Methodology**. A complex of methods has been applied in the study, such as historical, comparative, typological, analysis and generalization method, descriptive, visual, artistic-stylistic (analysis of the creative manner of separate authors, their schools, and art epochs). Owing to these methods we have studied the individual creative manner of separate stage designers, composers, and ballet-masters as well as the synthesis and artistic stylistics of choreographic works. **The scientific novelty** of this work is in revealing the role of spatial and temporal arts in the creation of a choreographic character, particularly, in demonstration of the underlying interconnection of the visual and musical arts. In this context, we have studied the individual creative manner and the unique style of the known Ukrainian stage designers, composers, musicians, and choreographers. **Conclusions**. The creation of a highly professional choreographic character using spatial and temporal arts is an exceptionally complicated creative process. In this process, there can be an observed collaboration of the stage director, composer, stage designer, and ballet-master. In this context of great importance is not only the individual but also the collective creative work of the artists involved in the creation of the choreographic character in line with the opportunities and means of those types of art within whose frameworks they do their job. It should be noted that the perfect plastic language of the visual art combined with the musical accompaniment and choreographic plastic produces the whole integral image of the performance. The essential components of the creation of the artistic character are the artistic style and the performance techniques as well as the combination of tradition and pioneering work. However, the study of the points pertaining to the problem of the creation of the choreographic character using spatial and temporal arts still requires greater in-depth investigations.

**Key words:** choreographic character; visual, oral and music arts; stagecraft; ballet; folk-stage dance.

Актуальність теми дослідження зумовлена важливістю розкриття ролі просторових і часових мистецтв у створенні хореографічного образу. Зазначимо, що необхідною умовою створення високопрофесійного хореографічного твору є гармонійне поєднання різних видів та жанрів мистецтва, зокрема просторових (образотворчих) та часових (словесних, музичних). Хоча ці мистецтва й різняться за природою, вони взаємодіють між собою, підсилюючи одне одного. Цю синергію особливо відчуваємо в художній сценографії та музичному супроводі, які в хореографічному творі об'єднані спільною сюжетною лінією та композиційною побудовою.

Аналіз досліджень і публікацій. Про створення хореографічного образу українського балету засобами просторових і часових мистецтв, а також творчість відомих українських сценографів, композиторів, режисерів та артистів балету написано низку наукових статей та монографій [4-8; 12-23]. У цих публікаціях також знаходимо відомості про результати їхньої співпраці. Проте виявлено й малодосліджені аспекти творчості митців. Зокрема, малодослідженою є художня стилістика творів та їхній синтез з іншими видами та жанрами мистецтва, а також і те, який вплив на їхню творчість мало класичне та модерне європейське мистецтво. Зазначимо, що цей вплив можливо дослідити тільки в межах конкретної історичної епохи чи періоду. Поряд з описом літературної та музичної основи хореографічних творів здійснені спроби дослідити історію, культуру, етнографію та фольклор, наголошуючи на важливості звернень до української національної традиції в контексті світової культурної спадщини.

Мета статті – розкрити роль просторових і часових мистецтв у створенні хореографічного образу. Дослідити зв'язок образотворчого та музичного мистецтва як невід'ємної складової балетних вистав. Показати взаємозв'язок українського балетного театру, національного фольклору та літератури. Довести значення та важливість української національної традиції у створенні нових хореографічних творів.

Виклад основного матеріалу. Створення високопрофесійного хореографічного образу – відповідальний і надзвичайно складний процес. Це синтез творчості композитора, сценографа та балетмейстера, який нині визначається терміном «хореографічна драматургія». Необхідною умовою створення високопрофесійного хореографічного твору є гармонійне поєднання різних видів та жанрів мистецтв, зокрема, просторових (образотворчих) та часових (словесних, музичних). Синергія цих мистецтв особливо відчутна в художній сценографії та музичному супроводі, які в хореографічному творі об'єднані спільною сюжетною лінією та композицією.

Слід зазначити, що метою й призначенням будь-якого мистецького твору, також хореографічного, є вища духовна сутність, у якій фарби, звуки, танець і слова стають виразними засобами творчості [11, 129]. Створюючи унікальний хореографічний образ, не слід забувати про народні танцювально-пісенні фольклорні традиції та усталені естетичні мистецькі норми, які в усі часи базувалися на

ідеалах добра, правди й краси. А моральні цінності повинні домінувати і визначати цінності сучасного мистецтва [10, 191].

Відповідно до загальноєвропейського розуміння хореографія розглядається як сукупність двох областей – мистецтва балету й мистецтва танцю. Балет – вища театральна форма хореографічного мистецтва, у якій вона піднімається до рівня візуального музично-сценічного дійства. Український народний танець, а також народно-сценічний танець, фольк-модерн тощо поєднують сучасність з багатовіковою історією народу. Нині українська народна хореографія має розмаїті форми народних танців та похідних. Вона здійснює значний вплив на формування національної свідомості та самосвідомості [12, 47–48].

До збереження традицій та подальшого розвитку української народно-сценічної хореографії мають відношення багато визначних українських хореографів XX ст., зокрема, В. Верховинець (Костів), В. Авраменко, Я. Чуперчук, П. Вірський та ін. Без їхнього самозречення, героїзму та непосильної праці, яка охоплювала неймовірно широкий спектр діяльності (науково-дослідну, етнографічну, фольклорну, творчу режисерсько-постановочну, балетмейстерську виконавську та педагогічну діяльність тощо), сучасна народна українська хореографія не мала б такого великого наукового й творчого доробку. Без їхньої праці, яка синтезувала основи українського народного танцю, національного фольклору та строю не було б і сучасного українського балету. В. Верховинець про тодішній стан української народно-сценічної хореографії пише: «Наш балет, якщо йому судилося коли-небудь народитись, мусить бути народним, своєрідним, а таким він стане тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок і коли він буде перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя» [1, 124].

Визначному українському хореографу було дуже боляче, що багатий ігровий матеріал, створений і породжений народною фантазією, поступово забувається і безслідно гине, ніким не записаний і не впорядкований. Тому в навчально-виховний процес впроваджував кращі традиції української народної творчості [1, 14]. У хореографічних постановках Маестро намагався передати справжній національний колорит та духовність українського народного танцю. Про успішність цих постановок, зокрема, гуцульського танцю «Аркан», поставленому в опері С. Монюшка «Галька», свідчать рядки в статті на театральний сезон 1909–1910 рр.: «Ця спроба постановки серйозної опери на сцені українського театру вдалася, звичайно, якнайкраще з вокального й сценічного боку, а деякі місця, як, наприклад, танець "Аркан", були просто блискучі» [2, 17].

Досліджуючи давній український обрядовий та пісенний фольклор, В. Верховинець вивчав український народний танець, збираючи і записуючи по селах автентичний хореографічний матеріал. Результатом цього дослідження стала перша наукова праця «Українське весілля» (1912 р.). У ній поданий повний запис народного весільного обряду з музичним додатком (понад сто сорок мелодій) [3, 71]. У 1919 р. В. Верховинець написав фундаментальну теоретичну працю «Теорія українського народного танцю», у якій систематизував й узагальнив теорію українського хореографічного мистецтва [2]. Високу оцінку цій праці дали видатні українські балетмейстери – П. Вірський, В. Вронський, Н. Скорульська, Г. Березова тощо [4, 10; 6, 467]. Це було перше в Україні ґрунтовне дослідження характеру й принципу побудови української народної хореографії, дослідження, яке мало на меті створення на народній основі національного фахового балету.

В. Верховинець прагнув захистити народний танець від поширеного на українській сцені цього періоду негативних «вульгаризаторських» тенденцій, від усього, що його змінювало чи спотворювало. Тому в 1925 р. розробив репертуарно-методичний посібник «Весняночка», у якому був поданий оброблений і систематизований пісенний та ігровий матеріал, авторські музичні твори М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Козицького, П. Демуцького, фольклорні записи К. Квітки, С. Титаренка, А. Конощенка, С. Дрімцова, поезії Т. Шевченка, Лесі Українки, О. Олеся, М. Вороного, Д. Загула, П. Тичини та ін. українських поетів [1; 32].

У новаторській співпраці В. Верховинця з головним балетмейстером Харківського оперного театру В. Литвиненком реалізувались нові ідеї в постановці першого українського балету «Пан Каньовський» (музика М. Вериківського). Прем'єра цього спектаклю відбулась у Харкові 19 квітня 1931 р.

У цьому ж році в Полтаві був створений жіночий колектив театралізованого співу – «Жінхоранс» (організатор та керівник В. Верховинець). Репертуарну основу колективу становили фольклорні пісенні, хореографічні, ігрові зразки, зокрема українські пісні «Сиділа на колодці», «Ой чия то хата біла», «Ой дівчина по гриби ходила», «Очерет лугом гуде», українські танці «Василиха», «Шевчик», «Віз», «Журавель» [2, 27], народні ігри і хороводи «Мак», «Шум», «Кривий танок», «Кроковеє колесо» [22, 190]. Цей жіночий ансамбль, одягнений у традиційні національні костюми, виконував українську пісню в супроводі ритмічних жестів та рухів відповідно до сюжету та художнього образу твору. Так постав новий жанр театралізованої пісні, який базувався на традиції українських народних танців, пісень і діалогів. У кіномистецтві цього періоду також широко використовувався український фольклор, пісня і танець. Прикладом може слугувати кінофільм І. Кавалерідзе «Коліївщина» (1933–1934 рр., Одеська кіностудія), у якому знімався український хор під керівництвом В. Верховинця.

Відомий український хореограф О. Голдрич зазначає, що народний танець був тісно пов'язаний з народною музикою та іншими видами народного мистецтва. З давніх-давен він був невід'ємною складовою народних свят і обрядів. Це веснянки, купальські та масляничні ігри тощо. Хороводи теж беруть свій початок у старовинних народних святах та обрядах [5, 10–11]. Зазначимо, що кращі українські театри завжди зберігали традиції народного мистецтва, розвивали й збагачували народний танець. Прикладом можуть слугувати трупи Кропивницького, Старицького, Саксаганського тощо. У ХХ ст. зберігали та примножували українське народне хореографічне мистецтво в Західній Україні такі видатні хореографи, як Ярослав Чуперчук, Володимир Петрик, Клара Балог, Дарій Ластівка, Анатолій Бондарев, Дана Демків та ін. [5, 47–48].

В Україні було створено багато балетних вистав, тісно пов'язаних з національною літературою та народною музикою й танцем. Прикладом може слугувати балет «Лілея» (муз. К. Данькевича, балетмейстер В. Вронський, 1940 р.), створений за мотивами творів Т. Шевченка. А також балет «Лісова пісня» (муз. М. Скорульського, балетмейстер С. Сергеев, 1946 р.), основою якого послужила казка-феєрія Лесі Українки. Старовинна дума про героїчну боротьбу українського народу з турецьким нашестям відтворена у балеті «Маруся Богуславка» (муз. А. Свечникова, балетмейстер С. Сергеев, 1951 р.).

Прикладом балетних вистав, у яких класичний танець тісно переплітається з багатством національного фольклору, можуть слугувати чотири балети на місцеву національну тематику, поставлені у Львівському оперному театрі імені І. Франка, а саме: «Сойчине крило» та «Хустка Довбуша» (муз. А. Кос-Анатольський, балетмейстер М. Трегубов, 1964 р.), «Тіні забутих предків» (муз. В. Кирейка, балетмейстер М. Трегубов, за однойменною повістю М. Коцюбинського, 1960 р.) та балет «Орися» (муз. А. Кос-Анахольського, балетмейстер М. Заславський, 1964 р.) [5, 49].

Літературною основою балетної вистави «Сойчине крило» стала однойменна новела Івана Франка. Вона віддзеркалює нелегку жіночу долю, проблему вибору та її наслідки, змальовану автором в новітній інтерпретації. Марія – головна героїня твору, помилилася у своєму виборі, що призвело до страшних фізичних та моральних страждань. Проте вона згадує перше кохання, і робить спробу повернути втрачені почуття. Герої твору уособлюють боротьбу між байдужим відстороненням до живих почуттів та емоцій. У цій виставі спостерігаємо творчу співпрацю композитора А. Кос-Анатольського з балетмейстером М. Трегубовим. Відповідно до сюжетної лінії твору у виставі подана проблема стосунків між чоловіком та жінкою, засудження помилок, за які неминуче приходить розплата. Парадоксально, але тільки втративши можна усвідомити цінність втраченого. Проте головним лейтмотивом твору є возвеличення кохання як найвищого облагороджуючого почуття [9].

Танцювальний балет «Хустка Довбуша» (1951) був присвячений визвольній боротьбі західноукраїнських селян проти панів під проводом Олекси Довбуша [17, 29]. У хореографічній постановці відчутний синтез класичної хореографії та сценічні форми гуцульського народного танцю, а також правдиві та енергійні людські характери. Для молодого Львівського театру прем'єра цього нового балету була безпрецедентною подією, ознаменувавши широке використання в балетній практиці гуцульського національного вбрання, танцю та фольклору. Це був яскравий приклад плідної співпраці режисера та артистів [21, 29]. Проте новий варіант постановки (1953 р.), «безсумнівно, став цілісніше і переконливішим», зайнявши почесне місце в репертуарі театру [17, 30; 23, 11-12].

У хореографії важливе значення надається музичному мистецтву. І це не випадково, адже тисячолітній розвиток світової культури підтверджується надзвичайно тісним зв'язком цих видів мистецтва. Музичний супровід не слід розглядати як звичайний ритмічний супровід, що полегшує виконання рухів. Його добір має відповідати характеру та змісту танцювальної постановки. Для народних і класичних танців використовують народну музику, обробки народних мелодій, а також надбання вітчизняної і зарубіжної класичної спадщини М. Глінки, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, Л. Деліба, А. Адана, Л. Мінкуса, а також Р. Глієра, С. Прокоф'єва, Б. Асаф'єва, А. Хачатуряна та ін. [5, 157, 160]. У цьому контексті слід відзначити колективну творчість артистів балету. Їхній індивідуальний виконавський стиль і майстерність стають вихідним моментом у створенні художнього образу.

Не менш важливим, а подекуди і вирішальним чинником, який впливає на створення хореографічного образу є художньо-стилістичні особливості епохи, чи історичного періоду. Так, наприклад, у мистецтві ХХ ст., поряд з класичним, співіснують й нові модерністські напрямки – авангарду, конструктивізму, символізму тощо. У мистецтві української сценографії в першій третині ХХ ст. у виставах з'являється так званий сценічний конструктивізм (В. Бобрицький, В. Дьяков, М. Калмиков, Б. Косарєв, М. Міщенко, Б. Цибіс) [20, 13]. Авангардні сценічні конструкції проектували В. Меллер, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, Г. Цапок, В. Шкляєв, М. Симашкевич та ін. [9, 42]. А в мистецтві другої третини ХХ ст. художники почали використовувати європейський досвід відеопроекцій та освітлювальну техніку [19, 44].

Щоб краще розуміти проблеми, які поставали перед митцями у втіленні власних ідей, слід поглянути на часові й просторові межі їх творчості. Загально відомо, що на території колишнього Радянського Союзу в 30–70-х рр. ХХ ст. існував міцний ідеологічний напрямок соціалістичного реалізму (т. зв. «соцреалізм»), у якому мистецтво було підпорядковане правлячій у цей період комуністичній

ідеології. Мистецтво, зокрема засоби та форми вираження мистецького образу, підлягали жорстокій цензурі. Багато творів було знищено, а їхніх виконавців – репресовано.

Прикладом може слугувати заборонена опера «Цвіт папороті» Є. Станковича (Київ, 1978). На той час це був новий підхід у жанровому вирішенні сценічного видовища, сутність якого полягала у відношенні композитора до фольклору. Тут прадавні народні мелодії та музичні тембри поєднувалися з новими на той час модерними принципами композиторської техніки та створеними для цієї постановки монументальними живописними оформленнями.

Згідно з історичними даними, пропозицію написання цього грандіозного сценічного твору Є. Станкович отримав від французької імпресарської фірми «Алітека» для Народного академічного хору ім. Г. Верьовки (художній керівник – А. Авдієвський) у 1977 році. За свідченням самого композитора, «були сподівання, що нарешті прийшов час, коли світовий глядач зможе побачити і почути взірець найбагатшого українського фольклору і образів, викладених сучасною музичною мовою, переосмислених композитором і постановником…» [8].

Літературною основою цієї опери стало лібрето О. Стельмашенка (до творчої команди ввійшли: художник Є. Лисик, балетмейстер А. Шекера, диригент Ф. Глущенко). А назва опери «Цвіт папороті» пригадувала стародавню народну легенду, яка стверджує, що «той, хто знайде квітку папороті в ніч на Івана Купала, буде щасливим...». Метою цього замовлення було змінити імідж художніх колективів Радянського Союзу, до яких втрачався інтерес за кордоном. У цій фольк-опері Є. Станкович наповнив давні зразки народної музики сучасним звучанням. «Всі три дії сприймались як вокально-оркестрові сюїти, в яких переплітаються народні фольклорні зразки з авторською музикою композитора. Органічне злиття автентики з оригінальним композиторським стилем відбулося завдяки глибинному проникненню майстра в найдавніші шари народного музичного мистецтва і поєднання особливостей фольклору з сучасними засобами композиторського письма, композиторської техніки. Твір писався для народного хору і симфонічного оркестру – такого в ті роки ще ніхто не робив» [16].

Проте після перегляду у київському палаці «Україна» ця опера була заборонена, а унікальну сценографію, яку до неї створив відомий львівський сценограф Євген Лисик, було знищено. Символьно-метафоричні монументальні живописні горизонти, створені львівським Маестро, вдало поєднані з елементами народно-міфологічних зображень, музичним супроводом та емоційним виконанням характерних народних танців. Мистецтвознавці, досліджуючи вцілілі ескізи й замальовки до цієї опери, відзначають цікаве поєднання академічного та народного живопису, яке утворило новий національний стиль [22, 21–24]. Для цієї вистави сценограф намалював чотири монументальні живописні полотна-горизонти на кожну пору року. У них мистецькими засобами було втілено певну ідею. Наприклад, у композиції «Зима» в центрі знаходився велетенський терновий вінок, у композиції «Весна» було розміщено три дерева, на яких у гніздах сиділи діти зі свічками, які нагадували ангелів [18]. Також встановлено, що вони створені з урахуванням гармонійних законів. У центрі композиції першого ескізу, в еліпсі, символі нескінченності зображено чарівну водойму – життєво-творчу силу українського народу, а пропорції радіусів центрів еліпса дорівнюють пропорції золотого перетину. Композиція другої завіси вписана в еліпс. У ній історія українського народу відтворена символьно-метафорично: у міфологічних персонажах, подіях, символах та астрологічних знаках [14, 81–82].

Були й інші невдалі спроби поставити цю оперу (у 1998 році разом із швейцарськими художниками Хуго Широм і Томасом Бірве на Міжнародній виставці у Швейцарії; з диригентом В. Василенком у Донецьку) [8]. Прем'єра цієї опери під назвою «Коли цвіте папороть» у програмі «Український прорив» відбулася у Львівській Національній Опері 15-17 грудня 2017 р. [15].

Надзвичайно цінною є опера-балет «Створення світу» А. Петрова (Мінськ, 1987 р.). Для цієї опери Євген Лисик створив високо-духовний образ Мадонни (Марії і Дитятка). Створений після чорнобильської трагедії, образ підносить вічну загальнолюдську тему жертовності та материнства [14, 81–82].

Зображення Мадонни з Дитям вписане в коло – символ вічності. На інших полотнах закомпонована евольвента кола (спіралеподібна крива, що описується прямою лінією) [14, 82].

Композитор А. Петров так згадує співпрацю з львівським сценографом Є. Лисиком: «Чим більше я дивився виставу, тим більше мені подобались його декорації ... Він акцентував драматичні та філософські моменти балету і тим самим надав спектаклю ще більш значущого і об'ємного звучання». Музику до прем'єри цього балету у Львові композитор А. Петров написав за мотивами малюнків французького художника Жана Еффеля. Про них сам художник сказав, що «книжка моїх малюнків – поема уславлення людини-творця» [7, 23].

Хоча сюжет балету (лібрето «Створення світу» Н. Касаткіної та В. Васильова за редакцією В. Єлізар'єва та Є. Лисика) й відходить від біблійного тексту, проте в ньому залишене головне – безмежна любов Бога – Творця всесвіту до своїх створінь Адама і Єви. Про свою роботу над сценографією до цієї постановки Є. Лисик говорив: «Образотворчому мистецтву так само, як і музиці й хореографії, треба надати можливість зробити для вистави максимум можливого. Або все – або мовчати». Маестро також створював екскізи сценічних костюмів, які давали акторам поштовх до перевтілення. Проектуючи костюми для балетів, не «вивітрював з них духу сучасності, навіть якщо вони були історичними» [7, 23–24].

У постановках 70–80-х рр. весь сценічний простір підпорядковувався асоціативно-метафоричним модулям. А досконала мова образотворчого мистецтва поєднана з музичним супроводом та хореографічною пластикою створює єдиний цілісний образ вистави, яка емоційно впливає на глядача, не залишаючи байдужим. Важливими компонентами у створенні образу є художній стиль і техніка виконання. Можна констатувати також і те, що в кращих мистецьких творах завжди вдало поєднані традиція та новаторство.

У відродженні українського народно-сценічного танцю важливе значення надавалося автентичному збереженню народних танців, музиці, театрально-декораційному оформленню, зокрема, національному одягу, як важливому елементу хореографічної постановки. Велике значення художньому оформленню концертних програм як невід'ємному компоненту спектаклю надавав відомий український хореограф П. Вірський, який для здійснення своїх задумів залучав кращих художників. Відомо про його плідну співпрацю з київським сценографом А. Петрицьким, творча мова і стилістика якого має свої особливості. Його театральні декорації – це авторська інтерпретація у створенні та доповненні сюжету новим сценічним образом, побудованим на українській національній традиції.

Підсумовуючи, зазначимо, що творення хореографічного образу засобами пластичних та часових мистецтв – відповідальний і складний процес. Це спільна творчість багатьох людей, основними з яких є композитор, балетмейстер та сценограф. Створений ними художній образ вистави, який є основою хореографічного твору, повинен емоційно впливати та викликати у глядача своєрідний «катарсис» (очищення), і нікого не залишити байдужим.

***Література***


1. Верховинець В. М. Весняночка. 5-е вид. Київ: Муз. Україна, 1989. 342 с.
2. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5-е вид. Київ: Муз. Україна, 1990. 152 с.
3. Верховинець В. М. Українське весілля. Етнографічний збірник товариства імені Т. Г. Шевченка. Кн. 1. Київ, 1912. С. 71–168.
4. Вронський В. Передмова до третього видання. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. Київ: Муз. Україна, 1990. С. 10.
5. Голдрич О. Хореографія: Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Вид. друге, доповнене. Львів: Сполом, 2006. 172 с.
6. Дем'янко Н. Ю. Василь Миколайович Верховинець (1880–1938). Персоналії в історії національної педагогіки. 22 видатних українських педагоги: підруч. [А. М. Бойко, В. Д. Бардінова та ін.]; під заг. ред. А. М. Бойко. Київ: ВД Професіонал, 2004. С. 460–489.
7. Доманська Г., Проскуряков В. Те, що живе у тобі… Кіно-Театр. № 1. 1997. С. 22–24.
8. Євген Станкович «Цвіт папороті» (феєрія опера-балет). Львівська національна опера. Львів, 20 жовтня 2017. URL: https://opera.lviv.ua/tsvit-paporoti/ (дата звернення: 15.06.2019).
9. Іван Франко. Зібрання творів [у 50 т.]. Т. 16. Київ: Наукова думка, 1978.
10. Маритен Ж. Ответственность художника. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. Москва: Политиздат, 1991. 366 с.
11. Назар Н. Споглядати улюбленого. Жовква: Місіонер, 2016. 320 с.
12. Підлипська А. Народно-сценічний танець як засіб впливу на національну свідомість та самосвідомість. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 156–160.
13. Плахотнюк О. Синтез мистецтва джаз-танцю і живопису: спорідненість, взаємовплив. Вісник львівської національної академії мистецтв. – Вип. 32. – Львів: ЛНАМ, 2017. С. 115–120.
14. Проскуряков В., Климко З., Зінченко О. Творчість Є. М. Лисика в часі, просторі, сценографії та архітектурі: монографія. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2016. 136 с.
15. Сенишин О. У Львові – світова прем'єра фольк-опери Є. Станковича «Коли цвіте папороть». Zaxid.net. 15 грудня, 2017. URL: https://zaxid.net/u_lvovi__svitova_premyera_folk_operi_stankovicha_koli_tsvite_paporot_n1444260 (дата звернення: 15.06.2019).
16. Степанченко Г. У пошуках «цвіту папороті». Культура – dt.ua. (21 листопада, 2003). URL: https://dt.ua/CULTURE/u_poshukah_tsvitu_paporoti. html (дата звернення: 15.06.2019).
17. Терещенко А. Львівський театр опери та балету імені Івана Франка: піввіковий творчий шлях. Київ: Музична Україна, 1989. 208 с.
18. Титаренко М. Євген Лисик: нестерпна легкість (не?)буття. 85-літтю дня народження геніального львівського сценографа присвячується. Zbruc. 2015. 10 жовтня URL: https://zbruc.eu/node/42420 (дата звернення 05.02.2018).
19. Триколенко С. Українська сценографія кінця XX – початку XXI ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції: дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського. Київ, 2016. 211 с.
20. Френкель М. Современная сценография. Некоторые вопросы теории и практики. Киев: Мистецтво, 1980. 131 с.
21. Хустка Довбуша. Прем'єра балету лауреата Сталінської премії А. Кос-Анатольського у Львівському театрі опери та балету. Вільна Україна. 31 березня, 1951.
22. Челомбитько Г. Новые спектакли. Опера-балет «Вий» В. Губаренко в Одесском театре оперы и балета. Советский балет. 1985. № 1. С. 21–24.
23. Чурпіта Т. Не народний, але заслужений: маловідомі сторінки творчої біографії Миколи Трегубова. Танцювальні студії: зб. наук. пр. Вип. 1. М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2018. С. 6–16.

***References***


1. Verkhovynets, V. (1989). Vesnyanochka. 5th edition. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
2. Verkhovynets, V. (1990). Theory of Ukrainian folk dance. 5th edition. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
3. Verkhovynets, V. (1912). Ukrainian wedding. Ethnographic collection of the T. Shevchenko Society. Part 1, pp. 71-168. Kyiv [in Ukrainian].
4. Vronskyi, V. (1990). Preface to the third edition. Verkhovynets V. Theory of Ukrainian folk dance. Kyiv: Musical Ukraine, p. 10 [in Ukrainian].
5. Holdrych, O. (2006). Choreography. Basics of choreographic art and dance composition. Second Edition, Supplemented. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
6. Demianko, N. (2004). Vasyl Verkhovinets (1880-1938). Persons in the history of national pedagogy. 22 prominent Ukrainian educators: a textbook [A.M. Boyko, V. D. Bardinov and others.]; under the edit AM Boyko. Kyiv: VD Professional. pp. 460-489 [in Ukrainian].
7. Domanska, H., Proskuriakov, V. (1997). What lives inside you... Picture theater. Part 1, pp. 22-24. [in Ukrainian].
8. Ievhen Stankovych «Flower of the Ferns» (opera ballet)] Lviv National Opera (October 20, 2017) Lviv. Retrieved from https://opera.lviv.ua/tsvit-paporoti/ [in Ukrainian].
9. Ivan Franko (1978). Ivan Franko. Collected works [in 50 vol.]. Vol. 16. Kyiv: Scientific Opinion [in Ukrainian].
10. Mariten, Zh. (1991). Responsibility of the artist. Self-awareness of European culture of the 20th century: Thinkers and writers of the West about the place of culture in modern society. Moscow: Politizdat [in Russian].
11. Nazar, N. (2016). Contemplate the beloved. Zhovkva: Missionary [in Ukrainian].
12. Pidlypska, A. (2015). Folk-stage dance as a means of influencing national consciousness and self-awareness. Visnyk of Lviv University. Series art. Iss. 16. Part 2, pp. 156-160 [in Ukrainian].
13. Plakhotniuk, O. (2017). Synthesis of jazz-dance and painting art: affinity, mutual influence. Visnyk of the Lviv National Academy of Ar. Lviv: LNAM. Iss. 32, pp.115-120 [in Ukrainian].
14. Proskuriakov, V., Klymko, Z. & Zinchenko, O. (2016). The creativity of Yevhen Lysyk in time, space, scenography, and architecture: monograph. Lviv: Published by Lviv Polytechnic [in Ukrainian].
15. Senyshyn, O. (2017). In Lviv – the world premiere of folk opera by E. Stankovych «When bloom fern» Zaxid.net. Retrieved from https://zaxid.net/u_lvovi__svitova_premyera_folk_operi_stankovicha_koli_tsvite_paporot_n1444260 [in Ukrainian].
16. Stepanchenko, H. (2003). In search of "flower of ferns". Culture. 21 November. Retrieved from https://dt.ua/CULTURE/u_poshukah_tsvitu_paporoti.html [in Ukrainian].
17. Tereshchenko, A. (1989). The Lviv Opera and Ballet Theater named after Ivan Franko: The half-century creative way. Kyiv: Music Ukraine [in Ukrainian].
18. Tytarenko, M. (2015). Yevhen Lisik: Unbearable ease (not?) Being. The 85th birthday of the genius Lviv scenographer is dedicated]. Zbruc, October, 10. Retrieved from https://zbruc.eu/node/42420 [in Ukrainian].
19. Trykolenko, S. (2016). Ukrainian scenography of the late 20$^{th}$ – early 21$^{st}$ centuries: the main tendencies of development and authorship positions. The dissertation of the candidate of art criticism: 26.00.01. Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M. Rylsky. Kiev, [in Ukrainian].
20. Frenkel, M. (1980). Modern scenography. Some questions of theory and practice. Kiev: Arts. [in Russian].
21. Khustka Dovbusha. A premiere of the ballet of the winner of the Stalin Prize of A. Kos-Anatolsky at the Lviv Opera and Ballet Theatre. (1951). Free Ukraine. March, 31 [in Ukrainian].
22. Chelombitko, G. (1985). New performances. Opera-ballet «Viy» V. Gubarenko in the Odessa Opera and Ballet Theater. Soviet ballet. Issue 1, pp. 21-24 [in Russian].
23. Churpita, T. (2018). Not folk, but deserved: little-known pages of Mykola Trehubov's creative biography. Dance studios: collection of scientific works. Issue 1: Ministry of Education and Science of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv: Publishing Center KNUKiM, pp. 6-16 [in Ukrainian].


*Стаття надійшла до редакції 15.08.2019 р.*
*Прийнято до публікації 17.09.2019 р.*

УДК 82-343: 78 (045)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191349

**Микуланинець Леся Михайлівна**
кандидат мистецтвознавства, доцент,
старший викладач кафедри співу,
диригування і музично-теоретичних дисциплін
Мукачівського державного університету
ORCID 0000-0002-6346-6532
l.mikulaninets@gmail.com

# МІФОТВОРЧІСТЬ ЯК СКЛАДОВА ЖИТТЄПИСУ МИТЦЯ

**Мета** роботи – на основі аналізу та узагальнення праць у галузі філософії, соціології, мистецтвознавства та культурології уточнити сутність поняття “міфотворчість”, висвітлити специфіку біографічного міфу, виявити зміст міфотворчості у вимірі життєпису митця. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, культурно-контекстуального, компаративного, системно-структурного, історичного, аксіологічного методів для розкриття міфотворчості як структурного компоненту літопису особистості. **Наукова новизна.** У статті конкретизовано сенс міфотворчості з позиції біографічного підходу, аргументовано думку, що вищезазначений феномен є складовою хронік креативної персони. **Висновки.** Міф у різні історичні періоди поставав ірраціональним виразником найстійкіших ідей, які людство транслювало у вигляді поступу в матеріальній і духовній сферах. З ХХ століття означене явище раціоналізується, завдяки чому стає засобом не тільки інтуїтивного осягнення, але і логічного осмислення цивілізаційних процесів. Однією з форм побутування та поширення міфу є міфотворчість. Для неї характерно, основуючись на стабільних психологічних, ідеологічних та культурних домінантах певного часу, будувати модель як цілого суспільства, так й індивіда, що функціонує у ньому. Починаючи з епохи романтизму, вона активно інтегрується у літопис креативної персони, стає її структурним компонентом. Біографічний міф – комплексне відтворення життєвого шляху майстра з позиції суб’єктивного та громадського художнього виміру, виявлення значення його постаті в існуванні історичних і соціальних явищ країни, висвітлення у діяльності зв’язку свідомих й підсвідомих кодів цивілізації. Міфотворчість як складова хронік митця є філософсько-поетичним розумінням його буття крізь призму світоглядних орієнтирів конкретної доби, політичної та культурної ситуації, провідних ідеалів й утопій. Вона ґрунтується на реальних епізодах життя, які отримали багаторазову експлікацію, наукове осмислення біографами та шанувальниками послідуючих епох.

**Ключові слова:** міф, міфотворчість, біографічний міф, життєпис, митець.

***Микуланинец Леся Михайловна**, кандидат искусствоведения, доцент, старший преподаватель кафедры пения, дирижирования и музыкально-теоретических дисциплин Мукачевского государственного университета*

**Мифотворчество как составляющая жизнеописания художника**

**Цель** работы – на основе анализа и обобщения работ в области философии, социологии, искусствоведения и культурологии уточнить сущность понятия “мифотворчество”, показать специфику биографического мифа, выявить содержание мифотворчества в измерении жизнеописания художника. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, культурно-контекстуального, сравнительного, системно-структурного, исторического, аксиологического методов для раскрытия мифотворчества как структурного компонента летописи личности. **Научная новизна.** В статье конкретизирован смысл мифотворчества с позиции биографического подхода, аргументировано мнение, что вышеупомянутый феномен является составной хроник креативной персоны. **Выводы.** Миф в разные исторические периоды был иррациональным выразителем самых стойких идей, которые человечество транслировало в виде развития материальной и духовной сфер. С ХХ века обозначенное явление рационализируется, благодаря чему становится средством не только интуитивного постижения, но и логического осмысления цивилизационных процессов. Одной из форм бытования и распространения мифа является мифотворчество. Для него характерно, основываясь на стабильных психологических, идеологических и культурных доминантах определенного времени, строить модель как всего общества, так и индивида, который функционирует в нем. Начиная с эпохи романтизма, оно активно интегрируется в летопись креативной персоны, становится ее структурным компонентом. Биографический миф – комплексное воспроизведение жизненного пути мастера с позиции субъективного и общественного художественного измерения, выявление значения его фигуры в существовании исторических и социальных явлений страны, раскрытие в деятельности связи сознательных и подсознательных кодов цивилизации. Мифотворчество как составляющая хроник художника является философско-поэтическим пониманием его бытия сквозь призму мировоззренческих ориентиров конкретной эпохи, политической и культурной ситуации, ведущих идеалов и утопий. Оно основывается на реальных эпизодах жизни, получивших многоразовую экспликацию, научное осмысление биографами и поклонниками в последующие эпохи.

**Ключевые слова:** миф, мифотворчество, биографический миф, жизнеописание, художник.

***Mykulanynets Lesya,** Senior Lecturer in department of singing, conducting and music-theoretical disciplines of Mukachevo State Universitry, candidate of Arts, Associate Professor*

**Myth-creation as a composition of the artist’s biography**

**The purpose of the article.** On the basis of analysis and generalization of works in the field of philosophy, sociology, art and cultural studies to clarify the essence of the concept of "myth-creation", to highlight the specifics of the biographical myth, to reveal the content of myth-creation in the measurement of the artist's biography. **The methodology** of the research is to apply analytical, cultural-contextual, comparative, system-structural, historical, axiological methods for revealing myth-creation as a structural component of the person's chronicle. **Scientific novelty.** The article

© Микуланинець Л. М., 2019

specifies the meaning of myth-creativity from the standpoint of a biographical approach, arguing that the phenomenon mentioned above is part of the chronicle of a creative person. **Conclusions.** The myth in various historical periods appeared to be an irrational expressing of the most persistent ideas in which humanity was transmitted in the form of advancement in the material and spiritual spheres. Since the twentieth century, this phenomenon was rationalized, thereby becoming a means of not only intuitive comprehension but also a logical understanding of civilization processes. One of the forms of existence and distribution of myth is myth-creation. Basing on the resistant psychological, ideological and cultural dominance of a certain time, for it is typically to build a model for both the whole society and the individual which functionating in it. Since the epoch of romanticism, it actively integrates into the chronicle of a creative person and becoming its structural component. Biographical myth is a complex of reproduction of the way of master's life from the position of subjective and social artistic being, revealing the significance of his figure in the existence of historical and social phenomena of the country, coverage in his activities the communication of conscious and subconscious codes of civilization. The myth-creating as a part of the chronicle of the artist is a philosophical and poetic understanding of his being through the prism of ideological orientations of a particular age, political and cultural situation, leading ideals and utopias. It is based on real episodes of life that have received multiple explications, scientifically reflected by biographers and admirers of subsequent epochs.

**Key words:** myth, myth-creating, biographical myth, biography, artist.

Актуальність теми дослідження. Формування постіндустріального суспільства значно впливає на трансформацію культурної ситуації. Провідну роль у трансляції загальної свідомості сьогодення отримує міфотворчість, яка є проявом протиріч між тенденціями соціальної еволюції і адаптивним потенціалом окремої персони. Масштабне її поширення пов'язане з потребою співвіднести сучасний досвід з духовною парадигмою попередніх епох, а також необхідністю усвідомити потенціал міфу у процесі моделювання нової системи цінностей. Вищезазначене явище одночасно є самовираженням homo sapiens на певному історичному проміжку його розвитку загалом, і конкретної особистості зокрема. Цілком закономірно, що цивілізаційний поступ здійснюється завдяки діяльності митців. Тому осмислення і відтворення специфіки міфотворчості мусить відбуватися через осягнення біографії креативної персони.

У західноєвропейській науковій думці вже накопичена значна теоретична база, що може слугувати основою для новітнього розуміння означеного феномену у культурологічному та мистецтвознавчому вимірах. Серед фундаментальних слід назвати роботи, у яких міфотворчість розглядається як: етап розвитку матеріальної і духовної сфери (І. Гердер, Ф. Крейцер, Ф. Шлегел та ін.), суспільний факт (Р. Барт, С. Московічі, Г. Осипов, Е. Тофлер та ін.), складова психології (Т. Адорно, М. Веберн, Х. Ортега-і-Гассет, П. Штомпкі та ін.), структурний компонент медіакультури (А. Гідденс, Г. Кнабе, Е. Орлова, А. Фліер, Г. Шіллер та ін.) тощо. Окремі аспекти вивчення проблеми міфу в національній гуманітаристиці представлені дослідженнями І. Бичко, С. Кримського, В. Шинкарука, М. Поповича, Ю. Сєрова та ін. Однак, з огляду на цивілізаційні зміни у XXI столітті, вимагає подальшого аналізу як зміст питання міфотворчості, так і опанування її смислу з позиції життєпису творчої особистості.

Мета дослідження – на основі аналізу та узагальнення праць у галузі філософії, соціології, мистецтвознавства та культурології уточнити сутність поняття "міфотворчість", висвітлити специфіку біографічного міфу, виявити зміст міфотворчості у вимірі життєпису митця.

Виклад основного матеріалу. Загальновідомим є той факт, що міфологія – світогляд, який характеризується ірраціональністю, оперуванням символами, намаганням встановити гармонію між суб'єктом і природою, суспільством й індивідом, бажанням через чуттєвий досвід усвідомити особливості влаштування космосу. Дві фундаментальні науки, ціллю яких є аналіз взаємовідношення середовища й людини, ролі персони в історії й сенсу її буття – філософія й теологія, беруть початок з міфології. Хоча домінувала вона в архаїчні часи, все ж таки трансформовані її прояви ми спостерігаємо у послідуючі епохи.

На початку XX століття зазначена проблема знову стає актуальною. Причиною стала тотальна структуризація життєустрою, намагання підпорядкувати його строгим логічним законам. З'єднання ірраціонального початку міфу й раціональності ідеології індивіда Нового часу видозмінили смисл даного феномену. У роботах К. Юнга, Е. Фромма, Е. Ноймана він тлумачиться як глибинна ментальна побудова, що пов'язана з колективним безсвідомим. К. Леві-Стросс вперше визначив здатність міфу до класифікації та узагальнення цивілізаційного знання.

У подальшому це явище інтерпретується у різних вимірах: унікальний інтелектуальний метод вивчення світу (Б. Губман, К. Хюбнер); спосіб надання особистісного змісту хаосу (В. Піфоєв); засіб передачі культурної практики (Л. Леві-Брюль, Б. Малиновський) тощо. Тобто, можемо констатувати, що у XX столітті остаточно подолано судження про міф як виключно інтуїтивний, наївний погляд на космос. Його експлікація розширюється розумністю, закономірністю та організованістю, що сприяють досягненню певної стабільності соціального укладу.

Постмодернізм продовжує виробляти міфи. Для широких мас він виконує функцію розваги, психологічної розрядки. Однак, правляча політична верхівка, використовуючи його, формує думки і поведінку широкого загалу людей. На нинішньому етапі він інтегрується майже у всі сфери життєдіяльності – мистецтво, науку, філософію, причому зазвичай існує у синтезі з ними.

Міф виникає у результаті міфотворчості, є наслідком конструювання численних образних форм, що ілюструють ідеальну культурну модель. Сучасні науковці намагаються осягнути даний феномен через інтерпретацію його сутності.

Дослідниця А. Рамазанова трактує міфотворчість наступним чином: “ як об’єктивне явище соціальної реальності має позачасовий характер, і продукується свідомістю суспільства протягом всього історичного розвитку” (*тут і далі переклад з російської наш – Л.М.*) [5, 28]. Вчена концентрує увагу на надособистісному (громадському) змісті поняття. Виводячи його з конкретно визначеного епохального виміру, вона вказує на так званий “колективний розум”, який в конкретний проміжок цивілізаційної еволюції стає виразником її провідних ідей та прагнень. Цей підхід до міфотворчості характерний, в основному, для соціології.

В культурологічному аспекті міфотворчість розуміє Н. Сіняєва: “інструмент художньої організації матеріалу та засіб вираження певних “вічних” вихідних, стійких, національно-культурних моделей буття” [6, 91]. У даному контексті представлений феномен постає прийомом структуризації різноманітних термінів, ідей, символів, які побутують у стійких групах індивідів, виражають світоглядні модуси, і тим самим зводить їх філософію у позачасове існування. Акцент на духовних і матеріальних надбаннях опосередковано відносить нас і до питання творчої особистості, яка власне будує мистецтво у всій його багатогранності.

Л. Воєводіна визначає міфотворчість в антропологічному ключі: “іманентна функція людської свідомості і спосіб відтворення культури в суспільстві, а також засіб соціального конструювання реальності” [1, 21]. Науковиця тлумачить термін в його двоїстості: з одного боку – якість, яка закладена в персоні від природи, що допомагає їй адаптуватися до оточуючих умов, з іншого – інструмент формування власного середовища, суб’єктивного макрокосмосу. Представлене поняття можна інтерпретувати як трансляцію «Я» концепції в цивілізаційному просторі. Таке бачення відкриває перспективи до осмислення міфотворчості як механізму, що будує історію персони, і чим значуща вона, тим багатший її міф. Починаючи з ХХ століття міфотворчість стає складовою життєпису митця. Це засвідчує розвиток жанру біографії, для якого характерним є поєднання знань про історичні закономірності поступу певної країни (виражені в унікальній формі літератури) і буття конкретного митця. Метою є реконструкції образу епохи, філософії індивідуума, інтегрованого в неї. Одночасно, літопис розуміється як мистецько-комунікативна та науково-інтелектуальна частина культури.

Проникнення міфотворчості у хроніки майстра сягають своїм корінням доби романтизму, де проблема автора художнього зразку була ключовою. З цього часу доля креативної персони для широкого загалу іноді стає цікавішою, ніж її шедеври. Звичайно, найбільш яскраві приклади міфотворчості ми спостерігаємо у вербальних жанрах, оскільки часто їх герої ототожнюються із літератором. Однак, якщо митець не апелює до слова, тематика його опусів, образний зміст можуть інтерпретуватися дослідниками сублімацією життєвих подій. Це дає ще більший ґрунт для появи певних здогадок, переказів, які нібито пояснюють сенс їх діяльності. Міфотворчість як складова літопису особистості ґрунтується на так званому біографічному міфі, що є виразником типових ознак не тільки філософії окремої персони, але і тієї соціоісторичної ситуації, у якій вона здійснює своє існування.

На думку Т . Шеметової: “Біографічний міф – це міф Нового часу, він не може існувати без свого суб'єкта – автора, який усвідомлює первинну версію власної долі, що потім багаторазово переосмислюється як масовою свідомістю, так і художниками, дослідниками. На відміну від традиційних міфів, він не є породженням колективного несвідомого, навпаки, саме колективна свідомість в різних формах знову і знову відтворює автобіографічний міф” [7, 2 – 3.]. На нашу думку, у центрі даної експлікації є креативна персона – основоположник і популяризатор міфів про своє життя. Шляхом множинності інтерпретацій вони набувають загального поширення, укорінюються у пам’яті певної громади і через конкретний часовий проміжок дають наступним поколінням трансформований образ homo sapiens. Розширює семантичне поле розуміння проблеми міфотворчості О. Нікітіна, яка визначає її у біографічному ключі: “міф нової формації, тобто він є виразом колективної, а не авторської творчості, що втілює найбільш фундаментальні, стереотипні уявлення масової аудиторії про митця, як про героя певної культурної епохи. Джерелом цього міфу є безпосередньо творчість, творча поведінка і репутація митця або сформований ним самим автобіографічний міф, але сферою його побутування завжди буде масова свідомість” [3, 218]. Можемо стверджувати, що представлена дефініція домінуючою вбачає креативну особистість, яка аналізується соціумом крізь призму її надбань у художній сфері. Дослідниця усвідомлює майстра активним суб’єктом цивілізаційного процесу, що через свою діяльність реалізовує провідні ментальні ознаки громадянського суспільства. У цьому вимірі суб’єкт як реально існуюча постать не функціонує, а живе у колективній пам’яті у формі міфу. Його хроніки стають відображенням і одночасно складовою міфотворчості.

І. Пюра досліджуваний нами феномен окремої постаті виводить на рівень літопису епохи і визначає її наступним чином: “комплекс ідей, що функціонують у суспільній свідомості, формують уявлення про видатну особистість і стають алгоритмом життя непересічних індивідів у певний історико-культурний період” [4, 2]. Такий погляд вибудовує модель побутування людства, у якій вихідною точкою буде життєпис митця, що постає транслятором парадигми певного часу. Міфотворчість експлікується не лише у вимірі відображення індивідуальних хронік майстра, але і цивілізаційного поступу.

Узагальнивши вищезазначене, констатуємо, що біографічний міф – це певний образ митця, який вироблений уявою сучасників та послідуючих поколінь науковців, на основі його творчого портрету. Він багаторазово видозмінюється, ретранслюється через усталені ідеали, вірування, філософію епохи, в яку декодовується його життєвий шлях.

Зміст понять "міф", "біографічний міф" та "міфотворчість" підводить нас до розуміння останньої як частини літопису креативної персони. Основуючись на біографічному підході (сутністю якого є аналіз зв'язків між життєписом майстра і його здобутками, дослідження людського змісту історії), ми можемо прийти до умовиводу, що експлікація художніх досягнень відбувається у контексті тих міфів, які побутують у конкретній епосі. Їх фундатором та транслятором є: автор (свідомо – поширюючи певні легенди про себе, чи несвідомо – через образні, поетичні, вербальні, звукові семантичні символи власних шедеврів), соціум, у якому він живе, дослідники та "споживачі" його діяльності в послідуючі періоди. Висновки. Отже, аналіз праць, присвячених міфотворчості дозволив нам стверджувати, що міф у різні історичні періоди поставав ірраціональним виразником найстійкіших ідей, які людство транслювало у вигляді поступу в матеріальній і духовній сферах. З XX століття означене явище раціоналізується, завдяки чому стає засобом не тільки інтуїтивного осягнення, але і логічного осмислення цивілізаційних процесів.

Однією з форм побутування та поширення міфу є міфотворчість. Для неї характерно, основуючись на стабільних психологічних, ідеологічних та культурних домінантах певного часу, будувати модель як цілого суспільства, так й індивіда, що функціонує у ньому. Починаючи з епохи романтизму, вона активно інтегрується у літопис креативної персони, стає її структурним компонентом.

Біографічний міф – комплексне відтворення життєвого шляху майстра з позиції суб'єктивного та громадського художнього виміру, виявлення значення його постаті в існуванні історичних і соціальних явищ країни, висвітлення у діяльності зв'язку свідомих й підсвідомих кодів цивілізації.

Міфотворчість як складова хронік митця є філософсько-поетичним розумінням його буття крізь призму світоглядних орієнтирів конкретної доби, політичної та культурної ситуації, провідних ідеалів й утопій. Вона ґрунтується на реальних епізодах життя, які отримали багаторазову експлікацію, наукове осмисленнях біографами та шанувальниками послідуючих епох.

Представлена стаття не вичерпує всі аспекти заявленої проблематики. Перспективними нам вважаються дослідження міфотворчості у соціально-політичному та культурологічному контекстах, у аспекті онтологічного осмислення мистецтва тощо.

***Література***

1. Воеводина Л. Н. Мифотворчество как феномен современной культуры: автореф. дис. ... доктора философ. наук. : 24.00.01. Москва, 2002. 48 с.
2. Галанина Е. В. Миф как феномен современной культуры. Вестник Томского государственного университета. 2007. №305. С. 50 – 52.
3. Никитина О. Э. Биографические мифы о русских рок-поэтах. Сан-Петербург: Гуманитарная академия, 2011. 350 с.
4. Пюра І. В. Біографічний міф митця початку XX століття в романі "Доктор Фаустус" Т. Манна: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2003. 14 с.
5. Рамазанова А. Х. Особенности современного мифотворчества и мифосознания. Алматы: Вестник КазНу, 2011. 117 с.
6. Синяева Н. В. Мифотворчество русской художественной интеллигенции 1900–1930-х гг. Москва: Экон-Информ, 2010. 199 с.
7. Шеметова Т. Б. Биографический миф о Пушкине в русской литературе советского и постсоветского периодов : автореф. дис. … доктора филол. наук: 10.01.01. Москва, 2011. 50 с.

***References***

1. Voevodina, L. N. (2002). Myth-creation as a phenomenon of modern culture. Doctor's thesis. Moscow. [in Russian].
2. Galinina, E. V. (2007). Myth as a phenomenon of modern culture. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, 305, pp. 50 – 52. [in Russian].
3. Nikitina, O. E. (2011). Biographical myths about Russian rock poets. St.-Peterburg: Gumanitarnaja akademija. [in Russian].
4. Pjura, I. V. (2003). Biographical myth of artist in the beginning of the twentieth century in the novel "Doctor Faustus" by T. Mann. Extended abstracts of candidate's thesis. Kyiv. [in Ukrainian].
5. Ramazanova A. Kh. (2011). Features of modern myth-creation and myth consciousness. Vestnik KazNu. [in Russian].
6. Sinyaeva N. V. (2010). The myth-creation of the Russian artistic intelligentsia of the 1900s and 1930s. Moscow: Econ-Inform. [in Russian].
7. Shemetova T. B. (2011). Biographical myth about Pushkin in the Russian literature of the Soviet and post-Soviet periods. Extended abstracts of doctor's thesis. Moscow. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 10.06.2019 р.*
*Прийнято до публікації 12.07.2019 р.*

УДК 73.03 (477.85)″19-20″
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191355

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

# СКУЛЬПТУРА БУКОВИНИ СЕРЕДИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ВІД СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

**Мета** статті полягає в аналізі розвитку скульптури на теренах Буковини від середини ХХ до початку ХХІ ст.**. Методологія** дослідження включає комплексне застосування різноманітних методів: історичного, порівняльного, біографічного, мистецтвознавчого аналізу. Використання перелічених методів дозволяє грунтовно проаналізувати поступ образотворчого мистецтва в регіоні. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає у висвітленні художніх процесів на Буковині, які не знайшли відповідного відображення у науковій літературі, введенні в науковий обіг імен художників та аналізі стилістичних особливостей їхніх творів. **Висновки.** Дослідження даної теми дозволяє об'єктивно розглянути творчий доробок скульпторів різних поколінь та відмінних мистецьких напрямів, простежити вплив на художні практики соціально-політичної ситуації певного історичного періоду і виявити, які світоглядні принципи та стилістичні тенденції переважали у скульптурі Буковини протягом ХХ – початку ХХІ ст.. Розвиток скульптури регіону від середини 1940-их рр. до сьогодення демонструє поступовий відхід від традиційних для радянського мистецтва тематичного спрямування та ілюзорної реалістичності, знеособлення персонажів, зведення їх до поширених штампів до творів з багатошаровістю змістів й неоднозначністю сприйняття. Пошуки таких майстрів, як Володимир Гамаль, Іван Салевич, Святослав Вірста, на початку ХХІ ст. визначають, як буде розвиватися скульптура та образотворче мистецтво краю в цілому, віддаляючись від робіт, що ґрунтуються на літературних сюжетах та впізнаваних, стандартизованих образах і композиційних схемах, до складної за змістом, побудованої на асоціаціях та мистецьких паралелях, пластики постмодернізму.

**Ключові слова:** скульптура Буковини, соціалістичний реалізм, постмодернізм.

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

**Скульптура Буковины середины ХХ – начала ХХІ века: от социалистического реализма до постмодернизма**

**Цель** статьи состоит в анализе развития скульптуры на территории Буковины с середины ХХ до начала ХХІ вв.. **Методология** исследования включает комплексное применение разнообразных методов: исторического, сравнительного, биографического, искусствоведческого анализа. Использование перечисленных методов позволяет основательно проанализировать развитие изобразительного искусства в регионе. **Научная новизна** полученных результатов заключается в освещении художественных процессов на Буковине, которые не нашли соответствующего отражения в научной литературе, введении в научный оборот имен художников и анализе стилистических особенностей их произведений. **Выводы.** Исследование данной темы позволяет объективно рассмотреть творчество скульпторов разных поколений и различных художественных направлений, проследить влияние на художественные практики социально-политической ситуации определенного исторического периода и выявить, какие мировоззренческие принципы и стилистические тенденции преобладали в скульптуре Буковины в течение ХХ – начале ХХІ вв.. Развитие скульптуры региона с середины 1940-ых гг. до сегодняшнего дня демонстрирует постепенный отход от традиционных для советского искусства тематической ориентации и иллюзорной реалистичности, обезличивания персонажей, сведения их к распространенным штампам к произведениям со множеством смыслов и неоднозначностью восприятия. Поиски таких мастеров, как Владимир Гамаль, Иван Салевич, Святослав Вирста, в начале ХХІ в. определяют, как будет развиваться скульптура и изобразительное искусство края в целом, удаляясь от работ, основанных на литературных сюжетах и узнаваемых, стандартизированных образах и композиционных схемах, к сложной по содержанию, построенной на ассоциациях и художественных параллелях, пластики постмодернизма.

**Ключевые слова:** скульптура Буковины, социалистический реализм, постмодернизм.

***Mishchenko Irina,*** *PhD of Art Studies, Associate Professor, Postdoctoral researcher at the National Academy of Culture and Arts management*

**Bukovinian sculpture from the middle of the 20th – the beginning of the 21st century: from Socialist Realism to Postmodernism**

**The purpose of the article** is to analyze the development of sculpture on the territory of Bukovina from the middle of the XX century to the beginning of the XXI century. **The methodology** of the study includes the complex application of various methods: historical, comparative, biographical, and art historical analysis. The use of the above methods allows us to analyze the progress of fine arts in the region thoroughly. **The scientific novelty** of the obtained results is in the coverage of artistic processes in Bukovina, which have not been adequately reflected in the scientific literature, the introduction of scientific names of artists, and the analysis of stylistic peculiarities of their works. C**onclusions**. The study of this topic makes it possible to consider objectively the creative work of sculptors of different generations and different artistic preference, to trace the influence of the socio-political situation of a particular historical period on artistic practices and to identify which world view principles and stylistic tendencies prevail in Bukovinian sculpture during the XX – the beginning of the XXI century. The development of the sculptures in the region from the mid-1940s to the present

© Міщенко І. І., 2019

shows a gradual departure from the traditional for Soviet art thematic direction and illusory realism, depersonalization of the characters, and usage of the common stamps, to works with multilayered content and ambiguity of perception. The search for such masters as Volodymyr Gamal, Ivan Salevych, Svyatoslav Virsta at the beginning of the XXI century determines how the sculpture and fine art of the region will develop in general, moving away from works based on literary plots and recognizable, standardized images and compositional schemes, to the complex content constructed on associations and artistic parallels, postmodernism plastics.

**Key words:** sculpture of Bukovina, Socialist Realism, Postmodernism.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що образотворчість Буковини середини XX – початку XXI ст. загалом, як і скульптура, зокрема, досі практично не були предметом вивчення науковцями. Лічені праці, присвячені мистецтву краю, здебільшого, висвітлюють розвиток живопису, тож опертися у ході вивчення даної проблеми можна лише на окремі публікації, переважну кількість яких складають проспекти, каталоги, статті у часописах та енциклопедичних виданнях. Зважаючи на це, вивчення скульптури даного періоду є вкрай актуальним з погляду всебічного висвітлення історії українського мистецтва, осмислення художніх процесів сьогодення.

Аналіз досліджень і публікацій свідчить, що зазначена тема не знайшла належного відображення у науковій літературі та недостатньо висвітлена навіть у науково-популярних дописах.

Серед публікацій слід назвати каталоги та проспекти, видані Чернівецькою організацією Спілки художників України, зокрема, укладені Т. Удіною та К. Валігурою [2; 6; 7; 8], котрі, як і видання «Митці Буковини» [9], містять біографічні дані про митців. Винятком є праця Т. Дугаєвої, в якій докладно розглянуто доробок О. Шевчукевича [5].

Творчість сучасних скульпторів частково подана у публікаціях автора цієї статті [3; 10] та каталогах різноманітних проектів [1; 4], у яких вміщено переважно репродукції творів та каталожні дані. Проте, не існує узагальнюючої праці, у якій було б розглянуто поступ пластики регіону, що підтверджує необхідність вивчення цього питання.

Мета дослідження полягає в аналізі шляхів розвитку буковинської скульптури від середини XX до початку XXI ст., виявленні закономірностей стилістичних змін у пластиці регіону. Наукова новизна зумовлена введенням у науковий обіг значної кількості імен і творів скульпторів зазначеного періоду, висвітленням особливостей проявів різноманітних мистецьких напрямів у творчості окремих авторів.

Виклад основного матеріалу. Розвиток скульптури Буковини XX–XXI ст. у більшості своїх проявів повторює етапи та особливості поступу образотворчого мистецтва краю в цілому.

Територію Північної Буковини (нині – Чернівецька обл. України) було приєднано до УРСР внаслідок пакту Молотова-Ріббентропа у 1940 р.. В цей час відбулася зміна генерації художників, оскільки численні випускники знаних європейських мистецьких закладів (а серед чернівецьких майстрів були учні Віденської, Мюнхенської, Празької, Краківської, Берлінської, Флорентійської та Бухарестської академій, відомих приватних студій, зокрема паризької академії Жуліана) змушені були у 1940–1944 рр. виїхати за межі країни. Натомість до Чернівців прибула значна кількість випускників художніх училищ та інститутів СРСР, часто – колишніх фронтовиків. Уже 1944 р., одразу після звільнення країни від німецьких військ, тут відбулася перша мистецька виставка.

Серед тих, хто приїхав на Буковину протягом 1940–1950-их рр., – скульптори Антоніна Тебенькова (1909–1976), Микола Мірошниченко (1936–2013), Анатолій Скиба (1930–2001). Зі скульпторів дорадянського періоду у Чернівцях продовжував працювати тільки уродженець регіону лікар та художник Опанас Шевчукевич (1902–1972).

Для творчості цих майстрів, які здебільшого працювали у відповідності до вимог мистецтва соціалістичного реалізму, протягом 1950–1970-их рр. характерне звернення до теми Великої Вітчизняної війни, побутового жанру, створення численних портретів діячів історії та культури України й республік СРСР, героїв війни і праці. Винятком стали тільки окремі роботи О. Шевчукевича, які нагадували його власні близькі до стилістики експресіонізму твори 1920–1940-их рр.. Багато хто з перелічених авторів і протягом 1980–2010-их рр., незважаючи на зміну соціально-політичної та мистецької ситуації, продовжував працювати у звичній стилістиці (М. Мірошниченко).

У 1960–1970-их рр. у Чернівцях почали працювати Микола Лисаківський (1943–2010), Юрій Джибраєв (1935 р.н.), Петро Лемський (1936 р.н.), Дмитро Горшковський (1940–2015) та Анатолій Піонтковський (1952 р.н.). Окрім професійних скульпторів, до створення робіт в галузі пластики періодично зверталися й художники іншого фаху, зокрема, Артем Присяжнюк (1947–2017), Іван Вихренко (1939–2004).

Юрій Джибраєв працював у Чернівцях у 1966–1981 рр., створивши меморіальні ансамблі на честь загиблих воїнів та численні портрети, звертаючись до скульптури малих форм. Попри спільну для багатьох авторів тематичну складову, роботи художника, передовсім портрети, позначені виразністю цілісних, лаконічно вирішених образів, узагальнені форми та стилістика вирішення яких мають витоки у новаціях монументального мистецтва 1960-их рр..

Значний доробок залишив Микола Лисаківський, серед робіт якого 1980–1990-их рр. – пам'ятники Т. Шевченку та воїнам–афганцям, меморіальні дошки акторові І. Миколайчуку, театральному діячеві В. Василькy, композиторові В. Івасюку у Чернівцях. У них автор, здебільшого, послуговується прийомами та формальними рішеннями, характерними для української скульптури кінця 1960–

1970-их рр.. Особливо це помітно у пам'ятнику загиблим воїнам–афганцям у Чернівцях, що вирізняється майже фантасмагоричним поєднанням рис провінційних варіацій монументів воїнам–визволителям радянських часів і християнської символіки. Композиція, створена за зразком «Пієти», вирізняється реалістичністю трактування та надмірною деталізацією. Зауважимо, проте, що у конкурсі проектів спорудження цього монументу переміг інший ескіз того ж автора – лаконічно-символічний та цікавіший за художнім вирішенням. Проте, згодом тиск замовника змусив автора використати «зрозуміліший» й водночас стандартний варіант.

В цілому монументальна пластика митця часто видається невиправдано перенасиченою деталями й символами, а подекуди вирізняється й плакатністю вирішення (твір, присвячений Голодомору, меморіальна дошка на честь Андрея Шептицького у Чернівцях, тощо). Дещо іншою за стилістикою постає станкова пластика художника. Камерна за звучанням, вона позначена особливою ліричністю, більшою мірою узагальнення й цілісністю.

Стилістичні зміни у пластиці краю чи не вперше стали помітними у доробку Петра Грицика (1944 р.н.), який працював в галузі кераміки, монументального мистецтва та станкового живопису. В його роботах яскраво виражена естетика постмодернізму з притаманною йому аналітичністю і водночас спонтанністю емоційного вираження, а композиції художника вирізняються знаковістю та високою пластичною культурою.

Працюючи в кераміці від кінця 1960-их до середини 1980-их рр., він створював, здебільшого, цикли робіт, об'єднаних спільною темою або принципом вирішення. Серед них – чотири композиції з шамотної маси для їдальні Чернівецької організації Українського товариства сліпих (1987), які складають цілісний ансамбль зі стінним розписом того ж автора. Використовуючи єдиний для всіх пластів прийом – розташування крупних зображень-символів на увігнутій основі, яка увиразнює відчуття просторової глибини, художник творить пластичний образ світу людини, позбавленої зору, коли сприйняття оточення відбувається лише на дотик, що відчуває найтонші зміни рельєфу. Підкреслюючи граничнo спрощені силуети відтворених предметів, поєднуючи увігнуті й опуклі об'єми з майже невловимими перепадами висоти, митець досягає ледь не живописної розробки кожної площини, м'яких ефектів освітлення, підсилених стриманим і водночас емоційно напруженим колірним вирішенням, в якому домінують складні брунатно-зелені, сіро-вохристі, блакитно-сірі й сіро-зелені тони.

Відмінною від більшості тогочасних чернівецьких скульпторів стилістикою позначена й творчість випускника Талліннського державного художнього інституту Володимира Гамаля (1948 р.н.). Роботи останнього вирізняються чистотою ліній, виразністю чітких обрисів та вивіреністю силуетів, пластичною свободою і заразом продуманою цілісністю образу, в якому масивні й замкнені геометричні форми поєднуються з промовистістю символічних елементів (пам'ятники П. Конашевичу-Сагайдачному у Хотині, 1991; Ю. Федьковичу у Чернівцях, 1995; композиція «Край», 1988; «Кобзар»; «Мрії», 2001).

До покоління майстрів, творчий шлях яких розпочався наприкінці 1980-их рр., слід віднести Івана Салевича (1960 р.н.) та Святослава Вірсту (1962 р.н.).

І. Салевич, працюючи на перетині раціонального та асоціативного, традиційних уявлень і гри змістів, експериментуючи на межі різних видів мистецтва, органічно вписується в сучасну мистецьку ситуацію, стаючи часткою постмодерністського простору в Україні, адже прагне створювати навіть не пластичні метафори, а новий вимір реальності.

Використовуючи ремінісценції класичної культури, виконуючи роботи, в яких все підпорядковане формальній виразності, а символ, завдяки своїй ємності, стає найкоротшим шляхом до лаконічності вирішення, скульптор намагається вловити сутність звичних речей, часто саме в них віднаходячи символічний образ. Подекуди навіть стандартна форма предметів дозволяє митцеві візуалізувати неоднозначність часу, надати роботі несподіваної публіцистичності звучання («Каплиця нашого жалю», 1989; «Ситуація», 1991; «Квітка нашої культури», 1990; триптих «Символи України», 1998–2001, «Крісло для українського можновладця», 2015).

Першопоштовхом для мистецьких пошуків І. Салевича наприкінці 1980-их рр. став доробок художників, котрі були втіленням пластичних новацій (О. Архипенка, Г. Мура, О. Цадкіна). Властиве роботам цих скульпторів взаємопроникнення предметної форми і оточення, прагнення сконструювати середовище, в якому власне скульптура підпорядкована єдиному внутрішньо-обумовленому розвитку пластично-просторової ідеї, згодом стане визначальним у більшості робіт цього автора.

Найхарактернішими рисами творів раннього періоду виступатимуть лаконічність цілісного, точно окресленого силуету, подекуди доповненого ритуванням («Єгипетські ремінісценції», 1993), ритмічна виразність композиції, побудованої на співставленні вертикальних та горизонтальних об'ємів («Горе»), або домінанті прямовисного елементу («Молитва», «Народження Венери»). У скульптурі згаданого часу автор часто вдається до поліхромії, надихаючись, зокрема, зразками давньоєгипетської й древньогрецької пластики та застосовуючи розпис («Подолянка», 1988, «Фараон», 1989).

Від кінця 1980-их рр. художник звертається до композицій з розташованих окремо різномасштабних елементів, завдяки чому виникає складний простір, взаємодія пластичних елементів й оточення («Острови мого дитинства», 1988; «Ікар», 1991; «Велика породілля», 1997). Обмежуючи зображен-

ня невеликою кількістю деталей, митець застосовує несподівані ракурси, загострює форми, прагнучи відтворити фізичну й емоційну напругу дії, вдало використовує розмаїття фактур.

Пластично-образну мову робіт відчутно збагачує використання давніх символів (дерева життя, фалічних знаків та ін.), що призводить до утворення візуальних паралелей, варіативності вирішення усталених образів і водночас відбиває складнішу модель світосприйняття («Пустельник», 1991; «Вічне древо», 1998; «Жінка-древо», 2000; «Посвята Опішному», 2000). Від початку 2000-их рр. у станкових роботах І. Салевича значну роль відіграють площинно-графічні елементи та узагальнений силует, а самі твори за вирішенням наближаються до дизайнерських об'єктів («Каріатида сонця», 2004; «Намисто для богині», 2005; «Танець купальської ночі», 2000).

Витонченістю лаконічного й точно знайденого образу вирізняються й виконані митцем монументальні твори, вдало вписані в існуючу архітектурну ситуацію (пам'ятник П. Целану, меморіальні дошки, присвячені диригентові Б. Крижанівському, акторові Б. Боріну, байкареві Е. Штейнбаргу). Чутливість до процесів, що відбуваються в сучасному мистецтві, у творчості художника поєднується з логічною послідовністю змін, прояви яких помітні на різних етапах його творчості, засвідчуючи невипадковість торованого ним шляху і впевненість у власних художніх переконаннях.

Для творчості Святослава Вірсти характерне як звернення до архетипів, використання спільних для всього людства найдавніших – ще неолітичної доби символів, прагнення віднайти лаконічну та всеохоплюючу систему понять, збагативши сучасну пластично-образну мову, відійти від реальності, відтворення – до асоціацій, знаковості зображення, так і опрацювання пластичних ідей авангардного мистецтва XX ст.. Саме тому виникають численні ремінісценції скульптури первісної доби («Палеолітична красуня», 1998;, «Баба», 2003; «Володар синіх гір», 2000).

Відмінними за звучанням стали виконані в 1990-их рр. чоловічі постаті. Точно окреслені, замкнені силуети робіт, увиразнені поліхромією й доповнені включенням фактури, відтворюють то відчуття дієвої творчої енергії («Поет»), то суворої самотності або байдужості («Чоловік в пальті» (1992) та «Відсутній» (1996). У роботах 2000-их рр. помітним стає мотив одинокості («Самота»), а характерні для художника геометризовані форми набувають окреслень фронтальної стели, підкреслюючи застиглість людини–каменю, її приреченість на самотність. Протиставлення людини всьому, що її оточує, і частиною чого вона водночас є, відчутне у творі «Сутінки» (2007). Дещо незвична за просторовим вирішенням робота нагадує умовний краєвид, подані узагальнено заокруглені маси якого можуть бути і позначкою міста, і символом гір або лісу. Тут аморфна маса, що огортає людину, поступово перетворюється на графічну тінь подібної до неї, проте значно більшої за розміром постаті. Таким чином у пластиці виникає досить рідкісне у цьому виді мистецтва зображення пейзажу, об'єднане з актуальною на сьогодні темою єдності й водночас протиставлення індивідуальності та її оточення.

Згодом у пластиці художника, виконаній в різних матеріалах, визначаться два напрямки, що надалі існуватимуть паралельно – перетворення фігури людини на своєрідний орнамент з підкресленою ритмічністю чітких геометричних елементів та втілення образів-асоціацій, що відбивають певний стан. Це особливо помітно у роботах початку 2000-их рр., де тонкі відтінки емоцій органічно суміщаються із запрограмованою монументальністю вирішення. Ці риси зауважуємо і в нестандартності вирішення композиції «Одинний» («Посвята Миколі Бучкові», 2012), де портрет конкретної людини перетворюється на образ покоління.

Висновки. Розвиток скульптури Буковини від середини 1940-их рр. до сьогодення якнайповніше ілюструють розвиток образотворчості краю, відхід від традиційної для радянського мистецтва удаваної, ілюзорної реалістичності та визначеного кола тем, ілюстративності та літературної основи творів до робіт з багатошаровістю змісту й неоднозначністю сприйняття, трансформацією пластичних ідей класичного мистецтва та мистецтва постмодернізму.

Якщо протягом 1950 – середини 1980-их рр. індивідуальні прояви дещо нівелювалися спільним для різних авторів тематичним спрямуванням творів, певними (й доволі жорсткими) вимогами до пластичного вирішення, то від кінця 1980-их рр. помітним стає не лише розширення тематики робіт, а й розмаїття формальних рішень. Різкий сплеск публіцистичності в скульптурі кінця 1980-их – початку 1990-их рр., зумовлений зміною соціально-політичної ситуації в Україні, згодом поступиться пошуку нетривіальних пластичних ідей.

Показовими в цьому є роботи таких майстрів, як В. Гамаль, І. Салевич, С. Вірста, творчість яких на сьогодні багато в чому визначає те, як буде розвиватися буковинська скульптура, поступово віддаляючись від робіт, що ґрунтуються на літературній основі, до складної за образністю, побудованої на асоціаціях та мистецьких паралелях пластики.

***Література***

1. Меридіан серця / Вст. ст. О. Ягодовська. Чернівці : Букрек, 1998. 40 с.
2. Антоніна Тебенькова : проспект. Чернівці, 1973.
3. Міщенко І. Кераміка у творчості буковинських художників 1980–2000-х років // Студії мистецтвознавчі. 2010. № 2 (30). С. 42–49.
4. Мистецтво Буковини : каталог. Чернівці, 2004. 64 с.
5. Дугаєва Т. Скульптор, доктор медицини Опанас Шевчукевич. Чернівці : Зелена Буковина, 2002. 88 с.
6. Юрій Джибраєв : проспект виставки творів / Авт.-упоряд. Т. Удіна, Є. Удін. Чернівці, 1970.

7. Анатолій Скиба: проспект виставки творів / Авт. Т. Удіна. Чернівці, 1970.
8. Анатолій Георгійович Скиба : каталог / Авт. К. Валігура. Чернівці, 1980. 48 с.
9. Митці Буковини: Енцикл. довід. / Авт.-упоряд. Т. Дугаєва, І. Міщенко. Т.1. Чернівці : Золоті литаври, 1998. 128 с.
10. Іван Салевич. Скульптура: каталог / Вст. ст., уклад. І. Міщенко. Чернівці : ДрукАрт, 2010. 20 с.

***References***

1. The meridian of the heart. O. Jaghodovsjka (Ed.). (1998). Chernivci: Bukrek [in Ukrainian].
2. Antonina Tebenjkova. (1973). Chernivci [in Ukrainian].
3. Mishchenko, I. (2010). Ceramics in the works of Bukovinian artists of the 1980s and 2000s. Art Studies Studios, 2 (30), 42–49 [in Ukrainian].
4. Bukovina Art: Catalog. (2004). Chernivci [in Ukrainian].
5. Dughajeva, T. (2002). Sculptor, Doctor of Medicine Opanas Shevchukevych. Chernivci: Zelena Bukovyna [in Ukrainian].
6. Jurij Dzhybrajev. T. Udina, & Je. Udin (Eds.). (1970a). Chernivci [in Ukrainian].
7. Anatolij Skyba. T. Udina. (Ed.) (1970b). Chernivci [in Ukrainian].
8. Valighura, K. (1980). Anatolij Gheorghijovych Skyba. Chernivci [in Ukrainian].
9. Bukovina Artists. T. Dughajeva, & I. Mishchenko. (1998). Vol. 1. Chernivci: Zoloti lytavry [in Ukrainian].
10. Ivan Salevych. Sculpture: Catalog. I. Mishchenko (Ed.). (2010). Chernivci: DrukArt [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 09.10.2019 р.*
*Прийнято до публікації 30.10.2019 р.*

УДК: 73.071.1(=161.2)(100)"19"
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191356

**Одрехівський Володимир Васильович**
кандидат мистецтвознавства, професор,
ректор Львівської національної академії мистецтв
ORCID 0000-0001-5905-4781
studio@odre.com.ua
**Одрехівський Василь Володимирович**
кандидат мистецтвознавства, магістр,
старший викладач кафедри
монументально-декоративної скульптури
Львівської національної академії мистецтв
ORCID 0000-0001-9462-230X
vasyl.odrekhivskyy@gmail.com

# КОНЦЕПТУАЛЬНО-ПЛАСТИЧНІ АСПЕКТИ ПОЛІХРОМІЇ ТА КІНЕТИЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ СКУЛЬПТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

**Мета** статті – виокремити та проаналізувати творчість українських митців, які жили та працювали за межами України у ХХ столітті і в своїй творчості застосовували новаторські скульптурні засоби вираження. **Методологія.** Дослідження базується на мистецтвознавчому методі, комплексному поєднанні методу художнього аналізу, класифікації та абстрагування, фактологічно-описового, порівняльно-історичного і структурно-типологічного методів. **Наукова новизна** статті полягає у розкритті аспекту образно-пластичної трансформації в українській скульптурі ХХ століття, акцентуючи на концептуальних проблемах кольору та руху. Систематизація обраного матеріалу дозволяє сформувати новий погляд на українську пластику у її нерозривній єдності зі світовими мистецькими тенденціями. **Висновки.** В результаті дослідження продемонстровано новаторські пластичні пошуки українських скульпторів ХХ століття, які мали змогу втілити свої авторські концепції за межами України. У творчості О. Архипенка, К. Мілонадіса, М. Урбана, А. Перейми, Р. Костинюка, М. Дзиндри підтверджено наявність та з'ясовано особливості концептуально-пластичних аспектів поліхромії та кінетизму, асамбляжу та інсталяції, що, в свою чергу, доводить факт інтеграції цього сегменту української культури у світовий мистецький процес ХХ століття. Підтверджено, що творчі винаходи О. Архипенка стали вагомим джерелом натхнення для наступних генерацій українських скульпторів.

**Ключові слова:** скульптура, композиція, поліхромія, кінетизм, інсталяція.

***Одрехивский Владимир Васильевич,*** *кандидат искусствоведения, профессор, ректор Львовской национальной академии искусств;* ***Одрехивский Василий Владимирович,*** *кандидат искусствоведения, магистр, старший преподаватель кафедры монументально-декоративной скульптуры Львовской национальной академии искусств*

**Концептуально-пластические аспекты полихромии и кинетизма в украинской скульптуре XX века**

**Цель** статьи – выделить и проанализировать творчество украинских художников, которые жили и работали за пределами Украины в XX веке и в своем творчестве использовали новаторские скульптурные средства выражения. **Методология.** Исследование базируется на искусствоведческом методе, комплексном сочетании

© Одрехівський В. В., 2019
© Одрехівський В. В., 2019

метода художественного анализа, классификации и абстрагирования, фактологически-описательного, сравнительно-исторического и структурно-типологического методов. **Научная новизна** статьи заключается в раскрытии аспекта образно-пластической трансформации в украинской скульптуре XX века, акцентируя на концептуальных проблемах цвета и движения. Систематизация выбранного материала позволяет сформировать новый взгляд на украинскую скульптуру в ее неразрывном единстве с мировыми художественными тенденциями. **Выводы**. В результате исследования продемонстрировано новаторские пластические поиски украинских скульпторов XX века, которые могли воплотить свои авторские концепции за пределами Украины. В творчестве А. Архипенко, К. Милонадиса, М. Урбана, А. Переймы, Р. Костинюка, М. Дзындры подтверждено наличие и выяснены особенности концептуально-пластических аспектов полихромии и кинетизма, ассамбляжа и инсталляции, что, в свою очередь, доказывает факт интеграции этого сегмента украинской культуры в мировой художественный процесс XX века. Подтверждено, что творческие изобретения А. Архипенко стали весомым источником вдохновения для будущих поколений украинских скульпторов.

**Ключевые слова:** скульптура, композиция, полихромия, кинетизм, инсталляция.

***Odrekhivskyi Volodymyr,*** *Ph.D. in Art Studies, Professor, Rector of the Lviv National Academy of Arts;* ***Odrekhivskyi Vasyl,*** *Ph.D., Master's, Senior Lecturer of the Department of Monumental-Decorative Sculpture of the Lviv National Academy of Arts*

**Conceptual and plastic aspects of polychromy and kineticism in Ukrainian sculpture of the XXth century**

**The purpose of the article** is to highlight and analyze the artworks of Ukrainian artists who lived and worked outside Ukraine in the XX century and used innovative sculptural means of expression in their work. **Methodology.** The study is based on the art history method, a complex combination of the method of artistic analysis, classification, and abstraction, factual-descriptive, comparative, historical, and structural-typological methods. **The scientific novelty** of the article is the disclosure of the aspect of image-plastic transformation in the Ukrainian sculpture of the XX century, emphasizing the conceptual problems of color and movement. The systematization of the selected examples allows us to form a new look at Ukrainian sculpture in its inseparable unity with world artistic trends. **Conclusions.** As a result of the research, innovative plastic researches of Ukrainian sculptors of the XX century, which could embody their author's concepts outside of Ukraine, were demonstrated. The works of A. Archipenko, K. Milonadis, M. Urban, A. Pereima, R. Kostinyuk, M. Dzyndra confirmed the existence and clarified the features of the conceptual-plastic aspects of polychromy and kineticism, assemblage and installation, which, in turn, proves the fact of integration of this segment of Ukrainian culture in the art-world process of the XX century. It was confirmed that A. Archipenko's creative inventions became a significant source of inspiration for future generations of Ukrainian sculptors. If in states where Catholicism was prevalent, it was a circular sculpture that was the main imaginative in the religious sphere, then the requests of Orthodox Christianity sent artistic expression into a two-dimensional imagery space. Kievan Rus was dominated by the Byzantine icon painting tradition, which actively developed painting (including murals) and mosaics that are directly related to the use of color. This influenced the whole further course of the development of Ukrainian art and, undoubtedly, on a certain subconscious level also influenced the polychrome experiments of O. Arkhipenko and other sculptors of the twentieth century, despite the fact that they were engaged in a kind of art, which in its traditional expression was relatively rarely foreseen. use of color and its conceptual and expressive aspects.

**Key words:** sculpture, composition, polychromy, kineticism, installation.

Актуальність теми дослідження. Сучасні інтеграційні процеси, глобалізація, активне входження вітчизняної мистецької системи у світовий культурний простір – ті явища, які уніфікують критерії аналізу української скульптури із зарубіжною пластикою і підсилюють актуальність її розгляду в контексті утвердження української культурної ідентичності. У даній статті розглядається питання про те, яким чином українські митці започатковували новаторські підходи у тривимірному творенні скульптури.

Актуальність дослідження полягає й у тому, що тут аналізується творчість таких маловідомих українському мистецтвознавству скульпторів як Ака Перейма, Рон Костинюк, Михайло Урбан, а також напрацювання митців, чия творчість потребує переосмислення з огляду на культурологічні виклики нашого часу: Олександр Архипенко, Михайло Дзиндра, Костянтин Мілонадіс.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про те, що проблеми образотворення у скульптурі перебувають у сфері зацікавлення багатьох авторів. Зусиллями мистецтвознавців та дослідників було видано чимало монографій, каталогів, антологій, збірників статей, було опубліковано наукові праці та дослідження на тему української скульптури XX століття. Серед тих, які напряму стосуються теми нашої статті, варто виділити теоретичні пошуки О. Голубця *[1]*, В. Качуровського *[3]*, М. Маричевського *[5]*, М. Протас *[10]*, О. Лагутенко *[4]*, Б. Певного *[9]*, С. Гординського *[12]*, Г. Новоженець *[8]*, Б. Мисюги *[13]*, Г. Стельмащук *[14]*, О. Федорука *[15, 16]*, Р. Яціва *[2, 11]*. Перелічені автори розглядають українську скульптуру XX століття у широкому розрізі образно-пластичних проблем, однак комплексних досліджень присвячени кінетичній та поліхромній скульптурі проведено не достатньо.

Водночас, серед переліку досліджень на окреслену тематику варто зазначити теоретичні праці й самого О. Архипенка «*П'ятдесят творчих літ, 1908-1958» [17], у яких скульптор вербалізує та ґрунтовно систематизує свої творчі концепції.*

Мета статті – виявити і проаналізувати концептуально-пластичні аспекти поліхромії та кінетизму в українській скульптурі XX століття.

Виклад основного матеріалу. Насамперед, у контексті нашого дослідження варто зробити стислий екскурс в історію української скульптури. При розгляді мистецтва Київської Русі, як одного з періодів з найбільшим піднесенням в українській історії, з'ясовується, що тривимірна скульптура була

обмеженою у своїх просторових можливостях і проявилась здебільшого у дерев'яних та кам'яних стелах релігійного призначення та плоских рельєфах. Якщо у державах, де був поширений католицизм, саме кругла скульптура була основним зображальним засобом у релігійній сфері, то запити православного християнства спрямовували мистецьке вираження у двовимірний зображальний простір. У Київській Русі домінувала візантійська іконописна традиція, завдяки якій активно розвинулось малярство (зокрема фрески) та мозаїка, які безпосередньо пов'язані з використанням кольору. Це вплинуло на весь подальший хід розвитку українського мистецтва і, безперечно, на певному підсвідомому рівні вплинуло й на поліхромні експерименти О. Архипенка та інших скульпторів XX ст., незважаючи на те, що вони займались видом мистецтва, який у своєму традиційному вияві відносно рідко передбачав використання кольору і його концептуально-виражальних аспектів.

У даному контексті буде справедливим твердження про те, що саме творчість Олександра Архипенка маркує виразний перехід української скульптури на зламі XIX-XX ст. з одного стану у якісно інший, оскільки він кинув рішучий виклик традиційному розумінню пластики і став правдивим джерелом експериментаторства у мистецтві у XX столітті. Митця можна по праву вважати унікальною особистістю, яка увібрала і матеріалізувала максимальну можливу кількість аспектів творчості: скульптуру від реалістичного до кубістичного трактування, поліхромію тривимірних форм, малярство, інженерію, новітні матеріали, оперування ілюзією позитивного та негативного простору, теоретично-філософські пошуки, у яких він довів логічність своїх винаходів. Архипенко створив різноманітну та провокативну, як на його час, пластичну мову в результаті тісного зв'язку з мультикультурним контекстом Західної Європи та США, у якому він перебував більшу частину свого життя. Влучно охарактеризовує митця і його фундаментальний вклад для подальшого розвитку скульптури О. Федорук: «Наш геніальний земляк Олександр Архипенко омріював візуально системну кінетичну пластику через архипентури, модератори, порожнини, через освітлений зсередини пластик, через переконання ствердити гармонію нового мистецтва, він, Архипенко, немовби готував ґрунт для сучасного мистецтва, немовби прискорив творчою уявою з'яву Contemporary art» [16, 245].

Відтак, можемо простежити певний зв'язок високого розвитку живопису, мозаїки та іконописання ще з часів Київської Русі з тим, що саме український скульптор на початку XX ст. чи не найбільше з-поміж відомих скульпторів окресленого періоду (у світовому контексті) проявив себе у активному використанні кольору. Ранні поліхромні об'ємні композиції митця «Медрано I» (1912), «П'єро-карусель» (1913) і більш пізні «Вертикальна фігура» (1935), «Архітектурна фігура» (1950) та інші яскраво демонструють практики митця, у яких він поєднує пластику форми з кольоровими плямами. Як стверджує митець, «нова кольорова скульптура – це нова естетика і нова техніка, які поєднують колір з формою, їх взаємопереплетення, змішання, домінування кольору над формою чи навпаки, їхня гармонія, контраст і ритм – усе це можна використовувати при розв'язанні символічних чи стилістичних проблем» [17, 26].

У живописній практиці О. Архипенко виходить за межі звичної двовимірності малярства і надає йому фізичного об'єму. Таким чином з'являється нова категорія у творчості митця – «скульпто-живопис», у якій, руйнуючи звичні межі, поєднуються два види мистецтва. Водночас, тут є відмінність від звичайної багатоколірної скульптури періоду готики, ренесансу чи бароко. Митець вважав «скульпто-живопис» новим видом мистецтва завдяки специфічним взаємозалежностям рельєфу, увігнутих та перфорованих форм, кольорів та фактури, які утворювали конструкції в межах панно [17, 23]. Одними з найвідоміших творів «скульпто-живопису» є «Медрано II» (1913-1914), «Жінка перед дзеркалом» (1914), «Жінка на колінах» (1918-1919), «Овальна фігура» (1957), «Клеопатра» (1957). Ми бачимо, що усі Архипенкові багатоколірні роботи, чи то рельєфні чи об'ємні, доповнюють його переконання про те, що природа не лише не відділяє форму від кольору, а об'єднує їх у нескінченній кількості варіацій. Це сполучення підсилює абстрактну експресивність, яка допомагає виразити духовне чи символічне.

Виразним пластичним почерком митця було активне використання увігнутих та наповнених форм, за допомогою яких він оперував ілюзією світло-тіні. Деконструювання натуралістичної форми відбувалось за рахунок інверсії позитивних та негативних елементів. Це трактування об'ємів пронизує усі напрями творчості митця – від круглої скульптури, серед якої «Статуя» (1916), «Геометрична сидяча жінка» (1920), «Прославлення краси» (1925) до «скульпто-живопису» та рельєфів.

О. Архипенко активно використовує у скульптурі новітні матеріали, які з'являються з часом. Він створює роботи «Сидяча фігура» (1947), «Спрямована вперед» (1947) з прозорого плексигласу (полімерні смоли), всередині яких використовує електичне освітлення. Це вкотре розширює палітру зображальних засобів митця. Він вважав, що якщо елемент здатний виразити зовнішню духовну та естетичну цінність, то потрібно докласти зусиль, щоб добитись від нього очікуваного результату, ефекту, символічного значення, краси чи духу. [17, 19].

Ще одним винаходом митця вважається робота з простором, а точніше те, що він вирівняв у своїй важливості конкретно-матеріальну структуру твору мистецтва і простір навколо. З того моменту вони стали рівнозначні. О. Архипенко використовує ажур замість реальної форми у роботах «Та, що йде» (1914-1915), «Жінка, яка розчісує волосся» (1915), «Статуя» (1915), «Сидяча чорна увігнута» (1916) тощо. У тій чи іншій мірі ці підходи вплинули на способи організації простору у скульптурі, зо-

крема, це простежується у роботах американських митців течії мінімалізму, ленд-арту та інсталяції наступних десятиліть.

Що стосується проблеми руху в мистецтві, то вона була завжди у сфері дослідження художників. Нею активно займалися італійські футуристи на початку XX ст., ще раніше, у XIX ст., у мистецтві фотографії фіксацією та аналізом руху займався Е. Майбрідж. О. Архипенка по праву можна вважати винахідником, який вивів динамізм зі сфери символічної візуалізації та ілюзорності у сферу фізичного та матеріального. Одним з результатів його експериментів було створення пристрою, якому митець дав назву «Архипентура» (1927) – це механічний апарат з металу, у який було інтегровано 110 полотен із зображеннями. Вони обертались на циліндричних стержнях і в сукупності формували нову, постійно змінну площинну композицію. Таким чином утворювався «кінетичний живопис», який уособлював переконання Архипенка про те, що світ існує у невпинному русі і всі елементи у ньому взаємопов'язані. Винахід митця був радикальним для мистецького світу, оскільки був унікальною єдністю живопису, часу і простору. «Архипентура» є однією з найдосконаліших форм модерного мистецтва, оскільки тут вдалося у повній мірі зануритись у проблему динамізму, яка до цього часу залишалась нерозв'язаною у статичному живописі.

Скульптор-практик закріплює та підсилює свою творчу роботу концептуальними роздумами про неї у книзі «Архипенко О. П'ятдесят творчих літ. 1908-1958» [17, 2]. Український мистецтвознавець С. Годинський узагальнює ідейну позицію митця: «Теорія космічного динамізму – теорія вищої організуючої сили, яка управляє всім – від людини і до рослин і мінералів. Він дивиться на творення як на особливий стан енергії, де планетарні сили взаємодіють з нашими клітинами в нескінченній еволюції. Людина дістає енергію та ідеї від космічних творчих сил і підносить свої власні творчі можливості до вищого ступеня, де єднаються дух і матерія» [17, 2].

Ще одним українським митцем, творчість якого тяжіла до абстрактних форм є Михайло Урбан. Скульптор народився на Галичині у 1928 р. і, виїхавши до США, провів більшу частину свого життя у Чикаго. Художник почав свій мистецький шлях з живопису і лише пізніше перейшов до тривимірної пластики.

В М. Урбана високо розвинене відчуття кольору і об'ємної форми у скульптурі, саме тому йому вдалось настільки ефективно синтезувати ці два види мистецтва. Митець використовує для створення скульптури переважно метал та дерево і його композиції втілюють ідеї від абстрактного до фігуративно-органічного характеру. На думку дослідників, митець проявляє окрему яскраву індивідуальність, спираючись на свою міцну культуру естетики. Можна б розглядати більшу частину його творів у дуже широких рамках загального розуміння конструктивізму [3, 85-86].

Скульптури М. Урбана володіють якостями об'ємної просторовості, де цілість і єдність форм сприяють врівноваженості композицій з усіх можливих ракурсів. Митець пропонує глядачеві насичені конфігурації ліній і форм, які «запрошують» до кругового огляду. Навіть менші Урбанові скульптури в дереві містять у собі згущену композицію. Всі вони проявляють ритмічний рух опуклих та увігнутих, позитивних та негативних форм. Тут справжнє багатство бароккового динамізму [3, 87].

Одними з найзначніших творів митця є «Передвиборча мрія» (1967-1968), «Єсрод» (1968), «Білий рельєф» (1968), «Пульсуюча форма» (1969), «Паралельний контрапункт» (1971), «Принада» (1971), «Без назви» (1976), «Структура з трьома негативними прямокутниками» (1972). У творчості М. Урбана можна простежити тісний зв'язок з тенденціями американської скульптури мінімалізму 1960-1970-х рр., де протиставляються лапідарні горизонтальні та вертикальні форми. У пріоритеті пластичної зацікавленості митця перебуває архітектоніка монументальних форм, їхня монолітність та цільність. Урбан не обмежується лише формою скульптури, а задіює формальні геометричні об'єми, почленовані кольоровими площинами, з яких і походить символізм образів. У цих лаконічних візерунках і прочитується дух українських коренів скульптора. Михайло Урбан, будучи у контексті сучасного мистецького світового досвіду, адаптовує особистісний тип мислення у пластиці.

Важливе місце в українському мистецтві зарубіжжя посідає Костянтин Мілонадіс. Митець народився на Полтавщині у 1926 р., а у 1951 р. емігрував до Чикаго (США). Серед українських митців ще ніхто так глибоко не досліджував рух та динаміку засобами скульптури. Твори митця можна вважати унікальними, оскільки вони уособлюють дух епохи в якій технологічність та індустріалізація інтегруються у всі сфери життя. «В історії мистецтва зустрічались факти залучення до творів рухомих елементів, однак саме в XX столітті митці зайнялися свідомо і серйозно проблемою фактичного руху як естетичного елементу й довели до його успішного втілення у мистецькій творчості. Динамізм, замість попередньої стабільності, став головною характеристикою сучасної скульптури» [7, 3].

К. Мілонадіс створює цілком нові форми, уникаючи прямих зображальних засобів, які б нагадували антропоморфні форми. В основі його мистецтва лежить ідея про те, що рух, час та простір є принциповими властивостями всього сущого на Землі та у Всесвіті. Як стверджує В. Качуровський про творчість митця: «Увесь наш світ складається більше з процесів змін, аніж з статичного буття. Всі форми мистецького прояву також містять у собі, до певної міри, елементи руху: танець, музика, поезія та все образотворче мистецтво всіх віків та напрямків» [7, 3].

Легкі, практично позбавлені відчутної матеріальності, конструкції митця є протилежними до традиційного розуміння скульптури як масивного об'єму, сформованого у просторі. Мінімалістичні лінії

його композицій лише обмежують, фіксують простір, не маючи на меті його заповнювати і це суттєво виділяє творчість К. Мілонадіса з-поміж інших скульпторів. Концепції митця уособлюють роботи «Підкорювач хвиль» (1964), «Кінетична конструкція 2» (1978), «Конструкція з пружин №7» (1978), «Кінетична конструкція» (1979), «Без назви» (1981). Кожна скульптура резонує з навколишнім середовищем, оскільки є чутливою до найменших вібрацій, а ідея єдності всього сущого виразно відчитується у роботах митця, коли різні об'єкти взаємодіють, здійснюючи вплив один на одного. Як стверджує О. Федорук: «Засади динамізму визначають основні критерії існування кінетичної скульптури, яка заперечує розуміння скульптури як статичного об'єму в просторі. Сформовану масу замінили у кінетичній скульптурі лінії рухомих конструкцій, матеріальна маса поступилася місцем і була зведена до мінімалізму елементарної площини або лінії. Водночас нові просторові відношення зумовили потребу в кінетизмі, дали відчуття пружності, легкості, мінливості в часі» [15, 69]. К. Мілонадіс зумів поєднати скульптуру та фізику, де рівновага і баланс стають кінцевою метою кожної композиції. Скульптури митця немов утворюють тривимірні рисунки у просторі, які мають легкий та виразний силует з усіх ракурсів.

Важливою у даному контексті дослідження є творчість Аки Перейми, яка закінчила мистецьку школу у США. У багатьох творах А. Перейми можна простежити вплив українського фольклору і орнаменту писанок. У своїй пластиці скульпторка вдається до радикальної геометризації об'ємів, її композиції масивні та монолітні. «Їхні абстрактні, дещо підкреслено локалізовано кубічні форми демонструють міць, усталеність, стверджують статичну місткість предмета в просторі. Пластика, що органічно поєднує площинність і об'єм, фактура, визначена гладкою поверхнею металевого міста, підсилюють відчуття стабільності, впевненої організації ритмів» [15, 34]. У монографії про мисткиню О. Федорук зазначає: «Скульптура А. Перейми генерує рух пошуку і творчого поривання, базується на експерименті матеріалів та форм. Ці форми невід'ємні одна від одної, вони можуть існувати лише разом, створюючи поняття чуттєвого, сповненого внутрішньої енергії і притягальної сили об'єму» [15, 39].

А. Перейма використовує технології електрозварювання як основний метод для опанування металу. Різні за характером роботи мисткині «Невільник» (1967), «Двоє» (1973), «Без назви» (1973), «Витяте коло», (1974) можна окреслити такими категоріями як асамбляж, інсталяція, кінетична та формально-мінімалістична, абстрактна скульптура з використанням кольору. Образно-осмислена пластика А. Перейми є поетичною, емоційною та наповненою асоціативно-метафоричними алюзіями. «Будучи експериментаторкою з формами у просторі, А. Перейма пропонує пластику, сучасну за духом мислення й способом формотворення. Мистецькі пошуки художниці увібрали від сучасних пластичних експериментів деякі аспекти поп-арту, і кінетизм, і формотворчі пошуки в галузі геометричної абстракції [15, 54].

Важливою у контексті дослідження є творчість маловідомого на Батьківщині митця з Канади Рона Костинюка. Його площинні та просторові композиції мають виразний конструктивістський характер, а мінімалізм пластичного вислову та гранична простота не є причиною збіднення концепції, а навпаки – результатом виважених високо-інтелектуальних рішень та самодисципліни автора.

Р. Костинюк тяжіє до абстрактної пластики з активним використанням насичених кольорів, моделює просторові та структурно-рельєфні геометризовані композиції. Пластичні аспекти ритмів постають у творчості митця, які, через ускладнене поєднання структури форми та поліхромованих плям, утворюють візуально-матеріалізовану мелодію у скульптурі. Абстрактні композиції мають здатність формувати багатий асоціативний ряд, який через мінімалістичну, педантично і раціонально згармонізовану композицію, вводить глядача у дистанційований від реальності простір суб'єктивного трактування митцем природи та навколишнього середовища. Р. Яців вважає, що «принцип, за яким найпростіший геометричний елемент «вибудовував» абстрактний лад композиції, відрізнив Костинюка від художників оп-арту чи концептуалістів своєю "морфогенетичною доктриною форми". В цій групі творів комбінаторика розташування базового модуля була зведена до таких структурних комплексів, які виявляли проміжні стадії розвитку біосистеми в еквіваленті естетичних інтегралів» [11, 14].

Скульптор родом з Львівщини Михайло Дзиндра почав активне творче життя емігрувавши у 1944 р. через Західну Європу до США. Митець працював виключно у сфері абстрактної скульптури. Протягом життя М. Дзиндра створив сотні скульптур, понад 800 з яких привіз в Україну в 1990-х роках у збудований за власні кошти музей. Його роботи характеризуються сміливим пошуком композицій, які поєднують виразну форму, чіткий силует, колір, різноманітні текстури та ажури. Своєю творчістю М. Дзиндра утверджує свободу від академічних канонів і скеровує своє мистецтво в інше русло. Скульптура митця підкреслює поділ мистецтва на предметне й безпредметне: те, що колись було єдністю у творі мистецтва (живопису, скульптури тощо) — дух і матерія, з часом зазнає різних модифікацій і балансує між матеріальною реальністю і «творчим духом». Просторові експерименти М. Дзиндри максимально віддаляються від реальності, визволяючи «збунтований» дух [2, 213-217] і даючи йому свободу у вільно-текучих формах абстрактної скульптури.

Твори, які виразно відображають мистецьку філософію М. Дзиндри є «Червоний абстракт» (1969-1973), «Переляканий солдат» (1970-1971), «Гнуті форми» (1976), «Танок» (1977). Кожна із них поєднує якості монументальності, простоти, лаконічності й мінімалізму висловлення. «Спрямування до монументалізації для Михайла Дзиндри є синонімічним закінченості мистецького виразу. Це прагнення

монументальності скульптор розвиває, стратегічно передбачає появу нової мистецької якості вільної форми» [13, 135].

Дослідник Б. Мисюга висловлює думку, що «після кожного “випробування” нової форми скульптор вдається до її “дисципліни”, не втрачаючи при цьому динаміки пластичних зіставлень. Ця “дисципліна”, як правило, має характер монументалізації образу. Так, маніпулюючи матеріальною формою і навколопредметним простором, М. Дзиндра намагається довести риторичне твердження абстракціоністів щодо того, що образність у мистецькому творі залежить в основному від загального пластичного ладу композиції. […] Прагнення М. Дзиндри до монументального виразу, лаконізм його композиційних рішень, широта пластичного діапазону навіть в межах одного твору — характерні якості мистецького таланту, що роблять його творчість надбанням саме українського мистецтва у його багатовекторних естетичних проекціях» [13, 7]. Багата уява митця проектує асоціативні образи у найсміливіші конструкції об'ємних поліхромованих форм, таким чином, досягаючи неабиякої складності та виразності.

Висновки. Олександр Архипенко та його широкий спектр експериментів, від класичних студій до абстрактних пошуків, від «скульпто-живопису» до рухомої «Архипентури» — виявився плідним ґрунтом для творчої праці чималої когорти митців наступних поколінь. Вони продовжили не тільки активізовувати трансформації ідейно-пластичних аспектів скульптури розвиваючи ідеї О. Архипенка, а й створювати свої сміливі винаходи, суголосні тогочасним тенденціям: Михайло Урбан практично всі свої скульптури збагатив і ускладнив кольором, Костянтин Мілонадіс статику замінив рухом, А. Перейма втілила в металі формально-мінімалістичні скульптури та асамбляжі. Це одні з тих яскравих прикладів, які демонструють залученість української скульптури до світового мистецького процесу не у ролі наслідувача, а в якості самодостатнього явища з широким діапазоном ідейно-пластичних конфігурацій. Кожен з обраних нами до розгляду митців утверджував позиції української скульптури у світовому мистецтві в другій половині ХХ ст., розвиваючи глибинні філософсько-естетичні проблеми вищого регістру екзистенційної шкали людини.

Перспективи подальших досліджень пов’язані насамперед з новими іменами скульпторів, які продовжують розвивати винайдені у ХХ ст. образно-пластичні засоби вираження, а також з поглибленням аналізу творчості згаданих у даній статті митців у іншому розрізі концептуальних проблем.

***Література***


1. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.
2. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка ХХ століття : антологія / упоряд. Р. М. Яців. Львів: Льв. нац. акад. мистецтв : Ін-т народознав. НАН України, 2012. Ч. 1. 232 с.: іл.
3. Качуровський В. Скульптор Михайло Урбан // Сучасність. Мюнхен, 1973. № 9. С. 85—92.
4. Лагутенко О. Твори Олександра Архипенка у Києві // Артанія. Київ, 2004. № 6. С. 44—45.
5. Маричевський М. Олександр Архипенко: візія і тяглість // Образотворче мистецтво. Київ, 2005. № 3. С. 38—41.
6. Михайло Урбан : каталог творів / [авт. тексту Вальтер Р. Мартін]; Укр. ін-т модерного мистецтва. Чикаго, 1973. 16 с.
7. Мілонадіс Костянтин : каталог виставки / текст В. Качуровського. Чикаго: Укр. Ін-т модерного мистецтва, 1973. 12 с.
8. Новоженець Г. Образотворче мистецтво української діаспори 1940—1970 років: поліваріантність художнього досвіду. Львів : Кальварія, 2015. 280 с.
9. Певний Б. Майстри нашого мистецтва. Київ: Сучасність, 2005. 432 с.
10. Протас М. О. Українська скульптура ХХ століття / Акад. мистецтв України; Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ : Інтертехнологія, 2006. 278 с.
11. Рон Костинюк. Одісея кольороформи : кат. вист. / [авт. тексту Р. Яців]. Львів: Нац. музей у Львові ім. А. Шептицького, 2014. 148 с.
12. Святослав Гординський про мистецтво : зб. ст. / упоряд. Х. Береговська. Львів : Апріорі, 2015. 1024 с.: іл.
13. Скульптура Михайла Дзиндри / упоряд. Б. Мисюга. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2001. 344 с.: іл.
14. Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст. / авт.-упоряд. Г. Г. Стельмащук. Львів : Апріорі : Львів. нац. акад. мистецтв (Н.-д. сектор), 2013. 520 с.
15. Федорук О. Дивосвіт Аки Перейми. Київ: Веселка, 1996. 142 с.: іл.
16. Федорук О. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті : у 3 кн./ Ін-т пробл. сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ : Інтертехнологія, 2008. Кн. 3: Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії. 416 с. : іл.
17. Archipenko A. Archipenko: Fifty Creative Years, 1908–1958. New York : TEKHNE, 1960. 109 p., 292 il.


***References***


1. Holubets, O. (2012). The art of the twentieth century: the Ukrainian way. Lviv: Kolir PRO. [in Ukrainian].
2. Yatsiv, R. (2012). Ideas, meanings, interpretations of fine arts: ukrainian theoretical thought of the XX century: anthology. Lviv: Lviv National Academy of Arts, Institute of Ethnology NAS of Ukraine. [in Ukrainian].
3. Kachurovskyi, V. (1973). Sculptor Mykhailo Urban (pp. 85-92). Munich: Suchasnist № 9. [in Ukrainian].
4. Lahutenko, O. (2004). Works by Alexander Archipenko in Kyiv (p.p. 44-45). Kyiv: Artaniia № 6. [in Ukrainian].

5. Marychevskyi, M. (2005). Alexander Archipenko: Vision and continuity (p.p. 38-41). Kyiv: Fine Art № 3. [in Ukrainian].
6. Valter R. Martin (1973). Mykhailo Urban: catalog of works. Chicago: Ukrainian Institute of Modern Art. [in Ukrainian].
7. Kachurovskyi, V. (1973). Milonadis Kostiantyn: exhibition catalog. Chicago: Ukrainian Institute of Modern Art. [in Ukrainian].
8. Novozhenets, H. (2015). Fine art of Ukrainian Diaspora of 1940-1970 years: multivariate artistic experience. Lviv: Kalvariia. [in Ukrainian].
9. Pevnyi, B. (2005). Masters of our art. Kyiv: Suchasnist. [in Ukrainian].
10. Protas, M. (2006). Ukrainian sculpture of the XX century. Kyiv: Intertekhnolohiia. [in Ukrainian].
11. Yatsiv, R. (2014). Ron Kostyniuk. Colorform Odyssey: catalog. Lviv: National Museum in Lviv named after Andrey Sheptytsky. [in Ukrainian].
12. Berehovska, Kh. (2015) Sviatoslav Hordynskyi about art: collection of articles. Lviv: Apriori. [in Ukrainian].
13. Mysiuha, B. (2001). Sculpture by Mykhailo Dzyndra. Ivano-Frankivsk: Lileya-NV. [in Ukrainian].
14. Stelmashchuk, H. (2013). Ukrainian artists in the world. Materials to the History of Ukrainian Art of the XX Century. Lviv: Apriori, Lviv National Academy of Arts (S.-r. Sector). [in Ukrainian].
15. Fedoruk, O. (1996). Aka Pereima's Wonderland. Kyiv: Veselka. [in Ukrainian].
16. Fedoruk, O. (2008). Ukrainian cultural studies. History and theory of art. Figures. Folklore. Reviews: Book 3. Kyiv: Intertekhnolohiia. [in Ukrainian].
17. Archipenko, A. (1960). Archipenko: Fifty Creative Years, 1908–1958. New York : TEKHNE. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 11.09.2019 р.*
*Прийнято до публікації 10.10.2019 р.*

УДК УДК 793. 38 (4-11) «18»
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191357

**Павлюк Тетяна Сергіївна**
кандидат мистецтвознавства,доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-3940-9159
24caratsofart@gmail.com

# ФОРМУВАННЯ СТАНДАРТНОЇ ТА ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОЇ ПРОГРАМ У СИСТЕМІ КОНКУРСНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ В НІМЕЧЧИНІ

**Мета** статті – виявити особливості еволюціонування стандартної та латиноамериканської програм конкурсного бального танцю в Німеччині (1910–1970-ті рр.); визначити специфіку трансформаційних процесів професійної діяльності німецьких вчителів танців на початку XX ст. у контексті становлення єдиного танцювального стилю. **Методологія** дослідження. Застосовано системний підхід до вивчення специфіки формування стандартної та латиноамериканської програм конкурсного бального танцю. Для здійснення мети використано комплексні методи дослідження: історико-культурний (для розгляду історичної динаміки розвитку професії вчителя танців); історично-порівняльний (для вивчення процесу формування єдиного танцювального стилю представниками Англії, Франції та Німеччини); типологічний (для виявлення факторів впливу на процеси розробки та канонізації конкурсного бального танцю); системний (для вивчення зв'язків простору танцювального мистецтва); компаративний (для порівняння структурних елементів танців), а також метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків дослідження). **Наукова новизна.** Вперше в історії вітчизняного мистецтвознавства розглянуто та проаналізовано діяльність конгресу Міжнародної організації вчителів танців у Відні (1911 р.) та виявлено вплив німецьких вчителів на формування єдиного танцювального стилю в системі конкурсного бального танцю. Розглянуто навчальну програму затверджену Асоціацією німецьких вчителів танців в якості апробації рішень Віденського конгресу. Досліджено специфіку формування європейської та латиноамериканської програм в системі конкурсного бального танцю в Німеччині та виявлено вплив німецьких танцюристів на розробку і канонізацію нових версій бальних танців. **Висновки.** Внаслідок активізації професійної та організаційної діяльності вчителів танців за ініціативи німецьких танцювальних об'єднань на початку 1910-х рр., було затверджено рішення про доцільність формування єдиного танцювального стилю в системі конкурсного бального танцю на міжнародному рівні. Дослідження особливостей проведення регіональних змагань та національних чемпіонатів бальних танців у Німеччині в 1910–1970-ті рр. засвідчує специфіку процесу становлення в країні стандартної та латиноамериканської програм. Значний вплив на популяризацію в Німеччині латиноамериканських танців мали показові виступи французьких танцюристів. Розроблені німецькими танцюристами варіанти бальних танців – «Віденський вальс» (П. Кребс) та «Танго» (Ф. Кемп) лишаються традиційними в європейській програмі й на сучасному етапі.

**Ключові слова:** конкурсний бальний танець, Німеччина, вчителі танців, стандарт, латиноамериканська програма.

***Павлюк Татьяна Сергеевна,*** *кандидат искусствоведения, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств*

**Формирование стандартной и латиноамериканской программ в системе конкурсного бального танца в Германии**

© Павлюк Т. С., 2019

**Цель** статьи – выявить особенности эволюционирования стандартной и латиноамериканской программ конкурсного бального танца в Германии (1910–1970-е гг.); определить специфику трансформационных процессов профессиональной деятельности немецких учителей танцев в начале XX в. в контексте становления единого танцевального стиля. **Методология** исследования. Применен системный подход к изучению специфики формирования стандартной и латиноамериканской программ конкурсного бального танца. Для осуществления цели использовано комплексные методы исследования: историко-культурный (для рассмотрения исторической динамики развития профессии учителя танцев); историко-сравнительный (для изучения процесса формирования единого танцевального стиля представителями Англии, Франции и Германии); типологический (для выявления факторов влияния на процессы разработки и канонизации конкурсного бального танца); системный (для изучения связей пространства танцевального искусства); компаративный (для сравнения структурных элементов танцев), а также метод теоретического обобщения (для подведения итогов исследования). **Научная новизна.** Впервые в истории отечественного искусствоведения рассмотрена и проанализирована деятельность конгресса Международной организации учителей танцев в Вене (1911 г.) и выявлено влияние немецких учителей на формирование единого танцевального стиля в системе конкурсного бального танца. Рассмотрено учебную программу утвержденную Ассоциацией немецких учителей танцев в качестве апробации решений Венского конгресса. Исследована специфика формирования европейской и латиноамериканской программ в системе конкурсного бального танца в Германии и выявлено влияние немецких танцоров на разработку и канонизацию новых версий бальных танцев. **Выводы.** Вследствие активизации профессиональной и организационной деятельности учителей танцев по инициативе немецких танцевальных объединений в начале 1910-х гг., было принято решение о целесообразности формирования единого танцевального стиля в системе конкурсного бального танца на международном уровне. Исследование особенностей проведения региональных соревнований и национальных чемпионатов бальных танцев в Германии в 1910–1970-е гг. свидетельствует о специфике процесса становления в стране стандартной и латиноамериканской программ. Значительное влияние на популяризацию в Германии латиноамериканских танцев имели показательные выступления французских танцоров. Разработанные немецкими танцорами варианты бальных танцев – «Венский вальс» (П. Кребс) и «Танго» (Ф. Кэмп) остаются традиционными в европейской программе и на современном этапе.

**Ключевые слова:** конкурсный бальный танец, Германия, учителя танцев, стандарт, латиноамериканская программа.

***Pavlyuk Tetjana,*** *Candidate of Arts, Associate Kyiv National University culture and arts*

**Formation of standard and Latin American programs in the competitive ballroom dance system in Germany**

**The purpose of the article** is to identify the evolutionary features of the standard and Latin American programs of competitive ballroom dancing in Germany (1910–1970s); to determine the specifics of the transformational processes of professional activity of German dance teachers in the early twentieth century. in the context of the formation of a single dance style. **Methodology.** A systematic approach to the study of the specifics of the formation of the standard and Latin American competitive ballroom dance programs has been applied. To achieve the goal, complex research methods were used: historical and cultural (to consider the historical dynamics of the development of the dance teacher profession); historical and comparative (to study the process of forming a single dance style by representatives of England, France and Germany); typological (to identify factors influencing the development and canonization of competitive ballroom dance); system (to study the connections of the space of dance art); comparative (for comparing the structural elements of dances), as well as a method of theoretical generalization (for summarizing the study). **Scientific novelty.** For the first time in the history of Russian art criticism, the activities of the congress of the International Organization of Dance Teachers in Vienna (1911) were reviewed and analyzed, and the influence of German teachers on the formation of a single dance style in the competitive ballroom dance system was revealed. The curriculum approved by the Association of German Dance Teachers as an approbation of the decisions of the Vienna Congress is considered. The specifics of the formation of European and Latin American programs in the system of competitive ballroom dancing in Germany is investigated and the influence of German dancers on the development and canonization of new versions of ballroom dancing is revealed. **Conclusions**. Due to the intensification of the professional and organizational activities of dance teachers at the initiative of German dance groups in the early 1910s, a decision was made on the advisability of forming a unified dance style in the competitive ballroom dance system at the international level. A study of the features of regional competitions and national ballroom dance championships in Germany in the 1910-1970s. testifies to the specifics of the process of becoming the standard and Latin American programs in the country. Significant performances by French dancers had a significant impact on the popularization of Latin American dances in Germany. The variants of ballroom dances developed by German dancers – Vienna Waltz (P. Krebs) and Tango (F. Camp) remain traditional in the European program and at the present stage.

**Key words:** competitive ballroom dance, Germany, dance teachers, standard, Latin American program.

Актуальність теми дослідження. Культурний досвід, що зміг відобразити відчуття часу нової епохи, на початку XX ст. привніс інноваційний сенс в мистецтво бального танцю, а набутки минулих періодів вже здавалися недосконалими та застарілими. Розвиток конкурсної програми бальних танців на міжнародному рівні безпосередньо залежав від процесу стандартизації нових танців та відповідного рішення членів британської «Офіційної ради бальних танців» («Official Board of Ballroom Dance»). Натомість синопсис проведення регіональних змагань та національних чемпіонатів мали власну специфіку, дослідження та мистецтвознавчий аналіз якої зумовлений важливістю та необхідністю розширення наукової бази конкурсного бального танцю.

Мета статті – виявити особливості еволюціонування стандартної та латиноамериканської програми конкурсного бального танцю в Німеччині (1910–1970-ті рр.); визначити специфіку трансформа-

ційних процесів професійної діяльності німецьких вчителів танців на початку XX ст. у контексті становлення єдиного танцювального стилю.

Аналіз досліджень засвідчує недостатню розробку проблематики формування стандартної та латиноамериканської програм в системі конкурсного бального танцю в Німеччині вітчизняними дослідниками. Зарубіжні науковці висвітлюють означене питання переважно в контексті дослідження розвитку певного конкурсного бального танцю (наприклад, Д. Гарібальді «Іноземне Танго. Міжнародна роль в створенні національного символу», 2010 р.; Х.-Дж. Шафер «Історія становлення танців»), визначення внеску провідних діячів стандартизації бального танцю (Б. Майєр-Каракіс «П.Дж. Річардсон – майстер адміністрації», «Ельза Уелс та міжнародний стиль») та ін.

Виклад основного матеріалу. Професія майстер танцю або танцмейстер у західноєвропейських країнах, внаслідок специфіки історичного розвитку тривалий час була безпосередньо пов'язана з суспільним життям та представництвом європейських судів, включаючи в себе організацію святкових балів. Завдання танцмейстера були різноманітними, не обмежувалися проведенням уроків танцю, передбачаючи організацію балів, навчання важливим соціальним (включно з уроками риторики) та спортивним навичкам (наприклад фехтування). Окрім того, майстри танцю працювали над створенням нових танців та навчальної літератури (танцювальні трактати) та ін. Провідні танцмейстери отримували фінансову та інституціональну підтримку для популяризації танців, а їх сфера впливу базувалася на придворних структурах Європи. Відповідно уроки танців першочергово лишалися зарезервованими для представників аристократичних вищих класів, щоденних святкових вистав. Зауважимо, що тривалий час домінуючим на європейському паркеті був французький танець – кілька століть французькі майстри танцю працювали і в німецькомовних країнах. Професія громадського вчителя танців у Німеччині, який викладав переважно для міської буржуазії, з'явилася в середині XVIII ст. Розрив між збереженням придворних практик та громадських концепцій освіти, фокусування на педагогічно орієнтованому навчанні танцювального мистецтва змінили концепцію професії «майстер танцю» на новаторську, якій набагато більше відповідала назва «вчитель танців».

Протягом XIX ст., з метою збільшення можливостей відвідувати уроки танців для представників буржуазії, було засновано багато шкіл танцю, друкувалися підручники та посібники для самоосвіти. Викладання бальних танців стало пріоритетним завданням вчителів танців. Відтоді ж визначення «бальні танці» використовувалося для того, щоб відрізнити даний вид танців від театральних та народних. Під цим терміном дослідники розуміють «обмежений спектр танцювальних форм буржуазії, що слідує чіткому регулюванню та керівництву професійних вчителів танців» [7, 102].

Проте можливість створення танцювальних шкіл або викладання без ліцензій нерідко використовувалися митцями чи студентами, які шукали заробіток. Механізми управління та регулювання танцювальним персоналом в системі танцювальної освіти були відсутні протягом тривалого часу.

На початку XX ст. у більшості європейських країн та США, з метою упорядкування процесу навчання бальним танцям, створювалися організації та асоціації вчителів танців. У 1908 р. у Берліні засновано Міжнародну асоціацію вчителів танцю та відбулися урочистості з нагоди першого Міжнародного дня вчителя танців, в якому брали участь 500 учителів з усього світу.

Проведення Конгресу 1911 р. у Відні під керівництвом Німеччини стало однією з найважливіших подій в історії Міжнародної організації вчителів танцю. Окрім представників п'яти німецьких асоціацій у конгресі брали участь вчителі танців зі Сполучених Штатів Америки, Англії, Угорщини, Австрії та Нідерландів [3, 70–72]. Для міжнародного співробітництва було створено Комітет міжнародної стандартизації танців, визначення єдиного танцювального стилю та оцінки уроків. Головною метою конгресу було затвердження єдиних універсальних танців. Американськими вчителями представлено танці «Ту степ» та «Бостон», а також пояснено послідовність кроків. Резолюції, які були опубліковані в друкованому органі організації, стали обов'язковими для всіх членів та делегатів Міжнародної федерації вчителів танців [2, 61]. Проведення наступного конгресу планувалося в 1915 р. у Гамбурзі. Проте через внутрішні протиріччя між німецькими та австрійськими асоціаціями, він не відбувся, а організація була розпущена у 1912 р.

Засідання Асоціації німецьких вчителів танців у Касселі (1911 р.), в якому брало участь 60 чоловік, було присвячено апробації результатів Віденського конгресу. На базі місцевої школи танців здійснено координацію репертуару. Відповідно до навчально-методичної програми в школі відводилося три години для вивчення класичного «Менуету», вісім – для вивчення «Кадрилі», вісім –для «Вальсу» та шість – для польських танців (викладач Д. Еберле). Викладання танців «Ту степ» та «Бостон» відбувалося за прийнятими у Відні методиками, проте на вивчення цих танців із загальної програми було виділено всього дві години (викладач з Гамбургу Х. Ф. Десін). Рубрика «Новий танець», до якої належали дані американські танці, на той час лишалася незначним явищем для німецьких вчителів. Подібне ігнорування, на нашу думку, свідчить про те, що подальший розвиток та популяризація нових для західноєвропейських країн танців, а також їх затвердження невдовзі в якості основних танців конкурсної програми змагань, лишалося на той час непередбачуваним.

В останньому номері видання ADTZ за 1911 р. повідомлялося про танцювальний конгрес Ждина Жиро в Парижі, в кому брали участь не лише французькі вчителі танців, а й їх іноземні колеги, переважно німці: «Великий Паризький конгрес вчителів танців, в якому брали участь всі французькі

майстри танцю та велика кількість іноземних майстрів, завершився. Закони бального танцю були встановлені на новий сезон і відповідали рішенням, які німецькі вчителі танців схвалили під час нещодавніх обговорень екзотичних танців і танців зі складними рухами стегон» [1, 79].

Відповідно до специфіки розвитку системи конкурсних бальних танців у західноєвропейських країнах загалом, Німеччині зокрема, до 1930 р. традиційними на змаганнях були показові виступи модних танців. Наприклад, на першому чемпіонаті світу, який відбувся в Парижі у 1909 р., до програми ввійшли «Бостон», «Туркей Трот», «Регтайм», «Ванстеп» та «Грізлі Беар».

У Німеччині в програму стандартних танців у 1927 р. та 1928 р. було введено «Повільний вальс» («Англійський вальс») та «Повільний Фокстрот». З 1932 р., до розподілу на стандартну та латиноамериканську програми, в якості додаткових до стандартних танців, конкурсантам пропонувалося виконати «Самбу» (музичний розмір – 2/4, 54 такти на хвилину, характеризується пружними діями на кожному кроці; виконується темпераментно та рухливо, з просуванням по колу; типові рухи та фігури: «Боковий Самба-хід», «Бота-фого», «Вольта», «Корта-джака», «Самба-баунс», «Самба-віск», «Самба-хід» та ін.), спеціально розроблену в Європі для різноманітних танцювальних турнірів чи «Румбу».

На думку Е. Хадріх-Хорманн, неабиякий вплив на популяризацію латиноамериканських танців у Німеччині здійснили французькі танцюристи, зокрема подружжя Ронно з Парижу, які неодноразово демонстрували «Квадратну Румбу», «Самбо», «Пасодобль» та «Джиттербаг» в якості показових, а не конкурентних танців на різноманітних турнірах [8].

З 1950 р. в німецьких танцювальних турнірах серед професіоналів «Румба», а саме її американський варіант – «Квадратна Румба» (музичний розмір – 2/2, темп – 28–34 такти на хвилину; чотири чверті такти заповнюються кроками за ритмічною схемою «швидко-швидко-повільно»; характерним елементом є «Кубинський рух» – покачування стегном під час перенесення ваги на робочу ногу; фігуру – «Вигнутий поворіт партнерки», «Завертування», «Основний крок квадратної Румби», «Променадні брейки», «Просте колесо», «Сольні повороти») вважався шостим стандартним танцем.

У 1950-х рр. серед членів танцювальних організацій західноєвропейських країн велася дискусія – «Війна Румб», сутність якої полягала в прагненні британців замінити традиційну «Квадратну румбу» (американську, яку на європейському континенті популяризували французи, зокрема Л. Давід) на «Кубинську Румбу» (музичний розмір 4/4, темп помірний). Замість характерних американському варіанту більш простих фігур та легкого ритму кроків, дана варіація, якій надавали перевагу британські вчителі танців, особливо П. Цурхер-Моргольє, відомий як месьє П'єр, вирізнялася надзвичайно складними елементами, позиціонуючись танцем балетного типу виконання. Як стверджує К. Вургаунер, у цьому конфлікті «Рейхська асоціація танцювального спорту» дотримувалася нейтралітету, а провідний німецький танцюрист П. Кребс підтримував французів [4, 79]. Після тривалих дебатів, британцям вдалося відстояти власну думку, відтак «Кубинська Румба» (типові рухи та фігури: «Алемана», «Віяло», «Кукарача», «Нью-Йорк», «Основний рух Румби», «Правий поворот», «Розкриття», «Спот-поворот» та ін.) була включена до латиноамериканської підгрупи танців міжнародної програми.

У контексті дослідження особливостей становлення європейської програми конкурсного бального танцю варто відмітити діяльність німецького чемпіона Пола Кребса, який посприяв розробці техніки виконання та канонізації нової версії «Віденського вальсу». У Німеччині цей танець, специфіка якого полягала не стільки в матеріалі фігур, скільки в надзвичайних коливаннях тіла, був у програмі турнірів з 1932 р.

У 1950 р. танцювальна пара Пол Кребс та Маргіт Нігл, вигравши чемпіонат Німеччини, були помічені впливовим техніком бальних танців А. Муром (президентом «Міжнародної ради бальних танців») та запрошені провести спеціальну лекцію та майстер-клас із виконання «Віденського вальсу» в Лондоні, перед Британською танцювальною радою. У квітні 1951 р. «шістдесят вчителів та професійних танцюристів отримали значну користь від навчання Кребса, і деяким з них вперше вдалося правильно побудувати «флекерл» [11, 4]. Надаючи перевагу стилістичній свободі та логіці рухів, П. Кребс вбачав змістову частину танцю в зворотньо-хитаючій дії, яку пом'якшують фігури та пози. Першочерговий темп вальсу складав 56 тактів на хвилину (Й. Штраус надавав перевагу 72-м), поступово набуваючи темпу 60–66, найбільш доцільним та встановленим як загальноприйнятий для проведення чемпіонатів. Характерною рисою версії танцю «Віденський вальс» П. Кребса стала відсутність варіацій та наявність лише шести рухів: «Правий поворот» («Натуральний поворот») та «Лівий поворот», – послідовність кроків, під час яких пара здійснює обертання праворуч або ліворуч відповідно; «Переміна вперед із лівого на правий» та «Переміна назад із правого на лівий» – послідовність кроків, що виконують з метою переміни вільної ноги або напрямку руху пари; «Правий Фрекерл» та «Лівий Фрекерл» – стрімкий та водночас плавний і розмірений поворот пари на місці, що виконується за один такт музичного супроводу [13].

З 1958 р. у Німеччині проводилися три типи турнірів: комбінований (з восьми танців – «Повільний вальс», «Танго», «Віденський вальс», «Повільний Фокстрот», «Квікстеп», «Румба», «Самба», «Пасадобль»); стандартний (п'ять танців – «Повільний вальс», «Танго», «Віденський вальс», «Повільний Фокстрот», «Квікстеп»); латиноамериканський (чотири танці – «Румба», «Самба», «Пасадобль», «Танго») [6, 10]. Провідними німецькими танцювальними парами 1950–1960-х рр. були Пол Кребс та Маргіт

Нігл, Хайнц-Георг та Гудрун Фінк, Герд і Трауте Хадріх, Детлеф Хегман та Урсула Кеммерер, Карл та Урсула Бреуер, Юрген та Хелена Бернхол [6, 36–38].

Єдиним танцем, представленим у всіх типах турнірів було «Танго», що пояснювалося тривалою невизначеністю його приналежності. У контексті даного дослідження вважаємо за доцільне більш детально проаналізувати процес становлення «Танго» в програмі європейського стандарту.

Приблизно з 1910–1912 рр. аргентинське танго стало відоме в Парижі як перший південноамериканський танець, який одразу приєднали до «нових танців». На відміну від «Регтайму» «Танго» вирізнялося набагато повільнішою танцювальною музикою та хореографією, провокуючи відповідно більш тісний фізичний контакт і відмінне від інших танців повноцінне занурення у сприйняття.

Специфіка так званої «тангоманії» у контексті особливостей розвитку бальних танців у Франції характеризується посиленням соціальної значимості танцювальних практик. Проте на відміну від великої кількості нових танців, що були успішними на сценах великих міст, популярність в танцювальних залах та включення невдовзі до списку конкурсного бального танцю вирізняло «Танго» від багатьох недовготривалих модних танців у Франції початку XX ст.

«Танго», що популяризувалося в Парижі, хоча й було імпортовано безпосередньо з аргентинських першоджерел, все ж лише незначною мірою відносилося до аргентинського танцю технічно та стилістично. М. Рівера, вчитель танців та автор кількох важливих теоретичних танцювальних трактатів, у передмові до «Le tango et les danses nouvelles» [12] стверджував, що новий танець стилізовано в абсолютно нове «Танго». Хореографія танцю була радикально змінена, щоб посилити ефектність, екстравагантність та екзотичність – оригінальний варіант стилізовано витонченими, практично балетними позами (витягнуті руки, тулуб та шия) і грубими, схожими на фігури танцю «Апача» глибокими провалами, вигинами назад, карколомними коливаннями та ін. У новому, «французькому варіанті», було поєднано повітряну елегантність з елементами приземленості, що створювало ефект чуттєвості та пристрасті.

Зазначимо, що на відміну від паризького вищого товариства, які в більшості прийняли екзотичний танець ще у 1910–1920-х рр., пануючі верхівки інших європейських країн тривалий час виступали проти популяризації «Танго». Наприклад, під час Першої світової війни німецький кайзер Вільгельм II видав указ, відповідно до якого будь-який німецький офіцер, якого побачать танцюючим «Танго» у військовій формі, буде засуджений військовим трибуналом [5, 82]. До Великобританії, на спеціально організовані для членів вищого товариства «чаї», запрошувалися вчителі танцю з Парижу, щоб навчити молодих жінок «танцювати пристойне «Танго» [10, 96]. Натомість у 1920-х рр. британці вже затвердили навчальну програму для танцю «Танго» на основі довоєнного французького варіанту.

Безпосередню залежність процесу популяризації бальних танців у Німеччині від діяльності окремих танцюристів та редакторів танцювальних журналів засвідчує приклад Франца Вольфганга Коебнера – головний редактор спеціалізованого періодичного видання «Елегантний світ» здійснив величезний внесок в процес популяризації «Танго» в Берліні [9, 150].

Протягом 1930-х рр. у Німеччині «Танго» зазнає подальших стилістичних трансформацій (адаптовано хореографію та музичний супровід) – танцюристом-аматором Ф. Кемпом було розроблено та популяризовано варіант, нині відомий як бальне «Танго» [5, 88]. У 1961 р., за пропозицією британських вчителів танців, оголошено, що «Танго» повинно належати до п’ятірки стандартних танців.

У 1959 р. у Лондоні відбувся перший офіційний чемпіонат світу серед професіоналів з латиноамериканських танців. Вже за рік у Німеччині було проведено перший чемпіонат країни з латиноамериканських танців серед аматорів «Федеральна кваліфікація» («Bundesqualifikation»), переможцями якого стала відома танцювальна пара Карл Брейєр та Урсула Брейєр. Танцюристи неодноразово здобували перемогу в стандартній програмі, на національному та міжнародному рівні – двічі чемпіони світу, двічі чемпіони Європи, багаторазові чемпіони Німеччини. У програму латиноамериканських турнірів офіційно включено танці «Самба» та «Пасадобль».

Перший німецький чемпіонат латиноамериканських танців серед професіоналів – «Федеральна кваліфікація», який виграла пара Р. Траутц та І. Шміт відбувся у 1960 р. У 1961 р. четвертим латиноамериканським танцем програми змагань німецьких турнірів визнано «Ча-ча-ча». «Джайв» було офіційно введено до латиноамериканської програми змагань серед професіоналів як п’ятий танець у 1968 р., а серед аматорів лише у 1973 р.

Таким чином, процес стандартизації конкурсної європейської та латиноамериканської програм бального танцю в Німеччині, що тривав понад 60-т років (з 1911 р.) було завершено.

Наукова новизна. Вперше в історії вітчизняного мистецтвознавства розглянуто та проаналізовано діяльність конгресу Міжнародної організації вчителів танців у Відні (1911 р.) та виявлено вплив німецьких вчителів на формування єдиного танцювального стилю в системі конкурсного бального танцю. Розглянуто навчальну програму затверджену Асоціацією німецьких вчителів танців в якості апробації рішень Віденського конгресу. Досліджено специфіку формування європейської та латиноамериканської програм в системі конкурсного бального танцю в Німеччині та виявлено вплив німецьких танцюристів на розробку і канонізацію нових версій бальних танців.

Висновки. Внаслідок активізації професійної та організаційної діяльності вчителів танців за ініціативи німецьких танцювальних об’єднань на початку 1910-х рр., було затверджено рішення про до-

цільність формування єдиного танцювального стилю в системі конкурсного бального танцю на міжнародному рівні. Дослідження особливостей проведення регіональних змагань та національних чемпіонатів бальних танців у Німеччині в 1910–1970-ті рр. засвідчує специфіку процесу становлення в країні стандартної та латиноамериканської програм. Значний вплив на популяризацію в Німеччині латиноамериканських танців мали показові виступи французьких танцюристів. Розроблені німецькими танцюристами варіанти бальних танців – «Віденський вальс» (П. Кребс) та «Танго» (Ф. Кемп) лишаються традиційними в європейській програмі й на сучасному етапі.

***Література***


1. Aus aller Welt. Die neuen Gesetze des Ballsaals. ADTZ. Nr. 12 (1911). S. 79-80.
2. Bericht uber den 2. Internationalen Tanzlehrer-Kongreb in Wien am 16. Bis 19. Juli 1911. ADTZ. Nr. 10 (1911). S. 61.
3. Bericht uber den 2. Internationalen Tanzlehrer-Kongreb in Wien am 16. Bis 19. Juli 1911. ADTZ. Nr. 11 (1911). S. 70-72.
4. Burgauner Ch. 75 Jahre Deutscher Tanzsportverband Zwischenbilanz auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Tanzspiegel. 2006. № 6. pp. 71-90.
5. Denniston Ch. The Meaning of Tango: The Story of the Argentinian Dance. London: Portico, 2007. 224 p.
6. Die Turniertänze. Tanzsport Info Service. 2018. https://www.tanzsport.de/files/tanzsport/downloads/presse/dtv-pressemappe.pdf.
7. Fink M. Der Ball: Eine Kulturgeschichte Des Gesellschaftstanzes Im 18. Und 19. Jahrhundert. Studien Verlag, 1996. 237 p.
8. Hädrich-Hörmann E. The German Belief. 2014. URL : https://wdced.com/2014/11/the-german-belief/ (дата звернення 15.07.2019).
9. Lange K. Tango in Paris und Berlin: eine transnationale Geschichte der Metropolenkultur um 1900. Vandenhoeck & Ruprecht, 2015. 214 p.
10. Lindholm Ch. Culture and Authenticity. Malden: Blackwell Publishing, 2008. 176 p.
11. Moore A. Ballroom Notes. The Dancing Times. 1951. April. London : The Dancing Times. p. 4.
12. Rivera M. Le tango et les danses nouvelles. Paris, 1913.91 p.
13. Swain M. Perfect 10: The Viennese waltz. 2012. URL : http://archives.dance/2012/11/29/perfect-10-the-viennese-waltz-by-marianka-swain/ (дата звернення 14.07.2019).


***References***


1. Aus aller Welt. Die neuen Gesetze des Ballsaals. ADTZ. Nr. 12 (1911). pp. 79-80. [in German].
2. Bericht uber den 2. Internationalen Tanzlehrer-Kongreb in Wien am 16. Bis 19. Juli 1911. ADTZ. Nr. 10 (1911). p. 61 [in German].
3. Bericht uber den 2. Internationalen Tanzlehrer-Kongreb in Wien am 16. Bis 19. Juli 1911. ADTZ. Nr. 11 (1911). pp. 70-72 . [in German].
4. Burgauner, Ch. (2006). 75 Jahre Deutscher Tanzsportverband Zwischenbilanz auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Tanzspiegel, no. 6, pp. 71-90. [in German].
5. Denniston, Ch. (2007). The Meaning of Tango: The Story of the Argentinian Dance. London: Portico. [in English].
6. Die Turniertänze. Tanzsport Info Service. 2018. https://www.tanzsport.de/files/tanzsport/downloads/presse/dtv-pressemappe.pdf. p. 10. [in German].
7. Fink, M. (1996). Der Ball: Eine Kulturgeschichte Des Gesellschaftstanzes Im 18. Und 19. Jahrhundert. Studien Verlag. [in German].
8. Hädrich-Hörmann, E. (2014). The German Belief. URL : https://wdced.com/2014/11/the-german-belief/ [in English].
9. Lange, K. (2015). Tango in Paris und Berlin: eine transnationale Geschichte der Metropolenkultur um 1900. Vandenhoeck & Ruprecht. [in German].
10. Lindholm, Ch. (2008). Culture and Authenticity. Malden: Blackwell Publishing. [in English].
11. Moore, A. (1951). Ballroom Notes. The Dancing Times. 1951. April. London : The Dancing Times. [in English].
12. Rivera, M. (1913). Le tango et les danses nouvelles. Paris. [in French].
13. Swain, M. (2012). Perfect 10: The Viennese waltz. URL : http://archives.dance/2012/11/29/perfect-10-the-viennese-waltz-by-marianka-swain/ [in English].


*Стаття надійшла до редакції 17.07.2019 р.*
*Прийнято до публікації 20.08.2019 р.*

УДК 929:130.3/784
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191358

**Палійчук Анна Вікторівна**
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії
естадного та циркового мистецтв
ORCID 0000-0001-8607-0648
annapaliychuck244@gmail.com
**Чавус Лариса Іванівна**
заслужений працівник культури України,
ректор Київської муніципальної академії
естадного та циркового мистецтв
ORCID 0000-0001-8980-5953
konuschenko65@gmail.com

# НОЕМАТИЧНІ РИСИ АВТОРСЬКОЇ МОВИ В. ІВАСЮКА

**Мета** дослідження – дослідити та визначити показники авторської мови В. Івасюка, розкрити стилістичний зміст його пісенного творчого спадку. **Методологія** дослідження зумовлена поєднанням історичного та біографічного підходів у річищі культурологічного методу. Інтегративним є феноменолого-семантичний метод, з підсиленням його ноематичного прямування. Усі перелічені підходи діють у комплексному докладанні до феномена творчої особистості В. Івасюка як знакового для домінантних етичних рис національної української свідомості. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше здійснена спроба комплексного розкриття феномену авторської мови В. Івасюка у жанрі естрадної пісні та визначено стиль і стилістику пісенної творчості В. Івасюка як ноематичне явище. **Висновки.** Своєрідність пісенного вокального інтонування на сучасному етапі обумовлена декількома факторами, які сприяють спільності композиційних ідей самих різних авторів: прагнення до звукозображальності; психологічна заглибленість і виразність музичних образів; змістовна ускладненість твору та його структурної основи. В цілому, можна визначити способи і напрямки взаємодії загальної оперної та камерно-пісенної вокально-декламаційної стилістики, що актуальні для творчої мови В. Івасюка. Пісенна мелодія як художньо-комунікативний феномен має підвищені рефлексивність та семіотичність, психологічну предметність і вагомість. Вона покликана актуалізувати особистісний ліричний аспект музичного образу як досвід людського співчуття, що долає психологічні протиріччя та забезпечує смислову єдність художнього переживання. Пісенна стилістика узагальнює і репрезентує певні психологічні стани, досвід переживання, сприяє укрупненню та упредметненню почуття (сумарної емоції), безпосередньо звертаючись до іманентного «чистого» абсолютного смислу музики. Головною з сукупності провідних рис індивідуального стилю В. Івасюка виступає поглиблений до інтенціональної смислової основи творчості діалогізм, що заслуговує на визначення як ноематичний.

**Ключові слова:** українська музична культура, пісенна естрада, діалог, авторська мова, стиль, В. Івасюк .

***Палийчук Анна Викторовна,*** *кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстрадного пения Киевской муниципальной академии естадного и циркового искусств;* ***Чавус Лариса Ивановна****, заслуженный работник культуры Украины, ректор Киевской муниципальной академии естадного и циркового искусств*

**Ноэматические характеристики авторского языка В. Ивасюка**

**Цель** исследования - исследовать и определить показатели авторского языка В. Ивасюка, раскрыть стилистический смысл его песенного творческого наследия. **Методология** исследования обусловлена сочетанием исторического и биографического подходов в русле культурологического метода. Интегративным является феноменолого-семантический метод, с усилением его ноематичного направления. Все перечисленные подходы действуют в комплексном приложении к феномену личности В. Ивасюка как знакового для доминантных этических черт национального украинского сознания. **Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые предпринята попытка комплексного раскрытия феномена авторского языка В. Ивасюка в жанре эстрадной песни и определены стиль и стилистика песенного творчества В. Ивасюка как ноэматическое явление. **Выводы.** Своеобразие песенного вокального интонирования на современном этапе обусловлена несколькими факторами, которые способствуют общности композиционных идей самых разных авторов: стремление к звукозображательности; психологическая углубленность и выразительность музыкальных образов; содержательная усложненность произведения и его структурной основы. В целом, можно определить способы и направления взаимодействия общей оперной и камерно-песенной вокально-декламационной стилистики, которые актуальны для творческого языка В. Ивасюка. Песенная мелодия как художественно-коммуникативный феномен имеет повышенные рефлексивность и семиотичность, психологическую предметность и весомость. Она призвана актуализировать личностный лирический аспект музыкального образа как опыт человеческого сочувствия, преодолевающего психологические противоречия и обеспечивающего смысловое единство художественного переживания. Песенная стилистика обобщает и представляет определенные психологические состояния, опыт переживания, способствует укрупнению и овеществления чувств (суммарной эмоции), непосредственно обращаясь к имманентно «чистому» абсолютному смыслу музыки. Главной из совокупности основных характеристик индивидуального стиля В. Ивасюка выступает углубленный до интенциональных смысловых основ творчества диалогизм, который заслуживает определения как ноэматический.

**Ключевые слова:** украинская музыкальная культура, песенная эстрада, диалог, авторский язык, стиль, В. Ивасюк.

© Палійчук А. В., 2019
© Чавус Л. І., 2019

***Paliychuk Anna,*** *Candidate of Art, Associate Professor of the Department of Pop Singing of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts;* ***Chavus Larisa,*** *Honored Worker of Culture of Ukraine, Rector of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts*

**Noematic Characteristics of the V. Ivasyuk Author's Language**

**The purpose of the article** is to investigate and determine the indicators of V. Ivasyuk's author language to reveal the stylistic meaning of his song creative legacy. **The methodology** is based on a combination of historical and biographical approaches in line with the culturological method. The phenomenological-semantic method is integrative, with the enhancement of its noematic direction. All of these approaches operate in a comprehensive application to the phenomenon of personality of V. Ivasyuk as a sign for the dominant ethical features of the national Ukrainian consciousness. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that the phenomenon of V. Ivasyuk's author's language in the pop song genre is comprehensively revealed for the first time, the author's style and style of the creator's songs are defined as a noematic phenomenon. **Conclusions.** The originality of the song vocal intonation at the present stage is based on several factors that contribute to the commonality of compositional ideas of various authors: the desire for sound performance; psychological depth and expressiveness of musical images; substantial complexity of the work and its structural basis. In general, it is possible to determine the ways and directions of interaction between the common opera and chamber-song vocal-declamatory stylistics that are relevant to the creative language of V. Ivasyuk. Song melody as an art-communicative phenomenon has increased reflexivity and semiotichnost, psychological objectivity, and weightiness. It is called upon to actualize the personal lyrical aspect of the musical image as an experience of human sympathy, overcoming psychological contradictions, and ensuring the semantic unity of artistic experience. The song style summarizes and represents certain psychological states, experiences, contributes to the enlargement and reification of feelings (total emotion), directly addressing the immanently "pure" absolute meaning of music. The main of the combination of characteristics of the individual style of V. Ivasyuk deepened to the intentional semantic foundations of his works, is dialogism, which can be defined as noematic.

**Key words:** Ukrainian musical culture, song art, dialogue, author's language, style, V. Ivasyuk.

Актуальність дослідження. Мистецька постать В. Івасюка і стильові ознаки його музичних творів постали стверджуючою частиною у процесі духовного піднесення української культури, що особливо важливого значення набуло в період Незалежності України та, відповідно, заслуговують особливого вивчення і наукового тлумачення. Творчий спадок В. Івасюка є сталою частиною українського естрадно-виконавського репертуару сучасності, постійним предметом вокально-виконавських інтерпретацій, що, у свою чергу, вимагає актуальних наукових рефлексій. Загальний зміст пісенної творчості видатного митця дозволяє визначити інтонаційний тезаурус української музичної мови як загальносуспільного явища, тобто дозволяє відтворити «інтонаційний словник» української музичної культури другої половини XX століття.

Мета дослідження – дослідити та визначити показники авторської мови В. Івасюка, розкрити стилістичний зміст його пісенного творчого спадку.

Методи дослідження зумовлені поєднанням історичного та біографічного підходів у річищі культурологічного методу. Інтегративним є феноменолого-семантичний метод, з підсиленням його ноематичного прямування. Усі перелічені підходи діють у комплексному докладанні до феномена творчої особистості В. Івасюка як знакової для домінантних етичних рис національної української свідомості

Теоретична база дослідження сформована відповідно до зазначених методологічних напрямів, складовими яких є наукові праці, що містять розробку підходів до вивчення українського пісенного мистецтва, національної естрадної творчості, зокрема творчості В. Івасюка (Л. Кадцин, Т. Кириловська, О. Колубаєв, В. Марищак, М. Маслій, Т. Рябуха, М. Фещук) роботи, що дозволяють вивчати феномен музичного мислення та його жанрово-стильові чинники, у тому числі, у сфері вокального мелосу, виокремлювати особистісні чинники творчості видатних мистецьких постатей у хронотопі світової культури (Р. Барт, М. Бахтін, В. Біблер, М. Бубер, Г. Гадамер, Н. Герасимова-Персидська, У. Еко, М. Каган, Ю. Лотман, П. Рікер, Т. Чередниченко, та інші).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше здійснена спроба комплексного розкриття феномену авторської мови В. Івасюка у жанрі естрадної пісні та визначено стиль і стилістику пісенної творчості В. Івасюка як ноематичне явище.

Виклад основного матеріалу. Явище мови – необхідний компонент у довгому ланцюгу «комунікація – спілкування – трансляція смислу – творче самоздійснення» людини, оскільки через мову реалізується центральний соціальний запит: самовисловлюватися, експлікувати зміст власної свідомості. Але мова є й цілком автономним феноменом, здатним до самопородження та самовдосконалення, оскільки вона узагальнює та впорядковує значні історичні обсяги людського досвіду, впливаючи на формування не лише індивідуальної, а й колективно-етнічної свідомості. Дана її онтологічна властивість примушує У. Еко вважати, що не ми говоримо за допомогою мови, а мова говорить за нашою допомогою, тому «потрібно знати межі, всередині яких мова говорить через нас»; адже «в світі знаків семіологію розкриває світ ідеологій, які знайшли своє вираження в уже усталених способах спілкування» [12, 38]. Ключовий момент у побудові моделі мовної комунікації для У. Еко – введення поняття коду і пояснення його функції щодо наведення порядку (функції зменшення ентропії джерела інформації), що й дозволяє здійснювати комунікацію, адже «код являє собою систему ймовірностей, яка накладається на рівноймовірність вихідної системи, забезпечуючи тим самим можливість комунікації», а інакше передача інформації нездійсненна [12, 56]. Мова все більше постає перед нами як форма по-

родження, вироблення смислу, що виконується безліччю значень і означень, завдяки кореспондуючих між собою кодів та лексикодів [12, 72].

Чи вистачає зазначених шляхів теоретичного знання для вирішення головних питань, що виникають в галузі проблеми проблеми художньої комунікації, можна засумніватися, особливо якщо залучити герменевтичний (в його єдності з діалогічним) підхід Г. Гадамера [2], який відразу звернений до уявленням про живу зворотну природу людських смислів і основних смислових означень. Однак, треба відзначити, що гадамерівський підхід не набуває спеціальної системності і адресований мові як, перш за все, словневому та позахудожньому явищу (мові та мовленню як загально-соціальному явищу).

Г. Гадамер виходить з проблеми розуміння, розкриваючи феномен людської спільності, того, що досягається в спілкуванні, показуючи таким чином єдність герменевтичного та діалогічного методів [2]. З такої позиції він характеризує й явище мови, дуже близько підходячи до тієї посилки, яку У. Еко, по суті, залишив за межами своєї семіологічної системи. За словами Г. Гадамера, «… процес розуміння взагалі являє собою подію мови – навіть тоді, коли йдеться про позамовні феномени або про голоси, що замовкли та заклякли у буквах – подія мови, що здійснюється в тому внутрішньому діалозі душі з самою собою, в якому Платон бачив сутність мислення» [2, 44]. Тому головною метою комунікації, коли вона виступає смисловим людським феноменом, є досягнення спільності в розумінні (що не означає збігу – тотожності суджень, висловлювань, але свідчить про загальний спосіб світорозуміння.

В цілому, узагальнюючи погляди вище представлених авторів, можливо зазначити декілька позицій. По-перше, якщо комунікація виступає системою передачі знання, репрезентує шлях знання, в цьому значенні своєму вона незворотна, послідовно накопичувальна. По-друге, комунікація прагне до раціоналізації, якої часто досягає за допомогою контекстних стимулів - спілкування спрямовано до згоди в переживанні, визначається і збагачується іманентними стимулами. По-третє, комунікація завжди потребує понятійного апарату, структурно-логічної виразності і фіксованості окремих ланок. Спілкування в основі своїй – психологічний процес, що вимагає емоційної включеності, задіяності переживання, потребує співчуття як знаку згоди та наближення, може відбуватися без видимих фізичних реакцій, прямих фізичних зіткнень, але завжди означає мовне узгодження, діалог живих інтерпретацій.

Якщо звернутися до явища музичної комунікації як різновиду комунікації художньої, перш за все, необхідно виявити ступінь адекватності і коректності терміну «мовна комунікація» по відношенню до музики. Відразу слід сказати, що музика є комунікативним процесом в тій мірі, в якій вона є спілкуванням (що, ймовірно, поширюється і на інші види мистецтва) і підходити до неї як до комунікації слід з боку спілкування, зіставляючи аспекти комунікації і спілкування в музично-творчому процесі.

Важко вивчати музичну мову поза жанровою стратифікацією музичної творчості, адже остання найбільш близько підводить до соціальної вмотивованості художніх настанов. Тобто, якщо, з одного боку, проблема мови передує проблемі комунікації та розуміння і саме тому є однією з фундаментальних у вивченні процесу культурної семантики як структурованої єдності засобів та форм смислопокладання, то, з іншого боку, мова мистецтва, у тому числі музична, є наслідком розвитку та відокремлення, автономізації потреби колективної людської свідомості у створенні власного смислового середовища, *ноематичного середовища*, яке, віддзеркалюючи ноосферні епістеми, знаходить необхідні для втілення та зберігання провідних ноем – загальножиттєвих смислів – знакові структури та способи їх трансляції.

Важливим виявляється питання єдності, широти й резонансної сили мовного матеріалу, що суттєво зростає, загострюється в умовах глобалізованого суспільства. Мова – це завжди вибір способу спілкування, але це й екзістенціально значимий вибір каналу самоусвідомлення та самоідентифікації. Тобто мовне вираження людини є нормою її щоденного існування, водночас головним засобом регулювати, вдосконалювати, ціннісно підвищувати це існування, надавати йому понад-буденного значення. З цього боку спілкування й розуміння, також інтерпретація, тобто усе коло герменевтичних феноменів, можуть бути залученими до «мовних чинників», ще більше підсилюючи той факт, що проблема мови відноситься до сфери постійних і постійно затребуваних, оскільки вона існує у живому та дієвому просторі культури, власне є необхідною частиною життєпростору культури.

Відтак можна виділити категорію «мови культури» (або «культурної мови») як таку, що дозволяє, по-перше, виокремити головні напрями й предметні ущільнення людських взаємин (саме заради взаємності як ключової ознаки людського порозуміння); по-друге, відповідає вимогам сучасного представлення людини у найбільш відповідному для неї контексті, тобто дозволяє враховувати взаємоперехід сучасного та позатемпорального в ідеї, образи, статуси людини; по-третє, має достатню міру універсальності, тобто здатна поставати саме мовою культури, достатньо незалежною від випадковостей та коливань, створюваних індивідуальними волюнтаристськими трактуваннями або утисками.

Саме до створення подібної мови прямує у своїй пісенній творчості В. Івасюк - тому він і спирається в основному на інтонаційні запаси й можливості пісенних жанрів, причому долучає та єднає два найбільш типові для усуспільненої свідомості, різновиди: ліричний та танцювальний, що пов’язані з провідними мотивами колективної психології. Це міжособистісне ставлення, з якого найбільш значущим постає стан любові, та спільні святкові дозвільні дії, тобто вільна гра як відображення позитивної динаміки самого життя.

Спеціальної уваги та обговорення заслуговує і той факт, що у творчості В. Івасюка найтіснішим чином злилися композиторська та виконавська форми, причому обидві постають як авторські у різних їх комунікативних вимірах, а виконавська стає пріоритетною у мовному значенні, оскільки безпосередньо реалізує семантичний потенціал музики. Не зважаючи на те, що дана композиційно-семіотична ознака є типовою для первинної жанрової системи, але у творчості В. Івасюка вона розвивається цілком вторинними стильовими шляхами, що власне зумовлює сукупність провідних рис його індивідуального стилю. Головною з них виступає поглиблений до інтенціональної смислової основи творчості діалогізм, який заслуговує на визначення (значення) ноематичного. При цьому підкреслимо, що В. Івасюк засвоює, перетворює та транслює творчо-пісенним шляхом ті смисли, що притаманні національній колективній свідомості, але існують в ній у прихованому «мовчазному» стані, тому чекають озвучення та висловлення, мистецької експлікації, віддзеркалюються у фольклорних зразках. Але для своєї дієвості та актуалізації вони потребують нового відродження, звернення знову й знову до того, що є основою ціннісного досвіду національної спільноти.

Музично-інтонаційні відкриття В. Івасюка, які зроблені ним у сфері пісенної творчості, виявилися очікуваними, сприйнялися як впізнавані та зрозумілі, тому одразу набули популярності. Але в цьому й зосереджена корінна особливість мислення та стилю композитора: він не йде від вже існуючого популярного музично-поетичного матеріалу, користуючись ним як текстовою основою інтерпретації та розуміння. Навпаки, В. Івасюк керується власною особистісною інтерпретацією музично-поетичного буття пісенності як художньої парадигми національної свідомості, відтворюючи її специфічні мовні риси, узагальнюючи їх неповторним авторським способом, складає нові пісенні тексти, у яких відкриває нові обрії розуміння не лише музичного матеріалу, а й, насамперед, смислів життя.

З даних смислів, В. Івасюк обирає, як провідні, ліричне почуття міжособистісного любовного залучення - повної почуттєвої довіри іншому (іншим, світу), відтворення сумісної колективної радості переживання життєвої енергії, динаміки буття. Значення музичної мови при цьому полягає в тому, що ноематично відтворені смисли є екзистенційними, глибинно-усвідомленими, вони притаманні особливій музично-мислячій сфері свідомості, тобто мисленню як музиці, тому й потребують музичної універсалізованої форми комунікації – спілкування.

Зазначимо ще дві сторони формування єдиного мовного простору культури як сутнісної умови існування й самоздійснення людини, що вплинули на мовне мислення В. Івасюка. Перша з них виявляє пріоритет усного начала, тобто наголошує ті мовні засоби, що звучать, фокусує увагу на тому факті історичної психології культури, що усі мови, перш за все, повинні звучати, відтак існують у певному слуховому мнемонічному вимірі культурної семантики. Тому чим яскравіша форма звучання – слухова сугестивність – мовних форм, тим більший вплив вони отримують, тим скоріше закріплюються й залишаються в семантичному колі культури. Аудіосприйняття є одним з провідних засобів впливу на людську свідомість, найбільш близьким до її смислових центрів каналом проведення та упорядкування інформації.

Інша сторона примушує повертатись до класичних герменевтичних правил, встановлених Г. Гадамером, зокрема, до визнання фундаментальної ролі традиції у формуванні і функціонуванні мови. Як зазначав німецький філософ, розуміння є укоріненим у мові в тому ступені, в якому ця остання (мова) є укоріненою у традиції [61]. Отже «корінним» явищем й поняттям виявляється традиція, причому як історичний феномен, тобто як явище історичної тривалості та узагальненості мовного спілкування. З боку традиції можна дійти до думки, що найбільш придатною до виконання завдань розуміння та дієвою є така мовна традиція, яка має найбільшу часову протяжність, що не лише не порушила, але й навіть зміцнила її єдність.

З обох цих сторін на перший план смислової свідомості (семантичної визначеності) культури виходить мова музики – або музична мова, причому зв’язок між цими двома дефініціями також є системно складним і динамічним. Мова музики – специфічний штучний художньо-знаковий винахід, що передбачає окрему не лише технологічну базу, інструментарій, а й змістову предметну галузь, тобто претендує на створення окремої, іншої порівняно зі звичаєвою буденністю, реальності, що відкриває власні незалежні етико-естетичні параметри. Такій мові треба спеціально вчитися і не лише для використання у творчості, а й задля адекватного сприйняття мистецтва. Її провідною тенденцією стає послідовне невпинне ускладнення, що передбачає нарощування письмового потенціалу та існування у системі саме письмових текстів, з відповідною до них спеціальною системою відтворення і трансляції. До даної системи входить, зокрема, й професійна освіта, що має на увазі підготовку фахівців у галузі музичного мистецтва. Відтак, мова музики знаходиться в розпорядженні мистецьких закладів та їх представників, апелює до меморіальної, тобто зафіксованої у визнаних письмових артефактах, пам’яті культури, протистоїть омасовленню, керуючись поглибленням до рефлексивної сфери свідомості і особистості, і культури.

Музична мова виступає онтологічним знаряддям людини, вродженою здібністю до інтонаційного самовираження та смислового взаємообміну - вона є складовою свідомості, що звучить і прагне відчути себе та інші форми усвідомлення. Музична мова є солідарною з якістю «музикальності» як здатності відчувати світ, та з людяністю як потребою співчувати, тому стає невід’ємною частиною спільного людського життя, входить до обов’язкового обрядово-ритуального перебігу, зберігається в усіх

ритуалізованих канонізованих формах, в усій системі людської звичаєвості. Тому вона формується у безпосередній близькості до ужиткових потреб та вимог, віддзеркалює те, що притаманне усім людям, незалежно від їх професійної і навіть етнічної приналежності, виростає над національними мовами, хоча й зберігає зв'язок з ними. Музична мова, по-перше, зберігає міцні взаємини з буденною словесною мовою, навіть коли проводить певний лексичний відбір та поетизує її, по-друге, націлена на звичайні прояви звичайної людини, відтак піднімає звичайність – звичаєвість до рівня загальнозначущої культурологічної категорії, єдиної, що завжди є сучасною в прямому значення цього слова.

У цьому сенсі музичну мову культури можна вважати мовою повсякденного спілкування або культурно-природною, що не має потреби в перекладі та найбільше підтверджує наступне: якщо музика – це універсальна мовна традиція, то це її семантичне призначення ґрунтується на тому, що вона висловлює те, що не може бути перекладене іншими мовними засобами. Ідея протиставлення мовних свідомостей, як й ідея зближення словесної та музичної мовних форм, виявляється спровокованою розвитком психолінгвістики, різних тенденцій аналітичної психології, пріоритетом психологічної науки у XX столітті, що зберігається й сьогодні, оскільки саме це дозволяє знайти у свідомості людини особливий буттєвий феномен, що визначає всі форми й способи людської екзистенції.

Відтак вже в суто теоретичному аспекті виявляється, що сучасна музично-мовна традиція існує як система звичаєвих музично-творчих практик, тобто як мова масово-популярних музичних форм, серед яких можуть бути виокремлені ті авторські жанрово-стильові внески, які укріплюють, підтверджують художньо-семантичні нормативи традиції, тобто є «укоріненими» в ній. Підкреслимо, що академічна професіоналізація в галузі музичної творчості не заважає авторам, зокрема, В. Івасюку, в певних жанрових формах йти від семантики культури – як від смислотворчості життя, тобто зберігати авторитет традиції, що означає збереження певних мовних норм, музично-фразеологічних стереотипів. Саме від останніх залежить впізнаваність музичного висловлення, відповідно ступінь, і широта його розуміння.

Важливість універсального смислового резонансу є головною передумовою творчості у масово-пісенній сфері. Звернення до загальнозрозумілого, загально притаманного і образного матеріалу, до засобів музичної виразовості примушує переключати хід дослідницького аналізу до сфери культурної комунікації, оскільки художня форма не містить якихось технологічних або змістових таємниць, відкриттів, нових семантичних кодів. Але засоби кодування та авторизації художнього змісту, передумови виникнення авторського ідіостилю містяться на межі жанрової системи у її цілому та семантики культури, мовної традиції культури.

Можна сказати, що дана традиція представляє музичні топоси культури, але не як тільки музичні, а навпаки - вони мають музичну форму експлікації тому, що презентують важливі для усвідомлення та вербального представлення життєві смислові конотації, дозволяють чуттєво виправдовувати досвід життя, виявляючи його головні екзистенційні магістралі.

Так пісенна музично-мовна традиція представляє музику у служінні культурі, у спільній з культурою, семіотичній дії. Тому вона постає множинною, поліцентричною, еклектичною, інформаційно-комунікативно технологічно спрямованою, оскільки розбудовується у напрямку розширення жанрових меж та координат, хоча, саме як мова культурної традиції, головні критерії видобуває у класико-академічній жанрово-стильовій традиції музичного мистецтва, музично-творчого процесу. Завдяки цьому музика продовжує претендувати на роль метамови культури й сьогодні, значно піднімаючись над різного роду традиційними мовневими й навіть наочно-образотворчими конвенціями.

Звертаючись до творчої постаті В. Івасюка та розглядаючи її у контексті сучасної музично-мовної традиції, зазначимо наступне. В множині проявів сучасної музичної звичаєвої свідомості В. Івасюк обирає шлях, який пов'язаний з кристалізацією україномовної музично-поетичної лексики, тобто національну українську мову він обирає як інтегративну основу всіх художньо-виразових засобів. Це зумовлює опору на фольклорний пісенний матеріал саме в його артикуляційно-агогічному вимірі такому, що впливає на способи звуковидобування та часового утримання звукообразу. Для фразування в піснях В. Івасюка показовими є широта та плавність, водночас, строга структурованість, темпоральна ясність, недвозначність, одночасно, цілковита образна визначеність та емоційно-оцінна точність, іноді навіть певна плакатність, що не веде до спрощення образної ідеї, але надає їй нового соціального резонансу.

Саме звучання українського слова є для композитора стильовим топосом, що дозволяє власне авторське ставлення виражати за посередництвом відбору й музично-композиційного розташування словневого матеріалу, перш за все, смислово наголошені слова розміщувати у приспіві, експозиційні та розробкові словесні рядки зосереджувати у куплетах. Взагалі, особливою рисою стилю В. Івасюка, успадкованою від форми саме популярної, фольклорної у головних витоках пісні є рефренність, тобто повторюваність, яка зумовлена спільними композиційними та образно-смисловими завданнями, покликана виділяти та закріплювати головні ідей й художні форми їх реалізації у пісенному творі.

Рефренність як композиційно-семантичний прийом переростає у циклічність як жанровий авторський метод, що дозволяє збирати множинні прояви пісенної свідомості, з її звичаєвими запитами та понадбуденними потребами, до єдиного кола авторської образної системи. Дана система певним чином дублює ту сучасну музично-мовну традицію, яка існує сьогодні в українській культурі та є пока-

зовою саме для неї. Тому й музика В. Івасюка, що очевидно передбачила майбутнє усуспільненої національної музичної свідомості, сьогодні є високо затребуваною, актуальною, не втрачає своєї художньої змістовності та інтерпретативної значущості.

Висновки. Своєрідність пісенного вокального інтонування на сучасному етапі обумовлена декількома факторами, які сприяють спільності композиційних ідей самих різних авторів. Перший з них – прагнення композиторів до звукозображальності, яка не стає лише ілюстрацією до поетичного змісту, але й перетворює темброве-колористичні можливості вокального та інструментального голосів в їх фактурній єдності в образно значущі. Другий – психологічна заглибленість і виразність музичних образів, яка забезпечується лаконізмом, навіть формульністю інтонаційних прийомів - вони набувають наскрізний характер, тобто сприймаються як монотематічні. Третім фактором інтонування виступає змістовна ускладненість твору і його опорного структурного начала, вокальної мініатюри. Остання перетворюється на «вірш з музикою» або «музичний вірш», що виправдано цілісним устремління музичної поетології, а це веде й до посилення загальної філософсько-естетичної концепції творчості, й до насичення ліричної образності драматичною експресією.

В цілому, можна визначити способи і напрямки взаємодії загальної оперної та камерно-пісенної вокально-декламаційної стилістики, що актуальні для композиторської творчості В. Івасюка. Пісенна мелодія як художньо-комунікативний феномен має підвищені рефлексивність та семіотичність, психологічну предметність і вагомість. Вона покликана актуалізувати особистісний ліричний аспект музичного образу як досвід людського співчуття, що долає психологічні протиріччя та забезпечує смислову єдність художнього переживання. Пісенна стилістика узагальнює і репрезентує певні психологічні стани, досвід переживання, сприяє укрупненню та упредметненню почуття (сумарної емоції), безпосередньо звертаючись до іманентного «чистого» абсолютного смислу музики. Головною з сукупності провідних рис індивідуального стилю В. Івасюка виступає поглиблений до інтенціональної смислової основи творчості діалогізм, що заслуговує на визначення ноематичного. Значення музичної мови видатного митця при цьому полягає в тому, що ноематично відтворені смисли є екзистенційними, глибинно-усвідомленими, вони притаманні особливій музично-мислячій сфері свідомості автора.

***Література***

1. Володимир Івасюк. Життя — як пісня: спогади та есе / упоряд. Парас-ковія Нечаєва. Чернівці: Букрек, 2003. 216 с.
2. Гадамер Х.Г. Актуальность прекрасного: Пер.с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. Москва: Прогресс, 1991. 368 с.
3. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Київ: Музична Україна, 1988. С. 27–33.
4. Каган М. Музыка в мире искусств. Санкт Петербург, 1996. 232 с.
5. Колубаєв О. Л. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва: автореф. дис. …канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – муз. мистецтво Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 20 с.
6. Лотман Ю. Семиосфера, Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968-1972). Санкт Петербург: Искусство, 2000. 704 с.
7. Мозговой М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. …канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 – Теорія та історія культури / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 20 с.
8. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 256 с.
9. Палійчук А. Ноематичні передумови стильового мислення В. Івасюка // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. 269–279.
10. Самойленко О. Сучасна музична мова або мова сучасної музики: дві теоретичні парадигми одного художнього явища // LAUDATIO. Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясиновського / Упор. У. Граб, О. Козаренко, Н. Сиротинська. Львів: Видавець Тарас Тетюк, 2014. С. 155–163.
11. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры / Курс лекций: 2-е изд., однотомник. Москва: Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. 344 с.
12. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.

***References***

1. Volodymyr Ivasiuk. Life is like a song: memories and an essay. Paras-koviia Nechaieva (Ed.). (2003). Chernivtsi: Bukrek [in Ukrainian].
2. Hadamer Kh.H. (1991). The relevance of the beautiful. Per.s nem. B.N. Bessonov (Ed.). Moscow: Prohress [in Ukrainian].
3. Herasymova-Persydskaia N. (1988). Authorship as a historical-style problem. Musical work: essence, aspects of analysis.. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1988. pp. 27–33 [in Russian].
4. Kahan M. (1996). Music in the world of arts. St. Petersburg [in Russian].
5. Kolubaiev O. L. (2014). Galitskaya popular song in the process of evolution of the regional tradition of pop music. Extended abstract of candidate's thesis. after A. V. Nezhdanovoi [in Ukrainian].
6. Lotman, Yu. (2000). The Semiosphere, Culture and the Explosion. Inside the Thinking Worlds: Articles. Research. Notes (1968-1972). St. Petersburg: Yskusstvo [in Russian].

7. Mozghovoi, M. (2007). Formation and tendencies of the Ukrainian variety song development. Extended abstract of candidate's thesis Kyiv: Kiev. nat. University of Culture and Arts [in Ukrainian].
8. Nazaikynskyi E. (1988). Sound world of music. Moscow: Muzika. [in Ukrainian].
9. Paliichuk A. (2016). Noematic prerequisites of V. Ivasyuk's style thinking. Musical Arts and Culture: Scientific Bulletin of the Odessa National Music Academy. A.V. Unexpected: coll. sciences. articles. O.V. Sokol (Ed.). Odesa: Astroprynt, issue 23. pp. 269–279. [in Ukrainian].
10. Samoilenko, O. (2014). Modern musical language or the language of contemporary music: two theoretical paradigms of one artistic phenomenon. LAUDATIO. Anniversary Collection of Scientific Articles in Honor of Professor Yuriy Yasinovsky. U. Hrab, O. Kozarenko, N. Syrotynska (Eds.). Lviv: Vydavets Taras Tetiuk, 155–163. [in Ukrainian].
11. Cherednychenko, T. (1994). Music in the history of culture. Course of lectures: 2nd issue., One-volume. Moskva: Dolhoprudnii: Allehro-Press [in Russian].
12. Eko, U. (1998). The missing structure. Introduction to semiology. St. Petersburg: TOO TK «Petropolys» [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 14.05.2019 р.*
*Прийнято до публікації 17.06.2019 р.*

УДК 791.63.(477):791.037.7(450.)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191362

**Погребняк Галина Петрівна**
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри сценічного
та аудіовізуального мистецтва,
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-8846-4939
galina.pogrebniak@gmail.com

# ОБРАЗ АВТОРА В КІНОМИСТЕЦТВІ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ КАРТИНИ СВІТУ
## Частина 1. Літературний і кіноавтор:перехресний взаємовплив

**Мета** статті полягає виявленні специфічних рис образу автора в кінематографі та визначенні наукових орієнтирів, що сприятимуть комплексному аналізу феномену авторського кіно. **Методологія** дослідження. В опрацюванні теми були використані методи наукового аналізу, порівняння, узагальнення. Крім того, було застосовано аналітичний і системний методи у своїй єдності, що необхідно для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми..**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що проблема образу автора в кінематографі в контексті світоглядних моделей вперше постала предметом спеціального дослідження; аргументовано зміст поняття « образ автора в кінематографі» як певної специфічної цілісності та єдності взаємопов'язаних елементів; виокремлено режисерів світового й вітчизняного кіно, в творах яких найбільш виразно представлено образ автора; доведено доцільність використання біографічного виміру, а також потенціалу самоаналізу митця у процесі авторської самореалізації; здійснено комплексний аналіз та виявлено специфіку виразних засобів презентації образу автора в різних моделях кінематографічного авторства. **Висновки**. Ознайомлемлення з матеріалами, викладеними у статті, розширює арсенал знань щодо специфіки образу автора в кіномистецтві й уможливлює їх використання в навчальних курсах з теорії та історії кіно й режисури.

**Ключові слова**: авторський кінематограф, образ автора, камео.

***Погребняк Галина Петровна**, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры сценического и аудиовызуального искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Образ автора в киноискусства как отражение картины мира. Часть 1. Литературный и киноавтор: перекрестное взаимовлияние**

**Цель** статьи заключается в выявлении специфических черт образа автора в кинематографе и определении научных ориентиров, способствующих комплексному анализу феномена авторского кино. **Методология** исследования. В разработке темы были использованы методы научного анализа, сравнения, обобщения. Кроме того, были использованы аналитический и системный методы в своем единстве, что необходимо для изучения искусствоведческого аспекта проблемы. **Научная новизна** исследования заключается в том, что проблема образа автора в кинематографе в контексте мировоззренческих моделей впервые предстала как предмет специального исследования; аргументировано содержание понятия «образ автора в кинематографе» как определенной специфической целостности и единства взаимосвязанных элементов; выделены режиссеров мирового и отечественного кино, в произведениях которых наиболее отчетливо представлен образ автора; доказана целесообразность использования биографического измерения, а также потенциала самоанализа художника в процессе авторской самореализации; осуществлен комплексный анализ и выявлена специфика выразительных средств презентации образа автора в различных моделях кинематографического авторства. **Выводы**. Ознакомление с материалами, изложенными в статье, расширяет арсенал знаний о специфике образа автора в киноискусстве и дает возможность использовать их в учебных курсах по теории и истории кино и режиссуры.

**Ключевые слова**: авторский кинематограф, образ автора, камео.

© Погребняк Г. П., 2019

***Pogrebnyak Galina**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the Performing and Audio Visual Arts Department of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

**The image of the author in the cinema as a reflection of the picture of the world. Part 1. Literary and filmmaker: cross-interaction**

**The purpose of the article** is to identify specific features of the author's image in cinematography and to identify scientific guidelines that will contribute to a comprehensive analysis of the phenomenon of author's cinema. **Methodology.** In the elaboration of the topic, methods of scientific analysis, comparison, generalization were used. In addition, analytical and systematic methods were used in their unity, which is necessary for studying the art-study aspect of the problem. **The scientific novelty** is that the problem of the author's image in a cinema in the context of world-view models was the subject of a special study for the first time; the meaning of the notion "image of the author in cinematography" is substantiated as a certain specific integrity and unity of interrelated elements; the directors of the world and domestic cinema are singled out, in the works of which the image of the author is most clearly represented; the expediency of using the biographical dimension, as well as the potential of self-analysis of the artist in the process of author's self-realization, has been proved; the complex analysis was carried out and the specificity of expressive means of presentation of the author's image in various models of cinematographic authorship was revealed. **Conclusions**. Summarizing, we show that by embodying the verbal image of the film on the screen, the director unites the whole creative group to accomplish common artistic tasks [21,29]. At the same time, the peculiarities of the director-author's worldview, his psycho-emotional peculiarity, may find so-called "materialization" in both audiovisual and verbal series. The materialization of verbal, in particular, is presented in the language of the characters, and on behalf of one of them (not necessarily the main one), a story can be made that clearly expresses the author's position. Familiarity with the materials presented in the article, expands the arsenal of knowledge about the specific character of the author in the cinema art and makes it possible to use them in training courses on the theory and history of cinema and directing.

**Key words:** author's cinema, author's image, kameo.

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю вивчення ролі автора в кінематографі як синтетичного техногенного виду мистецтва, котрий «адаптує, інтерпретує і репрезентує в образно-знаковій формі загальні підмурки культури, які визначають спосіб осмислення-переживання людиною світу» [7, 100–101], й успадкувавши від театру, образотворчого мистецтва, музики широку палітру виразних засобів, – тісно пов'язаний і з літературою. При цьому образ автора накладає особистісний відбиток на кожне з традиційних мистецтв, що, зберігаючи свої специфічні властивості, перетворюється на елемент нового цілісного екранного художнього синтезу, але певним чином втрачає свою самостійність і набуває нових якостей в єдиному екранному сплаві [21, 10].

Аналіз досліджень і публікацій. В роботі «Що таке кіно?» А.Базен вказував на необхідність творчого єднання кіно із суміжними мистецтвами і літературою для більш повного виявлення, розвитку внутрішніх потенціалів фільму [35]. Особливий інтерес у контексті нашої проблеми викликає той факт, що і література, і кіномистецтво ( як і мистецтво загалом) можуть звернутись до будь-якого життєвого явища й зробити його предметом свого дослідження. При цьому кіно спроможне зафіксувати будь-які виявлені назовні прикмети, ознаки життя, а також в опосередкований спосіб відтворити не лише живий об'єкт в усіх проявах його діяльності, а й сферу інтелектуально-чуттєву ( хід думок, зміну емоцій), – зазначає в роботі «Предмет і матеріал режисури аудіовізуальних мистецтв» В.Горпенко [10, 96].

Крім того, зв'язок літератури і кінематографа лежить, на переконання В.Кондрашова, «в площині творення образу обома видами мистецтва». В роботі «Кіномова як специфічна система художніх засобів у літературному тексті» вчений вказує, що схожість вербального й «екранного образів полягає якраз у методі впливу на читача, що відбувається через створення зорових, візуальних образів здатних генерувати художні смисли» [15, 19]. Важливо врахувати і той факт, що О.Довженко, для якого драматургія являлась способом авторського світобачення й світовираження [21, 39], був чи не «першим кінематографістом, який практично, не споглядально, а безпосередньо сенсуально, знав «двоїстість» природи кіновидовищної сутності майбутньої екранної форми, обидва її типи – вербальну та іконографічну» [11, 101].

Нагадаємо, що в літературознавстві підмурки дослідження образу автора на рівні теоретично обґрунтованої проблеми були закладені ще в 1920-х рр. Звернувшись до робіт В. Виноградова «Про мову художньої прози», «Стилістика. Теорія поетичної мови» інших, віднайдемо в його наукових розвідках концептуальний підхід до відображення авторського образу, а «не зображення автора» [4, 66] в літературному творі, що є внутрішнім стрижнем, «навколо якого об'єднується вся стилістична система твору» [8, 92].

В кіно проблема автора, його образу на рівні її теоретичного обгрунтування ( а не практичного вияву в авангардистській кінотворчості в 1920-х рр., коли європейському, так і радянському кіномистецтві, молоді амбітні митці « будували той світ, який відповідав їх внутрішньому баченню» [19, 37]) з'являється з лише в середині 1950-х рр., коли приходить «романтична легенда автора, персоналістське розуміння художньої творчості єдино як авторського особистісного самовияву» [30, 150]. Тобто йдеться про час, коли в екранну культуру стрімко увіллється потужний струмінь такого кінематографа, представники якого, розвиваючи суб'єктивістську лінію в творчості, виявляли «активне захоплення <…> "оком" камери <…>, що може бути активною, може уособлювати точку зору героя ( бути суб'єктивною), може виражати кілька точок зору чи бути нейтральною споглядальною тощо» [33, 47].

На думку О.Філатової, актуалізація інтересу до категорії автора в середині ХХ століття «викликана як інтро-, так і екстрафакторами. Зокрема максимальною гетерогенністю соціокультурних явищ, переосмисленням трагічного минулого та пошуком нової світоглядної системи координат» [31, 119].

Відзначимо, що за винятком робіт М.Барта М.Бахтіна, Ю.Лотмана, М.Фуко, Ж.Дельоза кінознавці лише зрідка спираються на досвід літературознавчих та лінгвістичних праць як минулого століття (О. Білецького, Н.Бонецької, М.Брандес, Р.Будагова, В.Виноградова, Г.Винокура, В.Кожинової, О.Чичеріна, Б.Кормана, М.Коцюбинської, І.Роднянської, ін.), так і досліджень останнього десятиліття (К.Голобородька, Т.Вільчинської, А.Загнітка, Л.Копєйцевої, В.Маслової, О. Філатової ін.). Проте, зважаючи на синтетичну природу кіно, передовсім авторського, де «художник працює з феноменами світу, втілюючи в матеріалі («матеріалізуючи») свої творчі задуми» [13, 135], увагу слід приділяти аналізу сценарію, як літературної першооснови фільму, де часом за літературною ж традицією представляють героїв, даючи їм коротку характеристику ( як то, приміром у фільмах Ф.Фелліні). Врахуємо той факт, що «кіно вдалося до імітації літератури, до підкресленої її сюжетності-фабулярності, яка затим негайно сковзнула у міф, і віттак кіно одразу перетворилося на певний, цілком суверенно-самостійний “художній” світ,котрий з реальним не мав нічого спільного» [28, 21].

Метою статті є виявлення характерних рис образу автора в кіномистецтві, визначення й окреслення наукових підходів та орієнтирів, що сприятимуть комплексному аналізу феномену авторського кіно.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи образ кіноавтора в площині екранізації літературного чи то драматичного твору, зазначимо, що виявлення особистісного бачення світу автором-режисером не обов’язково передбачає написання ним оригінальних сценаріїв. Сила індивідуальності автора в кіномистецтві може бути виражена через презентацію глядачеві власної постановочної палітри, а також за допомогою характерної для постановника екранної партитури й передовсім в авторському задумі, що бере свої витоки в світовідчутті й світоглядних підвалинах митця. На переконання С.Юткевича, стосунки автора роману, п’єси, сценарію з театральним чи кінорежисером завжди складні, народження ж нового твору, базованого на літературному першоджерелі, можливе лише за умови високої взаємоповаги і взаєморозуміння різних видів творчості. Показовим в цьому відношенні є, приміром, звернення Л.Вісконті до новели Т.Манна й постановка фільму «Смерть у Венеції», що, демонструючи витончену чуттєву безпосередність екранного мистецтва став вершиною у розвитку індивідуального художнього стилю майстра [9, 31 – 33].

У контексті проблеми образу автора в кіно, важливим є врахування того факту, що в часи становлення, розквіту й деякого занепаду європейського авторського кіно ( в кінці минулого століття), теоретична проблема автора в літературознавстві позначена полярними підходами від певного відсторонення на початку ХХ століття до «перспективного розвитку в «радянській школі» М.Бахтіна – В.Виноградова – Б.Кормана, від артикульованого імперативу «смерті автора» до зворотної реакції 1990-х років – «теоретичного воскресіння» суб’єкта авторства» [ 31, 169].

Відштовхуючись від літературного сценарію, форма викладу якого може бути вільною, автор ( був переконаний О.Довженко) «має бути схвильований не лише словами героїв, а й описом зображальних моментів, повинен відчувати композицію й ритм майбутнього фільму, роль у ньому кольору, музики, пауз,шумів» [11, 101]. Це дає можливість кіноавтору через осмислення та перетворення у власній свідомості різноманітних явищ буття, виплеснути на екран несподівані екранні образи, що постають як відбиток картини світу й позначені індивідуальними рисами постаті режисера-творця. На переконання П.- П.Пазоліні «якщо діяльність письменника – це суто художня творчість, то діяльність автора фільму творчість спочатку лінгвістична, а вже потім художня» [ 24, 3]. Наведене висловлення італійського режисера і теоретика дає можливість розгледіти відмінність авторських підходів до естетики кінематографа П.-П.Пазоліні, що зводив мову кіно до літератури, до писемності з її синтаксисом, семіотикою і А.Тарковського, що негавно ставився до терміну “поетичне кіно”, [23, 163 ], проте намагався виявити його сутність, вважаючи, що кіномистецтво як інструмент спостереження й відтворення дійсності володіє більшими можливостями, аніж проза [ 18, 320]. Разом з тим на думку О.Іоселіані саме слово в кінематографі є найбільш універсальним способом вираження авторської думки [5, 13]. Хоч на переконання К.Церетелі послідовною рисою драматургії вказаного режисера є якраз виняткова скупість і функціональність тексту, діалогу. А крім того, душевний стан героїв не виражається у вимовлених ними словах, які до певної міри розмовно-недбалі, квапливі й відображають лише зовнішню, вчинкову сторону дії персонажів, презентуючи особливості іоселіаніської фільмової (ніби розширеної зсередини структури) [32, 151].

Аналізуючи образ автора в кіно О.Нечай вказує, що «колективний характер творчості в процесі створення фільму по-новому ставить питання авторства, індивідуальної, особистісної творчості кожного із учасників знімальної групи. Кожний з них вносить свій вклад в створення цілісного художнього образу фільму і в цьому відношенні є одним з авторів фільму» [21, 29]. Аналізуючи колективний характер творчості в кіно як надзвичайно багатої знакової системи [5, 13], слід брати до уваги той факт, що на законодавчому рівні авторське право на фільм поширюється на кількох учасників складного творення кінопродукту: режисера, сценариста, оператора, композитора, художника, що не заперечує специфіку суб’єктивного погляду кінорежисера на світ. Важливою, є думка Е.Єфімова, котрий вважає,

що попри те, що чимала частина учасників «кіновиробництва виявляють значний вплив на увесь творчий процес, і кожний з них є своєрідним співавтором фільму, їх творчість все більше підпорядковується єдиному авторському задуму, єдиному надзавданню, висунутому автором-режисером, яке вони можуть суттєво розвинути й збагатити. Авторський фільм можуть створити тільки однодумці в мистецтві, що разом вирішують поставлене автором-режисером завдання» [14, 92]. Суголосне цій думці й міркування Л.Зайцевої, яка переконана, що «колектив однодумців <…> успішно вирішує проблему авторства в кіно. Причому, не за допомогою режисерської «диктатури» <…>, а саме в творчості колективу художників, що вміють професійно виразити єдиний –«авторський» –задум» [ 12, 5]. Доцільно зосередити увагу і на міркуваннях О.Оніщенко, котра, аналізуючи роботу А.Франса «Сад Епікура», поділяє точку зору письменника, що звертає увагу на природну особливість феномена театру – колективний чинник, який передбачає урахування і специфіку творчого процесу (колективна творчість) [22, 152 ].

Таким чином, кінематографічному, як і в літературному творі, глядачеві (як і читачеві), зазвичай, відкривається багатоаспектність образу автора, що передовсім виступає як творець, що стоїть за екранним твором. «Мені здається, – зазначав Ю.Іллєнко, – що справжнє кіно починається з того моменту, коли думки, виражені на екрані, вислизають за межі словесних визначень і не піддаються ніякому, нехай навіть найвитонченішому літературному переказові» [2014]. Однак автор-творець у фільмі, попри виношений роками, а то й десятиліттями, власний задум й здатність самостійно, блискуче володіючи пером, написати літературний і розробити режисерський сценарій, у переважній більшості випадків нині не спроможний одноосібно створити повноцінний високохудожній твір в силу складності сучасного технологічного процесу. На переконання Г.Міллера: «Художник отримує право називатись творцем, тільки тоді, коли визнає себе лише знаряддям» [17, 422]. Отож, автор-творець як очільник складного тривалого й багатоетапного процесу фільмовиробництва, вдаючись до послуг співавторів (оператора, художника, композитора, звукорежисера), презентує на екрані по суті колективне авторство. Режисер-автор зводить в єдине ціле багато кінопрофесій, підпорядковує енергію і можливості десятків людей так, щоб створити цілісний кінотвір. І, що закономірно, якщо фільм ставить самобутній майстер, то виграють усі, хто з ним працює, оскільки його соратниками завжди будуть – талановитий художник, прекрасний композитор, неперевершений оператор, цікаві актори тощо [26, 26]. Тож, можемо зробити висновок, що режисер-автор аж ніяк не може бути сторонньою особою по відношенню до народження кінематографічного продукту й водночас не завжди прагне до ототожнення власної особи з головним, чи то другорядними героями. Хоч іноді автори-творці, навмисне з'являються у кадрі в епізодичній ролі – так званому камео, що у перекладі з англійської мови слід тлумачити як мініатюрний чи то епізодичний. Переслідуючи мету бути упізнаваним глядачами, а не лише дарувати популярність акторам, автори-режисери не прагнуть ототожнювати персонаж ( над яким, зазвичай, навмисне кепкують) з власним «Я», проте, здійснюючи « процедуру розуміння, автор тим самим переключається на бесіду з "самим собою", в процесі якої відтворюються рольові ситуації "згадування" намагань людини здійснитися, віднайти той конкретний смисл в історії, в культурі, в житті, завдячуючи якому можна відбутись чи не відбутись в історії, в культурі…» [3, 166].

Цікаво, що, виходячи із законодавчого підґрунтя, співавтором в кіно вважається співавтор сценарію, а також другий режисер-постановник ( у разі якщо у фільмі два або більше саме режисерів-постановників), як то: Г. Козинцев – Є. Трауберг, брати Васильєви ( С. та Г. Васильєви), О. Алов – В. Наумов, О. Міндадзе – В. Абдрашитов, брати Коени ( Дж. та І. Коени ), брати Вачовські ( Е. та Л. Вачовські) інші.

Існує стійке переконання, що «без однієї людини, уява якої народжує майбутні образи (зображення), фільму б не склалося. Це, звичайно ж, режисер, який і сценарій обирає, або ж сам його пише, і збирає знімальну групу, і монтаж контролює» [6, 15], своєрідно й часом непередбачувано моделюючи кінематографічними засобами відображуваний ним світ, презентований неповторними авторськими кінообразами. Так, приміром В.Горпенко, аналізуючи творчість О.Довженка відзначає, що митець, подорожуючи західноєвропейськими країнами 1930 року « конкретизує обов'язкову умову здійснення права режисера бути головним організатором і автором фільму – наявність детальної класифікації матеріалу, що визначатиме суть і факт готового фільму. Цим матеріалом за Довженком передусім виступає сценарій» [11, 97].

Фільм як модель, що пройшовши уявну стадію задуму і її вербальне втілення в кіносценарії, постає як матеріально реалізована кінематографічна система, котра, відображаючи чи відтворюючи в певному сенсі об'єкт мистецтвознавчого дослідження, здатна заміщати його так, що вивчення моделі дає нову інформацію про досліджуваний мистецький об'єкт. Своєю чергою, «суб'єктом моделювання постає творча особистість – митець, який у художньо-образній формі виявляє своє світовідношення» [13,135] і, беручи до уваги факт існування численних моделей певного об'єкта, що моделюється, виділяє цікаві саме йому ознаки об'єкта, ставить свою мету моделювання і створює за допомогою специфічної кіномови власну кінематографічну модель, яка одночасно відображає суб'єктивні й загальні, уявно виділені сторони явища у всіх його різноманітних і складних властивостях. З огляду на сказане, проблема особливостей моделювання дійсності в кіномистецтві, так само, як і в літературі,

тісно пов'язана з постаттю автора, що, по суті, є універсальною категорією, «оскільки у творі немає жодного елемента, який не пройшов би крізь призму авторської свідомості» [16, 168].

Відзначимо, що в численних працях вітчизняних і зарубіжних дослідників авторського кіно вказаних у тлумаченні категорій «автор» та «авторський кінематограф», проблеми образу кіноавтора й пов'язаних з нею питань про авторську позицію виявляється значний обшир наукових міркувань. Так очевидною й водночас семантично розмитою категорією світового кінематографічного розвитку називає авторське кіно В. Скуратівський в роботі «Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: генеза, структура, функція», вважаючи його моделлю, що «позначена швидше від'ємними, аніж об'єктивними естетичними характеристиками» [27, 147].

Наукова новизна статті вказує на те, що роздуми про образ автора в кіномистецтві розкривають важливість того, що творення кінообразу проглядає передовсім на сценарному рівні, адже «фільму, зазвичай, передує сценарій, виконаний за законами літературної творчості» [1, 5]. В.Горпенко зауважує, що приміром, О.Довженко (у творчості якого спостерігається взаємопроникнення прози і поезії, породжене унікальним режисерським стилем [25, 149]), сам чудовий літератор, обстоював кінематографічні способи творення, зауважуючи, що деякі фільми занадто літературні, а « літературна інерція обумовлює втрату багатьох барв у фільмах, позбавлених тиші, мови речей, зорових метафор, метонімій та інших способів несловесного вираження» [11, 100]. Нові підходи до аналізу наративу, що поєднує літературу й кіно, тобто здатності вести аудіовізуальну оповідь, ключовим способом побудови якої чи то окремих її елементів, є монтаж, а допоміжними виступають багатошарова експозиція, поліекран, рір-проекція тощо [15, 21] свідчить про те, що «кіно, як і література, є марними, якщо в них немає поезії» [2, 92]. Сутністю ж режисерської професії є здатність розповідати історію, використовуючи кінематографічні засоби, адже «визначальною ознакою кіно є присутність чи відмова від наративу, вона набуває форми виразної тенденції у європейському кіно, яке усвідомлює усе більше поглиблювану наративізацію життя» [3, 21].

Висновки. Підводячи підсумки вкажемо, що втілюючи на екрані вербальний образ фільму, режисер об'єднує всю творчу групу для реалізації загальних художніх завдань [ 21, 29]. При цьому особливості світосприйняття режисера-автора, його психо-емоційна своєрідність може знайти так би мовити «матеріалізацію» як в аудіовізуальному, так і у вербальному ряді. Матеріалізація вербального, зокрема, презентується мовою персонажів, при цьому від імені одного з них ( не обов'язково головного) може вестись оповідь, в якій буде чітко виражена авторська позиція. Своєю чергою П.-П.Пазоліні переконаний, що «мова кіно в основі своїй – "мова поетична". З історичної ж точки зору, звертаючись до конкретної дійсності, ми побачимо, що після кількох, дуже швидко перерваних спроб, що сходять до витоків кінематографа, сформувалася певна кінематографічна традиція, яка радше нагадує "мову прози" або хоча б мову "наративної прози"» [24, 5].

***Література***


1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск : Тесей, 2008. 392 с.
2. Антониани об Антониани. Пер. с ит. Вступ. ст. Баскакова В.Е.; коммент. Бобровой О.Б. Москва: Радуга,1986. 399 с.
3. Богуцький Ю., Корабльова Н., Чміль Г. Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі. Київ:Інститут культурології НАМ України, 2013. 272 с.
4. Бонецкая Н. К. «Образ автора» как эстетическая категория. Контекст. Москва. : Наука, 1986. С. 257–263.
5. Будет ли у кино второе столетие? ("Круглый стол" журнала "Киноведческие записки" на Международном кинофоруме "Арсенал"– Меллуджи, октябрь,1990). Киноведческие записки. Москва: ВНИИК,1990. Вып.9. С. 4 – 18.
6. Брюховецька Л. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ.: Логос, 2011. 391 с.
7. Вільчинська Т. П. Образ автора художнього тексту в парадигмі сучасних лінгвістичних досліджень. Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». Том 26 (65). № 1. 2013. С. 190 –194.
8. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва. : Изд-во АН СССР, 1963. 255 с.
9. Висконти Л. Статьи. Свидетельства. Высказывания. Сост., ред. и авт. ком. Л. К. Козлова. Москва: Искусство,1986. 302 с.
10. Горпенко В. Г. Предмет і матеріал режисури аудіовізуальних мистецтв Мистецтво екрана . Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 89 – 106.
11. Горпенко В. Г. Історична динаміка термінології сучасних екранних мистецтв. Вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка – Карого. 2015. № 16.С.95 – 105.
12. Зайцева Л.А. Авторский фильм – замысел. Вопросы теории и истории кино: сб.науч.трудов. Москва,1978. С. 3 –25.
13. Зубавіна І. Б. Художнє моделювання екранного хронотопу як засіб кіне- матографічної репрезентації світу. Мистецтвознавство України. Київ : СПД Кравчук В. К., 2010. Вип. 11. С. 133–140.
14. Ефимов Э. М. Искусство экрана: истоки и перспективы. Москва: Искусство.1983. 253с.
15. Кондрашов В. Кіномова як специфічна система художніх засобів у літературному тексті. Питання літературознавства. 2012. Вип.86. С.18 – 25.

16. Копейцева Л. П. Проблема автора та авторської позиції в сучасному лі- тературознавстві. Наукові записки Харківського національ- ного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. 2009. № 2(1). С. 168– 173.

17. Миллер Г. Улыбка у подножья лестницы: Повести, рассказы, эссе. Санкт-Петербург: Азбука, 2001. 448с.

18. Мир и фильмы Андрея Тарковского. Сост. А.М.Сандлер. Москва.: Искусство,1990. 398 с.

19. Мусієнко О. Рефлексії експресіонізму в світовому кіно. Міжнародна викладацько-аспірантська конференція, присвячена 120-річчю українського кіно. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2017. С. 37 – 38.

20. Нестор-Науменко Н. Юрій Іллєнко: Я «чорна скринька» українського кіно. Кіно-Театр. 2008. №6(84). С.14 – 18.

21. Нечай О.Ф. Основы киноискусства. Москва: Просвещение, 1989. 288 с.

22. Оніщенко О.І. Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей ( О.Уальд, Т.Манн, А.Франс, І.Франко, С.Цвейг): монографія. Київ :Ін-т культурології НАМ України,2011.272 с.

23. О Тарковском. Сост. М.А. Тарковская. Москва: Прогресс, 1989. 400 с.

24. Пазолини П.П. Поэтическое кино. Строение фильма. Отв.ред. К.Разлогов. Москва:Искусство, 1984. С.45-67.

25. Пашкова О. Кінообразність О. Довженка в контексті авангардних течій мистецтва 20-х років. Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2009. Вип.4 – 5. С. 140 – 156.

26. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості Київ: НАКККіМ, 2012. 128с.

27. Скуратівський В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза, структура, функція. Київ:КМЦ Поезія. 1997. Ч.1. 224с.

28. Скуратівський В. З кінознавчого записника. Кінематографічні студії.Київ: «Кіно-Театр»; «АРТ КНИГА», 2017. Вип.8. 184 с.

29. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Искусство кино. 1990. №8 С.103–112.

30. Тримбач С. Сергій Параджанов. Тексти і контексти. Екранний світ Сергія Параджанова. Київ.: ДУХ І ЛІТЕРА,2014. С. 269 –291.

31. Філатова О. С. Термінологічна верифікація авторства: «системно- суб’єктний метод» Б. Кормана. Наукові праці. Літературознавство. 2012. Вип. 193. Т. 181. С. 119–122.

32. Церетели К. Трилогия Отара Иоселиани.Кинопанорама. Сост. В. Фомин. Москва: Искусство, 1981. Вып.3. С.144 – 161.

33. Черков Г. Екранне зображення: інформаційний зміст.Мжнародна викладацько-аспірантська конференція, присвячена 120-річчю українського кіно. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2017. С. 47 – 49.

34. Шевчук О.Л. Український і світовий кінематограф. Українська і зарубіжна культура.– Київ, 2002. С.105 – 109.

35. Introductionto Andre Bazin, Part 2: Styleas a Philosophical Idea. URL:http://offscreen.com/view/bazin3.

***References***

1. Ahafonova, N. (2008). Obshchaia teoryia kyno i osnovu analyza fylma. Minsk : Tesei [ in Bilorus].

2. Antoniani about Antoniani. (1986). (V.Ye. Baskakova, Trans.), Bobrova, O.B. (commentary). Moscow.: Raduha [in Russian].

3. Bohutskyi, Yu., Korabljova, & N., Chmilj, Gh. (2013). New cultural reality as a socio-dynamic process of human-formation through roles. Kyiv.: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy [in Ukrainian].

4. Bonetskaia, N.K. (1985). "The image of the author" as an aesthetic category. Context. Moscow: Nauka [in Russian].

5. Will the movie have a second century? ("Round table" of the journal "Cinema Notes" at the International Film Forum "Arsenal" - Melluji, October, 1990). Cinema notes. (1990). Moscow: VNYYK, issue 9, 4 – 18 [in Russian].

6. Briukhovetska L. (2011). Cinematography. Kyiv: Lohos [in Ukrainian].

7. Vilchynska, T. (2013). The image of the author of an artistic text in the paradigm of modern linguistic research. Scientific notes of the Taurida National University named after V.Y. Vernadsky. “Philology. Social communications" Series. Vol. 26 (65), 1, 190 –194. [in Ukrainian].

8. Vynohradov, V. (1963). Stylistics. Theory of poetic speech. Poetics. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR [in Russian].

9. Vyskonty, L. (1986). Articles. Testimonies. Statements. L. K. Kozlova.Moskva (Ed.). Moscow: Iskusstvo [in Russian].

10. Horpenko, V. (2001). The subject and material of the directing of audiovisual arts. Screen Art. Vinnytsia: HLOBUS-PRES [in Ukrainian].

11. Horpenko, V. (2015). Historical dynamics of the terminology of contemporary screen arts. Visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka–Karoho, pp. 95 – 105 [in Ukrainian].

12. Zaytseva, L. (1978). The author's concept film. Questions of cinema theory and history: collection of scientific works. Moscow. pp. 3 –25 [in Russian].

13. Zubavina, I. (2010). Artistic modeling of the screen chronotope as a means of cinematic representation of the world. Art Studies of Ukraine. Kyiv: SPD Kravchuk V. K., issue 11, 133–140 [in Ukrainian].

14. Yefymov, E. (1983). Screen Art: Origins and Prospects. Moscow: Yskusstvo [in Russian].

15. Kondrashov, V. (2012) Kinomova as a specific system of artistic means in literary text. Kyiv: Questions of Literary Studies, issue 86, 18 – 25 [in Ukrainian].

16. Kopeitseva, L. (2009). The problem of the author and the author's position in contemporary literary studies. Scientific notes of Kharkiv National Pedagogical University named after G.S. Skovoroda, 2(1), 168– 173 [in Ukrainian].

17. Myller, H. (2001). Smile at the foot of the stairs: Tales, stories, essays. St. Petersburg: Azbuka [in Russian].

18. Andrei Tarkovsky's World and Movies. A.M. Sandler (Ed.). (1990). Moscow: Iskusstvo [in Russian].

19. Musiienko, O. (2017). Reflections of Expressionism in World Cinema. International Postgraduate Teaching Conference on the 120th Anniversary of Ukrainian Cinema. (pp. 37–38). Kyiv: KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho [in Ukrainian].
20. Nestor-Naumenko, N. (2008). Yurii Illienko: I am the "black box" of Ukrainian cinema. Cinema-Theater, 6(84), 14–18 [in Ukrainian].
21. Nechai, O. (1989). Fundamentals of Film Art. Moscow: Prosveshchenye [in Russian].
22. Onishchenko, O. (2011). Writers as Researchers: The Potential of Theoretical Ideas (O.Wald, T.Mann, A.Franc, I.Franko, S.T. Zweig): Monograph. Kyiv :In-t kulturolohii NAM Ukrainy [in Ukrainian].
23. About Tarkovsky. M.A. Tarkovskaia (Ed.). (1989). Moscow: Prohress [in Russian].
24. Pazolyny, P.P. (1984). Poetic movie. The structure of the film. K.Razlohov (Ed.). Moscow [in Russian].
25. Pashkova, O. (2009). Kinoobraznost O. Dovzhenko in the context of avant-garde trends of art of the 20's. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. Issue 4 – 5, 140–156 [in Ukrainian].
26. Pohrebniak, H.P. (2012). Author's Cinematography through the Prism of an Artistic Personality. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
27. Skurativskyi, V. (1997). Screen arts in socio-cultural processes of the XX century. Genesis, structure, function. Kyiv:KMTs Poeziia. Partv 1 [in Ukrainian].
28. Skurativskyi, V.(2017). From the cinema record. Cinematographic studios. Kyiv: «Kino-Teatr», «ART KNYHA», issue 8 [in Ukrainian]
29. Tarkovskyi, A.( 1990). Lectures on Film Directing. Cinema art, 8, 103–112 [in Russian].
30. Trymbach S.(2014). Serhii Paradzhanov. Texts and Contexts. The screen world of Serhii Paradzhanov. Kyiv: DUKh I LITERA [in Ukrainian].
31. Filatova, O. (2012). Terminological verification of authorship: “system-subject method” by B. Corman. Scientific works. Literary Studies. Issue. 193. Vol, 119–122. [in Ukrainian].
32. Sereteli K. (1981). Otar Ioseliani Trilogy.Cinopanorama. V. Fomin (Ed). Issue 3. Moscow: Iskusstvo, pp.144 – 161 [in Russian].
33. Cherkov, H. (2017). On-screen Image: Information Content. International Teaching and Graduate Conference, dedicated to the 120th anniversary of Ukrainian cinema, (pp. 47 – 49). Kyiv: KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho [in Ukrainian].
34. Shevchuk, O. (2002). Ukrainian and world cinema. Ukrainian and foreign culture. Kyiv [in Ukrainian].
35. Introductionto Andre Bazin, Part 2: Styleas a Philosophical Idea. Retrieved from: http://offscreen.com/view/bazin3. [in French].

*Стаття надійшла до редакції 06.08.2019 р.*
*Прийнято до публікації 10.09.2019 р.*

УДК 76.041:008(477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191364

**Солярська-Комарчук Ірина Олегівна**
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-3229-9153
irasolarsky@gmail.com

# ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ СВЯТО-ІЛЛІНСЬКОЇ ЦЕРКВИ В СУБОТОВІ У РОБОТАХ ХУДОЖНИКІВ

**Метою** дослідження є аналіз особливостей зображень Іллінської церкви з с. Суботів у живописних творах зарубіжних та вітчизняних художників XVIII – початку XX століть. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні мистецтвознавчого, культурологічного та біографічного підходів для аналізу творів художників, котрі своїм зображенням Іллінської церкви наголошували на її культурно-мистецькій унікальності. **Наукова новизна** полягає у виявленні інтерпретації художніми засобами мистецької та історико-культурної цінності Свято-Іллінського храму як важливої пам’ятки резиденції Б.Хмельницького. На основі розгляду творів художників О.Осипова, Т.Шевченка, К.Пржичиховського, С.Васильківського та етнографа де ля Фліза з’ясовується архітектурна достовірність пам’ятки (первинний вигляд, відсутність авторських домислів), котра є важливим фактором для проведення відновлювально-реставраційних робіт, мистецтвознавчих та культурологічних досліджень. **Висновки**. Здійснений аналіз художніх творів, присвячених богдановому храму у Суботові, засвідчує, що гравюра О.Осипова та акварель Т.Шевченка є найбільш точними у передачі первинного вигляду будівлі. Окрім того, вони демонструють особливу стилістику цієї архітектурної пам’ятки, сформовану на основі переосмислення місцевих традицій храмового будівництва під впливом західноєвропейського бароко та тогочасних оборонних потреб.

**Ключові слова**: храм, бароко, зображення, гравюра, акварель.

***Солярская-Комарчук Ирина Олеговна**, кандидат философских наук, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Особенности изображения Свято-Ильинской церкви в Субботове в работах художников**

© Солярська-Комарчук І. О., 2019

**Целью** работы выступает анализ особенностей изображения Ильинской церкви с. Субботов в живописных произведениях зарубежных и отечественных художников XVIII – начала XX веков. **Методология** исследования заключается в использовании искусствоведческого, культурологического и биографического подходов для анализа произведений художников, которые своим изображением Ильинской церкви акцентировали внимание на ее культурно-художественной уникальности. **Научная новизна** состоит в выявлении интерпретации средствами искусства художественной и историко-культурной ценности Свято-Ильинского храма в качестве важного памятника резиденции Б.Хмельницкого. На основе рассмотрения произведений художников А.Осипова, Т.Шевченка, К.Пржичиховского, С.Васильковского и этнографа де ля Флиза выясняется архитектурная достоверность памятника (первичный вид, отсутствие авторских домыслов), что важно для проведения восстановительно-реставрационных работ, искусствоведческих и культурологических исследований. **Выводы.** Проведенный анализ художественных произведений, посвященных богданову храму в Субботове, свидетельствует, что гравюра А.Осипова и акварель Т.Шевченка более точно передают первичный вид здания. Кроме того, они демонстрируют особенную стилистику этого архитектурного памятника, которая сформировалась на основе переосмысления местных традиций храмового строительства под влиянием западноевропейского барокко, а также оборонных потребностей того времени.

**Ключевые слова**: храм, барокко, изображение, гравюра, акварель.

***Solarska-Komarchuk Irina**, Ph.D.in of Philosophy, docent of the National Academy of Culture and Arts Management*

**Features of the image of the Church of St. Elyinsky in the Subotov in the works of artists**

**The purpose of the article.** The aim of the work is the analysis of the features of the image of the Ilinsky church. Sabbaths in the paintings of foreign and domestic artists of the XVIII - early XX centuries. **Methodology**. The research methodology is based on the use of art history, cultural, and biographical approaches to the analysis of the works of artists who, with their image of the Elijah Church, focused on its cultural and artistic uniqueness. **Scientific Novelty**. The scientific novelty consists of revealing the interpretation using the art of artistic, historical, and cultural value of the St. Elias Church as an important monument to the B. Khmelnitsky residence. Based on the consideration of works by artists A. Osipov, T. Shevchenko, K. Przhichihovsky, S. Vasilkovsky, and ethnographer de la Fliz, the architectural accuracy of the monument (the primary appearance, the absence of author's conjectures) is found out, which is an essential factor for restoration and restoration works of art and cultural studies. **Conclusions**. The analysis of works of art dedicated to the Bogdanov temple in the Sabbotov shows that the engraving by A. Osipov and the watercolor by T. Shevchenko most accurately convey the original appearance of the building. Besides, they demonstrate the particular style of this architectural monument, which was formed based on rethinking the local traditions of temple construction under the influence of Western European baroque, as well as the defense needs of the time. Thus, as a monument to the hetman of Bohdan Khmelnytsky, the Church of the Elias has attracted artists and historians since the late 18th century. The tragic fate of the Ukrainian helmsman not only aroused interest in this temple but also determined the mood of transmission of this monument. Of particular interest are the works of O. Osipov and T. Shevchenko, since the accuracy of the image was the goal in both cases. I want to emphasize that due to the historical status of the Temple of Elias, not only did the magnificent engravings and watercolors appear but also began, without end, the formation of unique architectural stylistics, which was fixed in the works of painting. After all, even in the face of constant hostilities, Ukrainian hetmans XVII-XVIII centuries tried to decorate their residences with architecture worthy of a European city. This is perhaps why the wandering European artists did not leave the Church of Elijah without their attention.

**Key words:** temple, baroque, image, engraving, watercolor.

Актуальність теми дослідження. Важко крізь віки шукати історичної правди в тому вирі подій, свідки яких майже не залишили достовірних свідчень, а те що лишили було знищене ворожою поталою. І як важливо берегти ті артефакти, котрі не тільки не дають забути минувшину, але й збурюють значний інтерес та уяву до долі українського народу. Архітектурні пам'ятки то добряче пошарпані часом, то майже покладені долу є неоціненними свідками щодо культурного та мистецького розвитку нашого народу. І як би не подвижництво окремих людей, важливі пам'ятки нашої історії могли б також канути у лету. І Іллінська церква у легендарному Суботові була важко відвойована у державної комісії священиком Романом Орловським, котра готувала присуд про її знищення в 60-х роках XIX століття.

У рятуванні цієї святині, не усвідомлюючи цього, взяли участь ряд художників, граверів і навіть етнографів, котрі, окрім двох (Т.Шевченка, С.Васильківського), були іноземцями, доводячи важливий факт цінності Іллінської церкви. Проявляючи в різний час інтерес до цієї будівлі, часто у контексті подорожей Україною – військовий інженер з Ельзасу, художник Йоган Генріх Мюнц, росіяни професор, художник П. Сплетссер та гравер О.Осипов, французький лікар та етнограф, що після полону не забажав повертатися до Франції, Домінік П'єр де ля Фліз, польський гравер К. Пржичиховський – усі вони своїм інтересом підкреслювали культурно-мистецьку цінність цього храму, полишаючи його образ на своїх гравюрах чи малюнках. Звичайно, що одним з найцінніших творів можна вважати акварель Т.Шевченка "Богданові руїни у Суботові", 1845р., адже автор не тільки досконало опанував рисунок і живопис у Петербурзькій академії мистецтв, але й отримав ґрунтовні знання і з архітектури.

Важливо, що на твори живопису (здебільшого на гравюру О.Осипова, акварель Т.Шевченка) опирались дослідники-історики, археологи, архітектори, коли реставрували зруйновану Іллінську церкву чи досліджували залишки замчища-резиденції у Суботові. Перші реставраційні роботи проводились у проміжку 1862-1869 рр. під керівництвом відомого дослідника і знавця старожитностей, професора Київської духовної академії Теофана Лебединцева. Тоді керувалися порадою М.Максимовича, точнісінько орієнтуватися на гравюру О.Осипова, розміщену в книзі Д.М.Бантиш-Каменського "Історія

Малой Росії" 2-е видання. У післявоєнний час XX століття на твори образотворчого мистецтва опиралися архітектори Г.Логвин, В.Мойсеєнко, В.Самойлович, П.Юрченко, Д.Яблонський, М.Цапенко.

Мета дослідження. Важливо означити певні мистецтвознавчі особливості живописних творів з зображенням Іллінської церкви в Суботові, що належать зарубіжним та вітчизняним художникам XVIII – початку XX століть.

Аналіз досліджень і публікацій. Більшість досліджень Світо-Іллінської церкви стосуються її архітектурного чи історичного значення, в котрих художні роботи використовуються як джерела інформації (В.Гугля, Н.Кукса, С.Кілессо). Є ряд досліджень, де зображення богданового храму аналізуються в контексті творчості художників (І.Гавліч, Ю.Мицик, О.Ніколаєв, І.Огієвська, Л.Прибєга).

Основний виклад матеріалу. Селище Суботів, що знаходиться на правому березі річки Тясмин (притоки Дніпра), у часи Богдана-Зиновія Хмельницького разом з м.Чигирин (розміщене за 7 км) було гетьманською резиденцією. На початку XVII ст. хутір Суботів став власністю козацького сотника Михайла Хмельницького, за часів якого тут виникає дерев'яний двір. Після його загибелі у 1620 році син Богдан будує тут палац-фортецю (будівництво тривало по 1648), що стала його резиденцією і в такій якості проіснувала до 1664 року. У 1664 році загони Стефана Чарнецького напали на селище та знищили його. Окрім того поглумилися над прахом гетьмана Богдана (був похований у Іллінській церкві 1657р.) та його сина Тиміша (був похований у Михайлівській церкві 1653р.).

За часів Богдана Хмельницького Суботів перетворюється у осередок культури. Гетьман володів великою бібліотекою. Освіченість гетьмана вимагала достойного облаштування. Окрім Києва, він навчався у польському м. Ярославці, у ієзуїтів, де отримав гарні знання з латинської мови. Вибагливість Богдана-Зиновія відобразилась і в архітектурі, зокрема Іллінського храму.

Вважається, що Суботівський замок не надто різнився від багатьох інших, котрі можна було зустріти на пограниччі з Диким Полем. Його дерево-земляні укріплення були розраховані на відбиття татарських нападів. На території знаходилися казарми, кам'яниця (будинок гетьмана), два храми – дерв'яний Михайлівський та кам'яний Іллінський, розташовані навпроти, господарські будівлі (наприклад, млин).

На Тиміша Хмельницький покладав великі надії, мабуть, мріяв що останній доведе до завершення розпочату ним справу. Однак, отримавши важке поранення, у грудні 1653 року Тиміш Хмельницький був похований у Михайлівській церкві. За спогадами подорожуючого Павла Алеппського (у 1656 р.), якого проводила молода дружина-вдова гетьманича Розанда, у цій церкві були зібрані скарби вірменських церков, котрі були пограбовані і зруйновані покійним Тимофієм у Сучаві. Над гробницею Тимофія, за місцевим звичаєм, висіла велика хоругва, на якій був написаний досить схожий портрет героя верхи на коні. Тиміш був зображений з мечем у правій руці і з булавою у лівій, а на передньому плані промальована Молдавія, як країна, котру він хотів завоювати. На жаль, Михайлівська дерев'яна церква не збереглась, як і ті цінні артефакти, котрі у ній перебували.

Одна із окрас Суботова – кам'яна Іллінська церква, збудована у 1653році. Вона вважається зразком українського бароко. Дзвіниця, що поруч, була збудована у 1869 році, по завершенню першої серйозної реставрації храму.

На відміну від храмів "козацького бароко", у її архітектурі (плані, фронтонах) дійсно відчувається вплив барокового стилю, у якому будувалися в той час польські костели як безпосередньо на території Польщі, так і у полонізованих українських містах (наприклад, костел у м. Летичів). У свою чергу, в архітектурі багатьох польських костелів проглядається вплив церкви Іль-Джезу, що у Римі (арх. Віньола та Джакомо делла Порта). В Іллінській церкві можна також побачити два високих фронтони з S-подібними вигинами, один з яких з заходу виділяє головний портал, вхід до храму, а інший, зі сходу, височіє над апсидою. Цікавим є використання круглих вікон: чотири невеликих в алтарі та одне над дверима західної стіни. Фронтони оздоблені ще й сліпими вікнами.

У плані церква має умовну форму базиліки чи продовгуватого прямокутника, що було характерно для тогочасних костелів. Алтар знаходиться в апсиді, котра має ззовні і зсередини шість граней. Церква покрита коробовим склепінням і має двосхилий дах.

Заслуговує на увагу творчий підхід будівничих Іллінського храму, які зуміли переосмислити архітектуру польських тогочасних костелів та застосувати окремі прийоми до канонічних вимог православного зодчества.

Ще одною надважливою характеристикою Іллінського храму є її оборонний характер, що було властивим для тогочасної архітектури України. Церква була оснащена амбразурами, має товсті стіни, що скупо прорізані вікнами, грановану апсиду. Під час військової небезпеки, вона ставала військовим об'єктом.

Над серединою церкви височіє глава, котра видозмінювалася. Першої руйнації гарматним пострілом верх церкви зазнав через Юрія Хмельницького, що шукав гроші батька [3; 20]. У 1678 році, коли турки зруйнували Чигирин, перестав існувати на деякий час і Суботів. Жителі почали повертатися тільки на початку XVIII ст. Можливо тоді з'явилася маківка, котра зображена на гравюрі О.Осипова.

Цікавим фактом, який доніс до нас Павло Алеппський, стало використання у будівництві Іллінського храму величезних каменів, котрі привезені після руйнації мечеті гетьманом Богданом з татарського міста, що було неподалік. Розміри їх викликали подив у подорожуючого.

Тільки нещодавно збудувавши Іллінську церкву, як вже у 1657 році Богдан Хмельницький був там упокоєний. Як зазначалось, гробниця не вціліла.

У XVIII ст. Іллінська церква погано утримувалася і була дуже бідною, тому стала цвинтарною. Кам'яні хрести можна побачити на всіх творах художників, окрім акварелі С.Васильківського.

Як раз у 80-х роках XVIII ст. Йоган Генріх Мюнц (1727-1798рр.), народжений в Ельзасі, здійснюючи подорожі Україною, побував у Суботові. Він зробив рисунок "Богданів млинок" у 1783 році, який потім долучив до колекції акварелей "Мальовнича подорож по Польщі і Україні". Юрій Мицик, котрий звернув увагу на цього художника, інженера, у своїй статті наводить цікаві роздуми Мюнца щодо інтересу до водяного млина у Суботові: "Цей млин був первісною причиною бунту козаків у 1647 році… Бунту, який струснув підвалини Корони Польської за панування короля Яна Казимира" [7].

Мюнц протягом 1781-1783 років здійснив три подорожі Україною, коли був на службі у короля Станіслава Августа Понятовського. За матеріалами подорожей, створив кілька альбомів, а в Корсуні заклав палац та парк. Як вважає Ю.Мицик, Мюнц зробив в Україні 217 оригінальних малюнків (зображення міст, замальовував корчми, селянські двори, митниці, прикордонні знаки, млини тощо) і ще кілька десятків копій. Малював він олівцем і пером, а також аквареллю. Замальовки супроводжував коментарями. Художній спадок Мюнца хоч і зберігся, але значна частина його знаходиться у Москві та Варшаві.

Безпосередньо зображення Іллінської церкви вперше відтворене у гравюрі О.Осипова "Вид Іллінської церкви в Суботові і руїни дому Богдана Хмельницького", 1826р. (рис. 1). Гравюра зроблена на основі рисунка П.Сплесстера, московського іноземця-професора. Замовником цього зображення був Д.М.Бантиш-Каменський, котрий проявляв значний інтерес до української історії.

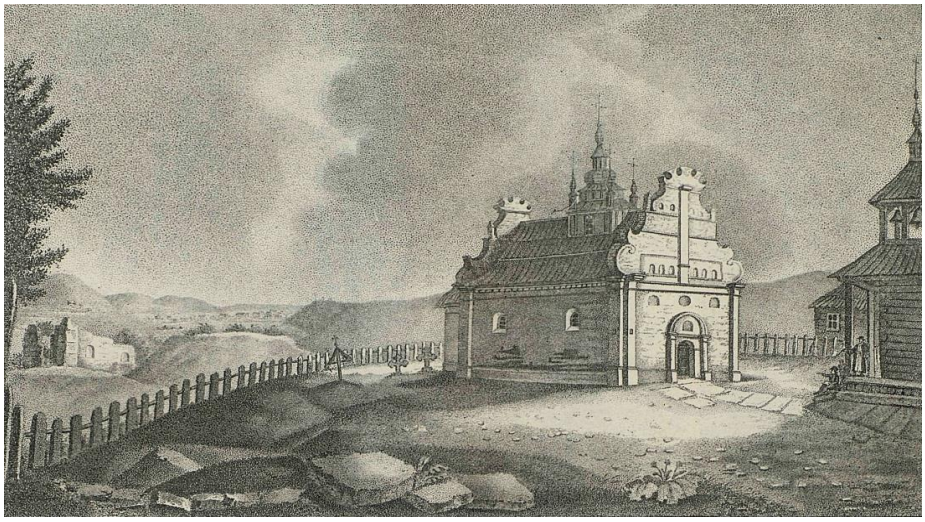


***Рис.1. О.Осипов на основі рисунка П.Сплесстера. Вид Іллінської церкви в Суботові і руїни дому Богдана Хмельницького». 1826р. Гравюра***

Відомо, що Олексій Агапович Осипов (гравер при музеї Московського університету з 1815-1834рр.), котрий навчався малюнку у Ф.Кюнеля та гравіруванню у академіка М.І.Соколова в Москві, багато гравірував для видавництва П.П.Бекетова. Відзначають, що портрети його роботи вирізняються великою схожістю. Для Д.Бантиш-Каменського було важливо, щоб історичні пам'ятки його дослідження були дуже достовірними. Дослідник вперше здійснив архітектурну характеристику церкви, вбачаючи у ній неоціненну пам'ятку козацьких часів як усипальниці гетьмана. Тому відразу ж після свого візиту відрядив художника. І до нині це зображення не втрачає мистецької та історичної цінності.

Хоча Д.Бантиш-Каменський не вплинув жодним чином на покращення стану Іллінської церкви, яка на той час активно руйнувалася, та він підготував та посилив до неї значну увагу.

Неоціненний вклад у мистецьку спадщину зробив Т.Шевченко, котрий став співробітником урядової Київської археографічної комісії, створеної у 1843 році. Метою роботи комісії було наступне завдання – довести, що Правобережна Україна не польський, а руський край. Молодий художник багато подорожував Україною, збирав фольклорні й етнографічні матеріали, замальовував історичні й архітектурні пам'ятки.

На думку більшості біографів, Т.Шевченко не мав змоги зупинитися на Чигиринщині надовго, через надто напружений ритм життя, тому працював швидко. Завдяки поїздці виникають неперевершені роботи художника, серед яких "Богданові руїни у Суботові" (папір, акварель), 1845р., де ліворуч чорнилом є власноручний напис автора (рис.2).

***Рис.2. Т.Шевченко. Богданові руїни у Суботові. 1845р. Папір, акварель***

Замальовки чисельних пам'яток Т.Шевченко виконував у техніці акварелі, яку успішно застосовував під час навчання у Петербурзькій академії мистецтв. "Становлення Тараса Шевченка як аквареліста, безумовно, відбувалося під впливом вчителя Карла Брюллова. Вплив К.Брюллова: певна ідеалізація зображуваного, романтична піднесеність, деяка умовність колориту. Для акварелей Т.Шевченка, виконаних упродовж 1845 року, характерним є нанесення рисунка олівцем. Колористична гама – стримана, із застосуванням переважно коричневих та блакитних тонів. Гортаючи сторінки альбому 1845 року, з яким художник подорожував з весни до осені, переконуємося у надзвичайному захопленні і зацікавленості Т.Шевченка архітектурною спадщиною, помічаємо ретельну прорисовку об'єктів, прагнення якомога точніше передати пластичні якості форми споруд" [10; 80].

Особливістю робіт Т.Шевченка, як зазначають дослідники, є використання на тлі пам'яток ознак убогості, занедбаності, властивих закріпаченим селам. От і богданова церква має зарослий бур'яном двір, тріщини покривають стіни знакової будівлі і красномовні хрести височать над місцем колишньої слави.

"Як самодостатні мистецькі твори, малюнки Т.Шевченка із зображеннями архітектурних пам'яток становлять неабияку наукову та історичну цінність. І в наш час вони знаходять практичне застосування у пам'яткоохоронній практиці – як іконографічний матеріал" [10; 86]. В окремих випадках роботи Т.Шевченка стали єдиним взірцем для їх реставрації.

Наступним, хто проявив інтерес до Суботова та його пам'яток, був Домінік П'єр де ля Фліз, чи Дем'ян Петрович Фліз (1787-1861), котрий хоч і був французом, але після полону не забажав повертатися. За освітою він був лікар, але надзвичайно цікавився етнографічними дослідженнями побуту українців. Розпочав свої дослідження де ля Фліз в 1845 році, згідно програми Російського географічного товариства. Результатом його праці стали дев'ять рукописних альбомів, котрі стосувалися різних аспектів культури та побуту українців. Серед виконаних французьким дослідником рисунків привертає увагу "План палацу Богдана Хмельницького в с.Суботові", 1854 року. І хоча робота свідчить, що її виконавець непрофесійний художник, та теж фокусує увагу глядача на архітектурних деталях будівлі Іллінської церкви – фігурних фронтонах та стрімкоспрямованій маківці.

Трагедія руйнації Іллінської церкви сповна проглядається у гравюрі польського художника К.Пржичиховського "Свято-Іллінська церква в Суботові", 1861р. Однак, саме в цей час о.Роман (Орловський) розпочинає важку справу по відновленню занепалої святині. Протягом десяти років (1852-1862 рр.) він домагався позитивного вирішення проблеми, адже одна з комісій постановила знищити пам'ятку. Стан пам'ятки був катастрофічним.

Священик, усвідомлюючи історичне значення церкви, намагався максимально відродити її первісний вигляд. Саме за порадою Михайла Максимовича під час відновлення користувалися гравюрою О.Осипова. Відновлена Іллінська церква була освячена 30 вересня 1869 року.

Інтерес до українських старожитностей проявляв художник С.Васильківський, відомий представник вітчизняної пейзажної школи. Майстер багато запозичив у барбізонців, зокрема, шанував надзвичайно К.Коро за м'яку манеру письма та перейняв прийоми зображення туману в останнього.

Сергій Васильківський, як митець-етнограф, замальовував старовинні церкви, українських селян. Заради цього він мандрував Харківщиною та Полтавщиною, подорожував по Дніпру та Запоріжжям. Побував художник і в Галичині, зробивши чимало фотографічних знімків зі старих будівель та церков. Отримані етнографічні матеріали Сергій Іванович представив на археологічному з'їзді у Хар-

кові в 1902 році. Адже він був одним з фундаторів Харківського літературно-художнього гуртка, де заснував український архітектурно-мистецький відділ і був його головою до самої смерті (1917р.). Цей відділ зібрав багато матеріалу по українському будівництву.

1900 року Сергій Іванович разом з проф. С.М.Самокішем склали альбом "Із української старовини", до якого текст написав російською та французькою мовами Д.І.Яворницький. В серії акварелей "Старовинні українські церкви", 1900 року є робота "Церква святого Іллі в Суботові поблизу Чигирина, 1663р. ", папір, акварель.

Іллінська церква зображена пізнім вечором, місячне проміння освітлює цю важливу будівлю, огорнуту туманом. Як відзначає Д.Горбачов, С.Васильківський полюбляв пору, коли сонце сідало і пітьма потроху насувалася на природу. Така атмосфера немов би наголошує на славній минувшині цього храму та, водночас, лишає враження смутку та ностальгії.

Багато дослідників ставлять під сумнів, що вказана робота була виконана з натури. Надто схожа вона з гравюрою О.Осипова, 1825 року. Дзвіниця зображена дерев'яною, хоча її виклали з цегли ще у 1874 році. Відсутні також хрести, розміщені на подвір'ї.

Висновки. Отже, Іллінська церква саме як пам'ятка гетьманства Богдана Хмельницького притягувала художників та істориків ще з кінця XVIII ст. Трагічна доля українського керманича не тільки викликала інтерес до цього храму, але й визначала настрій передачі цієї пам'ятки. Особливий інтерес становлять роботи О.Осипова та Т.Шевченка, так як достовірність зображення була метою в обох випадках. Хочеться наголосити, що завдяки історичному статусу Іллінського храму не тільки з'явилися чудові гравюри та акварелі, але й розпочалось, не закінчившись, формування особливої архітектурної стилістики, котра, власне, й зафіксована у творах живопису. Адже навіть в умовах постійних воєнних дій, українські гетьмани XVII-XVIII ст. намагалися свої міста-резиденції прикрасити архітектурою гідною європейського міста. Можливо саме тому мандрівні європейські художники не полишали Іллінську церкву без своєї уваги.

***Література***


1. Бантыш-Каменский Д.Н. История Малой России. Ч.1. От водворения славян в сей стране до присоединения оной, в 1654 году, к Российскому государству царем Алексеем Михайловичем. Москва: тип. Семена Селивановского, 1830. 470 с.
2. Гавліч І.Б. Художня спадщина Тараса Шевченка. Психологія і суспільство: укр. теорем.-метод. соціогуманіт. часоп. Тернопіл. держ. екон. ун-т. Тернопіль: [б. в.], 2014. С. 93-94.
3. Гугля В.І. Суботів Хмельницьких. Дніпропетровськ: Інститут суспільних досліджень, 2006. 61с.
4. Де ля Фліз Д. Альбоми: в 2 т. Київ: НАН України, Ін-т укр. археографії та джерелознавства імені М.С.Грушевського, 1996. Т.1. 244с.
5. Кукса Н.В. Іллінська церква в Суботові в студіях XIX – початку XX ст. Пам'ятки України, 2011. № 5-6. С. 38-47.
6. Кілессо С. Архітектурні і мистецькі скарби Богданового краю. Київ: Техніка, 2000. 142с.
7. Мицик Ю.А. Мюнц Жан-Анрі. Енциклопедія історії України: у 10т. [редкол.: В.А. Смолій (голова) та ін.]. Київ: Наукова думка, 2010. Т.7. С. 142.
8. Ніколаєв О. Сергій Васильківський: життя і творчість. Харків: Пролетарий, 1927. 39с.
9. Огієвська І.В. Сергій Іванович Васильківський. Київ: Наукова думка, 1980. 166 с.
10. Прибєга Л. Архітектурні старожитності України очима Тараса Шевченка. Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. Київ: НАОМА, 2013. Вип. 21. С.74-86.
11. Павлуцкий Г.Г. Деревянные и каменные храмы. К.: 1905. С.111-116. URL: https://www.myslenedrevo.com.ua/ru/Sci/Heritage/Pavlucki/Subotiv.html.


***References***


1. Bantysh-Kamensky, D. (1830). History of Little Russia. M. [in Russian].
2. Gavlich, I. (2014). Taras Shevchenko's artistic heritage. Psychology and Society. T. [in Ukrainian].
3. Gugla, V. (2006). Khmelnitsky Subbotts. D. [in Ukrainian].
4. De la Flis, D. (1996). Albums: in 2 t. K. [in Ukrainian].
5. Kuksa, N. (2011). Ilyinskaya church in the Sabbath in the studios of the nineteenth and early twentieth centuries. Sights of Ukraine, No. 5-6. K. [in Ukrainian].
6. Kilesso, S. (2000). Architectural and artistic treasures of Bogdanovsky edge. K. [in Ukrainian].
7. Mycyk, J. (2010). Jean-Henry Münster. Encyclopedia of Ukrainian History: 10th. K. [in Ukrainian].
8. Nikolaev, O. (1927). Sergei Vasylkivsky: life and work. K. [in Ukrainian].
9. Ogievska, I. (1980). Sergei Ivanovich Vasylkivsky. K. [in Ukrainian].
10. Pribega, L. (2013). Architectural antiquities of Ukraine by the eyes of Taras Shevchenko. Ukrainian Academy of Arts: research and methodological works, 21. K. [in Ukrainian].
11. Pavlucky, G. (1905). Wooden and stone temples. K. [in Ukrainian]. Retrieved from: https://www.myslenedrevo.com.ua/ru/Sci/Heritage/Pavlucki/Subotiv.html


*Стаття надійшла до редакції 31.07.2019 р.*
*Прийнято до публікації 02.09.2019 р.*

УДК 78.071
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191380

**Татарнікова Анжеліка Анатоліївна**
кандидат педагогічних наук, докторант,
викладач кафедри хорового диригування
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової
ORCID 0000-0002-6310-827
angelikatatarnikova75@gmail.com

# ВИДІННЯ РАДОСТІ У «ФАУСТ-СИМФОНІЇ» Ф. ЛІСТА ЯК ВТІЛЕННЯ ЕПОХАЛЬНОГО СИМВОЛУ РОМАНТИЗМУ

**Мета** дослідження – виявлення «видіння Радості» у романтичному ідеалотворенні як історичній трансформації концепції мистецтва І. Канта – Л. Бетховена від проторомантизму штюрмерів до романтичної Мрії, поданої у ряді композицій різних авторів і спеціально у «Фауст-симфонії» Ф.Ліста. **Методологічною** основою роботи є герменевтичний метод аналізу артефактів і мислення у цілому, представлений у працях О. Лосєва, Б. Асаф'єва, Б. Яворського та інших авторів, у тому числі у культурологізованому музикознавстві книг О. Маркової, О. Муравської та їх вихованців. **Наукова новизна** зумовлена самостійністю підходу до розуміння смислу проекцій генія Л. Бетховена у творчі звершення романтичної доби, оригінальністю герменевтичного аналізу риторичних вимірів виразності творів Ф.Ліста та інших авторів. **Висновки.** Вперше у культурологічних і мистецтвознавчих дослідженнях виділене кантіанство Л. Бетховена як змістовна ідея Преображення світу мистецтвотворенням в його романтичній символізації, в якій очевидним є зменшення соціального обґрунтування ідеального початку і наростання риторичної умовності втілення, спрямованого до мрії-Марення символістів – на матеріалі бетховеніанства М. Глинки, Р. Вагнера, Г. Малера і спеціально виразності «Фауст-симфонії» Ф. Ліста. Остання подає Видіння жіночого початку світу як Радість-Втіху у вирії маскулінного дисгармонічного буття.

**Ключові слова**: символ, епохальний символ, романтизм, символізм, риторична тема в музиці.

***Татарникова Анжелика Анатольевна,*** *кандидат педагогических наук, докторант, преподаватель кафедры хорового дирижирования Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

**Видение радости в «Фауст-симфонии» Ф. Листа как запечатление эпохального символа романтизма**

**Цель** исследования – выявление «видения Радости» в романтическом идеалотворении как исторической трансформации концепции искусства И. Канта – Л. Бетховена от проторомантизма штюрмеров к романтической Мечте, представленной в ряде сочинений разных авторов и специально в «Фауст-Симфонии» Ф. Листа. **Методологической** основой работы является герменевтичний метод анализа артефактов и мышления в целом, как это представлено в работах О. Лосева, Б. Асафьева, Б. Яворского и других исследователей, в том числе в культурологизированном музыкознании книг Е. Марковой, О. Муравской и их воспитанников. **Научная новизна** обусловлена самостоятельностью подхода к пониманию смысла проекций гения Л. Бетховена в творческие свершения романтической эпохи, оригинальностью герменевтического анализа риторических измерений выразительности произведений Ф. Листа и др. авторов. **Выводы.** Впервые в культурологических и искусствоведческих исследованиях выделено кантианство Л. Бетховена как содержательная идея Преображения мира искусствотворением в его романтической символизации, в которой очевидным является убывание социальной обоснованности идеального начала и нарастание риторической условности воплощения, направленного к мечте-Грезе символистов – на материале бетховенианства М. Глинки, Р. Вагнера, Г. Малера и специально – выразительности «Фауст-Симфонии» Ф. Листа. Последняя подает Видение женского начала мира как Радость-Утешение в вихре маскулинного дисгармонического бытия.

**Ключевые слова**: символ, эпохальный символ, романтизм, символизм, риторическая тема в музыке.

***Tatarnikova Anzhelika****, Candidate of Pedagogical Sciences, doctoral candidate, teacher of the Choral Conducting Department of the Odessa National Music Academy A. V. Nezhdanova*

**Vision to joys in «Faust-symphonies» of F. Lizst as incarnation of epochal symbol of the Romanticism**

**The purpose** of the article is a discovery «visions to Joys» in romantic creation of ideals as history transformation to concepts art to I. Kant – L. Beethoven from protoromanticism Stürmers to romantic to Daydream, presented in a row of the compositions of the different authors and in «Faust-Symphonies» F. Liszt especially. **The methodology** of the work is the hermeneutic method of the analysis artifact and thinkings as a whole, as this is presented in the work of A. Losev, B. Asafiev, B. Yavorskij and the other researchers, including in culturology musicology to books of E. Markova, O. Muravskaja and their alumnus. **The scientific novelty** is conditioned by the independence of the approach to understanding the sense projection of genius of L. Beethoven in creative fulfillment romantic epochs, hermeneutic originality analysis of the rhetorical measurements expressiveness of works F.Liszt and others authors. **Conclusions.** For the first time in culturology and sciences about arts is chosen idea of I. Kant by L. Beethoven as profound idea of the Transfiguration of the world by means creation of art in his romantic symbolization, in which obvious is a decrease social grounding of ideal beginning and growth to rhetorical conventionality of the entailment, directed to daydream-Dream of symbolists – on material of honoring of L. Beethoven to M. Glinka, R.Vagner, G. Mahler and specially expressiveness of «Faust-Symphonies» of F. Liszt. The last gives the Vision feminine begin world as Joy-Consolation in the curl of masculine disharmonious being.

**Key words:** symbol, epochal symbol, romanticism, symbolism, rhetorical theme in music.

© Татарнікова А. А., 2019

Актуальність теми дослідження визначена множинністю змістовно-стилістичних вподобань пост-авангарду і сьогоденної його трансформації у вигляді «пост-поставангарду», серед яких чинне місце займає символіка культури класичних напрямів Нового часу, в тому числі спадковість від класицистських і романтичних надбань. Затребуваність ідей, закладених генієм Л. Бетховена, виражається у реакції мас-культурних запозичень із бетховенської виразної палітри. Серед них виділяються рок-обробки теми Радості з Дев'ятої симфонії, тоді як «Сталкер» А.Тарковського (1980) засвідчив затребуваність саме в даному образі для фіналу фільму, де у «шарпаному», як би на поганій апаратурі подаваному ритмі проходить тема Радості, символізуючи удавану надію душевно скаліченим персонажам того абсурд-кіно. Звучання образу-символу Дев'ятої симфонії Бетховена закладене різнобічною її проекцією у музично-публічні акції минулих століть, коли посилання на певні елементи виразності позначеного твору давало алюзивні додатки до програмних версій тих чи інших артефактів або ідейних зібрань.

Аналіз досліджень і публікацій. Загальні вказівки на вплив тих чи інших аспектів виразності Дев'ятої симфонії на різних авторів вказуються у монографіях, присвячених мистецько-історичним подіям XIX ст., у тому числі в книгах А. Альшванга, Б. Асаф'єва, С. Лобачевської [1; 3; 13], у виданнях з історії музики і музичної естетики [11; 9], історії кіно [7]. Але ідейно-культурний вплив образу Л. Бетховена, попри дії специфічно музично-тематичних показників виразності, музикознавчі дослідження минали.

Мета роботи – виявлення «видіння Радості» у романтичному ідеалотворенні як історичній трансформації концепції мистецтва І. Канта – Л. Бетховена від проторомантизму штюрмерів до романтичної Мрії, поданої у ряді композицій різних авторів і спеціально у «Фауст-симфонії» Ф. Ліста.

Виклад основного тексту. Найвидатніші звершення романтиків і реалістів XIX ст. нерідко живилися посиланнями на Дев'яту симфонію Л. Бетховена, маючи на увазі загальний план-ідею твору в розрізненні бетховенського шляху до ідеї оди «До Радості» Ф. Шиллера, втіленої в тексті фіналу, і саме ця ідея виявляється музично піднесеною вписанням Кантати в оркестрально-симфонічне дійство. В роботі М. Маркуса [9] підкреслено обґрунтування бетховенського усвідомлення тексту Ф. Шиллера через естетику І. Канта, що багатогранно представляє *кантіанство* композитора. І особлива увага надається позиціям естетики Канта щодо місця мистецтва як «моста над прірвою», якою роз'єднані в раціоналізмі філософа Віра і Розум.

І якщо романтики абсолютизували даний підхід, то у Ф. Шиллера і Л. Бетховена вичленований принцип мистецького єднання вказаних протилежностей – через мистецьку ж здатність обминати державно-релігійні фактори людського буття служінням Красі мистецтва. Такий ракурс бачення має очевидну опору в уявленнях, піднятих «німецькою культурною ідеєю», згідно якої з кінця XVII ст. німецькі землі, розрізані за різними державними кордонами і населені сповідаючими конфесійно-різні католицтво і протестантизм, через культурно-мистецький авторитет Віденської школи заявляли про велич німецького мистецького надбання, долаючи розгубленість і приниженість нації в соціально-економічному виявленні.

Бетховенський принцип «збирання» теми Радості, що набуває самозначущої виразності у фіналі симфонічного циклу і поступово складається із «зародків» її у прохідній темі (зв'язуюча у сонатних відносинах) у І частині, із теми тріо Скерцо і Варіацій II і III частин, – все це неодноразово було представлено в описах цього твору (див. характеристики Симфонії віденського Майстра у А. Альшванга, Р. Грубера, В. Конен [1; 11; 8]). Відзначимо, що зіставленням саме оркестрового «триптиху» I-III частин і вокально-хорової IV ч. композитор задає метаструктуру двохфазового вираження, що вказує на ґенезу жанру симфонії як такої.

Адже, як відомо, першосоната називалася симфонією, якщо в інструментальній її оснащеності хоч кілька тактів чи сторінок представляли вокальну музику, тим самим втілюючи, незалежно від часу звучання, єдність земного і Небесного [12, 193-194]. Сказане наводить на висновки про «бетховенське необароко», яке широко простежується у барочних запозиченнях його останніх Квартетів і Сонат. А що стосується двофазовості-двочастинності, подібної до монументальної двохфазовості Дев'ятої симфонії, то маємо це демонстративно у Тридцять другій op.111 завершальній сонаті c-moll, драматизм та інструментальна сутність першої частини якої урівноважується розгорнутими варіаціями на тему Арієтти у другій частині. Причому, хоральний виклад теми Арієтти, асоційований із протестантською церковністю, «пом'якшений» регістровим розкидом, що наводить на характер співу духовного, але явно позацерковного.

Дещо подібне спостерігається і в Дев'ятій симфонії на рівні «метафазовості»: драматичний інструменталізм у I-III частинах і Кантата у фіналі. В роботі Б. Асаф'єва підкреслюється *кантовий,* тобто духовний позацерковний сенс теми Радості [3, 287], розгортання якої у фіналі йде за законами високої *статики* духовного вираження, а не за принципами динаміки-розвитку тілесно-живого, як це показано у першій інструментальній фазі Симфонії. Таким чином, ідея сходження до духовних Висот демонструється у співвіднесеності інструментальної і вокальної фаз Симфонії Л. Бетховена, що стало витоком змістовних символізацій у мистецтві XIX – XX ст.

Виділяємо тільки епохально значущі віхи посилань на Дев'яту Л. Бетховена, з яких найсуттєвішими, можливо, постають події 1842 р. Це був рік початку реформи Р. Вагнера, коли був написаний

«Летючий Голландець» – опера з біблійними алюзіями до образу Агасфера, і створення останньої, підсумкової опери М. Глинки «Руслан і Людмила», літургійність якої спеціально досліджував Б. Асаф'єв [4]. Показовим є спокутувальний акт, закладений, незалежно один від одного, і Р. Вагнером, і М. Глинкою, у процес написання творів: обидва вибудовували лібрето серйозних-одухотворенних і масштабних, кожна у своєму роді, опер, долаючи сміховий текст. У Р. Вагнера це саркастичний переказ містичної легенди, зроблений Г. Гейне у осміювання національних фантазій. А у М. Глинки, як відомо, твір виник на основі перероблення юнацької поеми О. Пушкіна, молода іронічність віршів якої принципово витравлялася із слів, принесених у лібрето.

Обидва твори орієнтовані на тональність Дев'ятої симфонії, але розгортають різні фази останньої: «Летючий Голландець» демонструє опору на d-moll, лейттема твору (Поклик Голландця) складає інверсію початкової теми бетховенської Симфонії. А «Руслан» М. Глинки орієнтований на кантатність-ораторіальність фіналу композиції Л. Бетховена, на її основну тональність D-dur. Для Вагнера істотним був Шлях до Височині, показаної Л. Бетховеном, для М. Глинки – «шаріння у Височині» богатирських видінь національного епосу, літургічний зміст якого, як це відзначено вище, підкреслював Б. Асаф'єв.

Спокутувальна акція творців епохальних композицій у національних школах Німеччини і Росії, судячи з історичних даних, мала позитивний вихід. Адже «Голландець» Р. Вагнера став початком Нової німецької школи, тоді як «Руслан» М. Глинки заклав базис Нової російської школи, – на тлі єдиного джерела, антитетично прочитаного представниками музичного світу.

У симфонічній творчості сучасників і безпосередніх нащадків Л. Бетховена зіставлення із його Дев'ятою уникається, хоча очевидними є наступні аналогії – епічність, співвідносна з Кантатою фіналу твору Л. Бетховена у Дев'ятій (останній!) симфонії Ф. Шуберта (1827), свідомий збіг з тональністю d-moll у Дев'ятій (теж останній!) симфонії А. Брукнера (1891-1894). Але, відзначимо, що вказані автори не наважуються на відтворення бетховенської двоїчної метафазовості у відтворенні першосонати.

Певним підсумком вагнерівського бахіанства у кінці XIX ст. і в проекції наступаючого нового століття стала творчість Г. Малера і, особливо, його Друга симфонія (1894-1903), написана як би за планом Дев'ятої Л. Бетховена. Даний ракурс аналізу має місце в різних дослідженнях, в тому числі і в монументальній книзі І. Барсової [5]. Заміщення Кантати вокальним соло в Симфонії Г. Малера є симптоматичним: Небесне зберігають обранці-парії нації – діти, чистота їх висловлювань в тексті вокального соло – відсторонена від суєтного і складає виняток. Показово, що Г. Малер, наслідуючи план Дев'ятої Бетховена, написав її у тональності c/C, як би роблячи поступку надзвичайно шанованому ним Й. Брамсу, що вважав ідеалом бетховенського симфонізму П'яту і Шосту симфонії, з яких перша втілена в тональності c-moll із фіналом в C-dur.

Не забуваємо, що Перша симфонія Г. Малера написана в D/d, яку прийнято трактувати як «вступну» до циклу його Симфоній у цілому, тим самим співвідносячи сфери c/C і D/d. З Дев'ятою симфонією Л. Бетховена порівнюють Восьму симфонію і симфонію-кантату «Пісня про землю» Г. Малера – але то концепція П. Беккера і його спадкоємців-музикознавців, які так трактують творчий шлях композитора. Щодо самого автора, то його спроба «закрити» пафос порівняння з Дев'ятою Л. Бетховена, знімаючи належну нумерацію з Симфонії-кантати «Пісня про землю» (що відкривається «Застільною піснею про бідування землі», а закінчується «Прощанням» – і вся написана на вірші китайських поетів епохи Тан), засвідчує сама себе як відмову від Краси Єднання.

Є ще один твір, написаний аж у XX сторіччі за Дев'ятою Бетховена. Це Кантата II «Світло очей» А. Веберна на вірші Х. Йоне (1935). Позначення цифрою II пояснювалося самим композитором *ціннісним* посиланням на фінал Дев'ятої Бетховена як на Кантату I, внаслідок чого вебернівська Кантата може бути тільки Другою. У роботі Д. Андросової підкреслюється вказане звернення А. Веберна до бетховенського витоку: «Завершення Кантати в ясному D-dur, наявність на початку фінальної VI частини проведень теми-серії *in d* і *in b* (порівн. із зіставленнями D-dur і B-dur у фіналі Дев'ятої Л. Бетховена), незвична для Веберна розгорненість звучання (півгодинний часовий обсяг) виявляють характерний «синдром Дев'ятої симфонії» в загальноконцепційному значенні» [2, 107].

Для А. Веберна діалектика Шляху Л. Бетховена як реалій «долання життєвих випробувань» була неприйнятною. А от «шаріння у височинах» на рівні «розрідженої матерії» уявлень і спостережень у високих горах, відірваних від буттєвих «згущень», – то і є парафразою на фінал Дев'ятої, зробленою в обсязі «дематеріалізованої важкості» за твором Л. Бетховена. Вебернівський пуантилізм втілює гармонізоване тишою пауз «роїння одиничностей», що є виразником дечого потойбічного по відношенню до тілесної відчутності кантового єднання знаменитого гімну Л. Бетховена.

На тлі наведених пролонгацій «синдрому Дев'ятої» у музиці XIX – XX століть вибудована Ф. Лістом «Фауст-симфонія» вражає фактурно-конструктивним уподібненням Дев'ятій, тоді як програмні назви і Симфонії у цілому, і заголовки окремих частин пов'язані із дивними й фантасмагоричними образами дивного ж «роману у віршах» Й. Гете, в якому не людське єднання, а здіймання духу до абстракції Віри формує *видіння єдності* як чистої ідеальності мислення про Спасіння. Як відомо, фаустіанство Ф. Ліста складало невід'ємну частку його способу життя, не менше, ніж його Віросповідання, яке привело його до прийняття сану абата. Вибір Веймара для композиторського буття творця «Фа-

уст-симфонії» був підказаний також місцеперебуванням історичного Фауста (що зумовило вибір Веймара і для місця проживання Й. Гете).

Ф. Ліст усвідомлював свою буттєву сутність у паралелях з Фаустом, спорідненість з яким вбачав у збігу й протиспрямованості латинізованої шанувальної версії імені Фауста – Фаустус, що значить «яскравий, веселий», тоді як німецький зміст його прізвища «Ліст» (німецьке List – «веселість, хитрість, лукавість, підступність») утворювала морально протилежну, «проміфестофельську» якість. У історичного Фауста і у самого Ф. Ліста був друг-супутник Вагнер (від лат. wagus – блукач). Даний розклад «містики обставин» вказував, виходячи з усього, на антиномічність людської сутності творчого дару композитора-виконавця, що надихала явно автора «Фауст-симфонії» на ототожнення свого єства з історичним позауніверситетським професором XVI ст. Мефістофельська якість виявляла іншу іпостась в його динамічній натурі.

І якщо кантіанське ідеалотворення через мистецьку активність надихало Ф. Шиллера та Л. Бетховена на реалії людського братерства через діяльнісну спільність творчих зусиль, то у Ф. Ліста духовне братерство складало здобуток Споглядання Істини – Вічно-жіночого-Богородичного, усвідомлюваного в нерозривності з грішним падінням, спокутуваним готовністю жертвувати і дитям, і собою.

Порівняння дат написання творів за Дев'ятою симфонією Л. Бетховена вказує, що виділена на початку даної роботи «Фауст-симфонія» Ф. Ліста (1854-1857) займає дещо серединне положення не за часовими пропорціями співвіднесення дат написання названих композицій, але за змістом наслідування і жанрового рішення: єдиний у вигляді циклу представлений симфонічний твір з трьома оркестровими і фінальною кантатною частинами. Пряма співвідносність конструкції композицій Л. Бетховена і Ф. Ліста поєднана з протиспрямованістю ідеї, від чого, можливо, у описах цього твору Ф. Ліста автори [1; 6; 11; 13] не оговорюють очевидну спадкоємність. І вказана змістовна протиспрямованість є відверто ідейно-релігійною, що складає певний антипафос щодо заклику Шиллера-Бетховена «обійматися мільонам» попри релігійні розмежування.

Таким чином, ідея-принцип «Фауст-симфонії» Ф. Ліста виходить за межі мистецько-художньої цілісності, оскільки остання органічно представлена у I-III частинах, проти виконання яких без фіналу автор не заперечував [6, 255]. Але все ж «Фауст-симфонія» була структурована композитором в повноті чотиричастинного циклу, в якому є свій Шлях до Височині, втіленої за текстом у символіці Вічно-жіночого жертовною готовністю перетворюючого грішні пристрасті і Спокутою, що рятує світ. Як бачимо, в ідеологічному вираженні тут маємо дещо несумісне з шиллерівським текстом і кантіанськими перевагами Л. Бетховена: релігійна жертовність затуляє тут світіння мистецької Краси, яка усвідомлюється у Ф. Шиллера й Л. Бетховена у значенні Божественої суті.

І якщо тема Радості у Л. Бетховена базується на жанрі канта, на музиці одухотворенної співдружності, то у Ф. Ліста Заключний хор, що оспівує Вічно-жіноче, показує відверто церковну псалмодію. Вона репрезентована чоловічими голосами, тобто саме у храмовому оспівуванні Ідеї жіночості, високої абстракції вираження жертовно-жіночого начала, а не у театральному наслідуванні звучанню жіночих голосів. Такого роду закінчення Симфонії підготовлене кодою III частини, теж побудованої на темі Маргарити з II частини Симфонії. Тільки в Andante soave Маргарита представлена більш приземлено, у вигляді «пісні-арії без слів», в якій моторний акомпанемент мелодії у високому регістрі (у гобоя), супроводжуваний фігураціями альта, демонструє впізнаваний від Ф. Шуберта ідеалізований побутовий образ «Маргарити за прядкою».

Аріозні втручання (мелізматичні фігури) у пісенний образ суттєві, оскільки закладається той високий стиль вираження, який виявиться у коді скерцо «Мефістофель», а ще більшою мірою – у вище характеризованому Завершальному хорі. Як бачимо, представлені три фази заявлення образу Маргарити, перша з яких (II частина Andante soave, «Гретхен») демонструє побутовий зріз образу, ідеалізований характер якого виявляється завдяки міфологізаційним паралелям: діва, що пряде – аналог античним Паркам, Норнам з германської міфології.

Наступний етап подання образу Маргарити – кода III частини (Poco andante, ma sempre alla breve), тема Маргарити – у валторни і віолончелі, тобто це вже не безпосереднє подання жіночої фігури, це її символізація: тема позбавлена рис «пісні без слів», проходить на фоні педалей струнних і духових. А завершальний етап, як вже відзначалося – суто символічний, церковно-абстрагований: це втілення Радості, але даної у Спогляданні, у якості Видіння ідеального початку світу, зведеного до Вічно-жіночого.

Вказаний ракурс Радості, заявленої у Л. Бетховена, постає найбільш безпосередньо втіленим із усієї сукупності проекцій «синдрому Дев'ятої симфонії» і одночасно найбільш відсторонено-звужено: жіночий внесок у буяння маскулінного світу.

Наукова новизна статті зумовлена самостійністю підходу до розуміння смислу проекцій генія Л. Бетховена у творчі звершення романтичної доби, оригінальністю герменевтичного аналізу риторичних вимірів виразності творів Ф. Ліста та інших авторів.

Висновки. Вперше у культурологічних і мистецтвознавчих дослідженнях виділене кантіанство Л. Бетховена як змістовна ідея Преображення світу мистецтвотворенням в його романтичній символізації, в якій очевидним є зменшення соціального обґрунтування ідеального початку і наростання риторичної умовності втілення, спрямованого до мрії-Марення символістів – на матеріалі бетховеніанства

М. Глинки, Р. Вагнера, Г. Малера і спеціально виразності «Фауст-симфонії» Ф. Ліста. Остання подає Видіння жіночого початку світу як Радість-Втіху у вирії маскулінного дисгармонічного буття.

***Література***

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1971. 560 с.
2. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: Учб. посібник для вузів мистецтв. Одеса: Астропринт, 2008. 126 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги 1 и 2. М.: Музыка, 1971. 379 с.
4. Асафьев Б. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1971. 264 с.
5. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. 496 с.
6. Друскин М. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. М.: Музыка, 1980. Вып. 4. 528 с.
7. Кино. Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия,1986. 640 с.
8. Конен В. История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1972. Выпуск третий. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. 526 с.
9. Маркус С. История музыкальной эстетики в 2-х томах. М.: Музгиз, 1959. Т. 1. 316 с.
10. Мильштейн Я. Ф. Лист: в 2-х т. М.: Музыка, 1970. Т. 1. 864 с.
11. Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен. М.: Музыка, 1967. 443 с.
12. Соната // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 5 СИМОН-ХЕЙЛЕР. М.: Советская энциклопедия, 1981. Стлб. 193–200.
13. Łobaczewska S. Beethoven. Kraków, PWM, 1977. 239 s.

***References***

1. Alschwang, A. (1971). Ludvig van Beethoven. The Essay to lifes and creative activity. Moscow: Sov. Kompozitor. [in Russian].
2. Androsova, D. (2008). Minimalism in music. Scool appliances for universities of arts. Odesa: Astroprint. [in Ukraine].
3. Asafiev, B. (1974). Music form as process. Books first and sekond. Moscow: Muzyka. [in Russian].
4. Asafiev B. (1971). Symphonic etudes. Leningrad: Muzyka. [in Russian].
5. Barsova, I. (1975). Gustav Mahler's Symphonies. Moscow: Sov. Compozytor. [in Russian].
6. Druskin, M. (1980). History of the foreign music. The Second half XIX age. Moscow: Muzyka. [in Russian].
7. Cinema (1986). Encyclopedic dictionary. Moscow: Sov. Encyclopedia. [in Russian].
8. Konen, V. (1972). The History of the foreign music. The Issue third. Germany, Austria, Italy, France, Poland since 1789 before medium XIX century. Moscow: Muzyka. [in Russian].
9. Markus, S. (1959). History of the music aesthetics in 2-h volumes. V.1. Moscow: Muzgiz. [in Russian].
10. Milshtein Ja. (1970). F. Liszt. Publishing second, extended and complemented. V. 1. Moscow, Muzyka. [in Russian].
11. 11. The Music to French revolution XVIII century. Beethoven (1967). Moscow: Muzyka. [in Russian].
12. Sonata (1981). Misical encyclopedia in 6 volumes. Moscow: Sov. encyklopedija. pp. 193-200. [in Russian].
13. Łobaczewska, S. (1977) Beethoven. Kraków, PWM. [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 19.04.2019 р.*
*Прийнято до публікації 22.05.2019 р.*

УДК 781.2
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191365

**Трофімов Антон**.
доктор мистецтва,
фаготовий музичний виконавець
(Ізмір, Туреччина)
ORCID 0000-0003-4545-2388
antonartist@hotmail.com

# СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РАННІХ СИМФОНІЙ Й. ГАЙДНА

**Мета** роботи - проаналізувати і окреслити значення ранніх партитур Й. Гайдна як важливої складової всієї його творчості в загальному соціокультурному контексті періоду ранньокласичного оркестру. **Методологія** дослідження визначається самим характером досліджуваної проблеми. У роботі застосовуються історико-стильовий і функціональний методи, що продовжує традицію вітчизняної музично-теоретичної школи і методологію дослідження оркестрових явищ, що склалася в системі вищої академічної музичної освіти України, яка поєднує теоретичний і історичний підходи до вивчення предмета. Специфіка теми дослідження зажадала виходу за межі мистецтвознавства до області міждисциплінарних знань (філософії та культурології). **Наукова новизна** даного дослідження визначається його матеріалом і ракурсом розгляду проблеми. Наукова праця присвячена дослідженню оркестрового стилю раннього Й. Гайдна. В роботі проаналізована проблематика ранньокласичного оркестру, а ранньокласичний оркестр видатного композитора розглядається як приватний прояв загального феномену, зіставляються оркестрові прийоми раннього Й. Гайдна з бароковою і зрілою класичної оркестровкою, де саме явище ранньокласичного оркестру виявляється представленим у контексті еволюції оркестрового мистецтва. **Висновки.** Оркестрове письмо раннього Й. Гайдна, що пов'язане з бароковим, в той же час виявляє в собі нові риси - відмова від continuo в симфоніях, зростання ролі духових, винахідливість у створенні оркестрової фактури, її індивідуалізація - що однозначно характеризує стилістику композитора як явище нової епохи - епохи класичного стилю. Безумовно, оркестровка раннього Й. Гайдна нерозривно пов'язана з ідіомами галантного ранньокласичного стилю, їй властива наявність «загальних місць», тембро-фактурних «топосів» свого часу. Але не можна не відзначити, що при досить скромному складі доступного на той час до його розпорядження оркестру, Й. Гайдн максимально використовував наявну темброву палітру для підкреслення деталей композиції в області її фактури, гармонії та форми. Звернення до давно засвоєних прийомів, поряд зі свободою підходу до створення кожної нової партитури - в цьому й полягає особливість оркестрового стилю раннього Й. Гайдна, що надає його музиці індивідуальне звучання, яке відоме всьому людство.

**Ключові слова:** Й. Гайдн, симфонія, симфонічний оркестр, оркестровий стиль, оркестрове письмо, ранньокласичний оркестр, класичний оркестр.

***Трофимов Антон,*** *доктор искусства, фаготовый музыкальный исполнитель (Измир, Турция)*

**Стилевые особенности ранних симфоний Й. Гайдна**

**Цель** работы - проанализировать и определить значение ранних партитур Й. Гайдна как важной составляющей всего его творчества в общем социокультурном контексте периода раннеклассического оркестра. **Методология** исследования определяется самим характером исследуемой проблемы. В работе применяются историко-стилевой и функциональный методы, что продолжает традицию отечественной музыкально-теоретической школы и методологию исследования оркестровых явлений, сложившуюся в системе высшего академического музыкального образования Украины, которая сочетает теоретический и исторический подходы к изучению предмета. Специфика темы исследования потребовала выхода за пределы искусствоведения в область междисциплинарных знаний (философии и культурологии). **Научная новизна** данного исследования определяется его материалом и ракурсом рассмотрения проблемы. Научная работа посвящена исследованию оркестрового стиля раннего Й. Гайдна. В работе проанализирована проблематика раннеклассического оркестра, а раннеклассического оркестр выдающегося композитора рассматривается как частное проявление феномена, сопоставляются оркестровые приемы раннего Й. Гайдна с барочной и зрелой классической оркестровкой, где само явление раннеклассического оркестра оказывается представленным в контексте эволюции оркестрового искусства. **Выводы.** Оркестровое письмо раннего Й. Гайдна, тесно связаное с барочным искусством, в то же время обнаруживает в себе новые черты - отказ от continuo в симфониях, возрастание роли духовых, изобретательность в создании оркестровой фактуры, ее индивидуализация, что однозначно характеризует стилистику композитора как проявление новой эпохи - эпохи классического стиля. Безусловно, оркестровка раннего Й. Гайдна неразрывно связана с идиомами галантного раннеклассического стиля, ей присуще наличие «общих мест», тембро-фактурных «топосов» своего времени. Нельзя не отметить, что при достаточно скромном составе доступного в то время в его распоряжение оркестра, И. Гайдн максимально использовал имеющуюся в наличии темброву палитру для подчеркивания деталей композиции в области ее фактуры, гармонии и формы. Обращение к давно усвоенным приемам одновременно со свободой подхода к созданию каждой новой партитуры - в этом и заключается особенность оркестрового стиля раннего Й. Гайдна, что придает его музыке индивидуальное звучание, которое знакомо всему человечеству.

**Ключевые слова:** Й. Гайдн, симфония, симфонический оркестр, оркестровый стиль, оркестровое письмо, раннеклассический оркестр, классический оркестр.

***Trofimov Anton,*** *Doctor of Arts, bassoon musical performer (Izmir, Turkey)*

**Style Features of the Early Symphonies by J. Haydn**

**The purpose of the article** is to analyze and to define the role of the early Haydn's sheet music as an essential component of his whole artwork in the social-cultural context during the period of the early-classical orchestra. **The**

© Трофімов А., 2019

**methodology** of the research is defined by the very own nature of the researched problem. The historical-stylistic and functional methods are applied in this research, which keeps the tradition of the domestic musical theoretical school and the methodology of the research on the orchestra phenomenons going. Such an approach has emerged in the Ukrainian higher music education system, which combines both theoretical and historical approaches to the study of the subject. The specific nature of the topic demands to go beyond Art History to the field of interdisciplinary studies - Philosophy and Cultural Studies. **The scientific novelty** of the research is defined by its material and the perspective of looking at this issue. This scientific work focuses on the exploration of the Haydn's early orchestra style. The early orchestra's problematic has been analyzed in this research, and the early orchestra of this outstanding composer is considered as the particular case of the general phenomenon. There is also a comparison of early Haydn's orchestral techniques with baroque and mature orchestration in which the phenomenon of the early classical orchestra is presented in the context of the orchestra art's evolution. C**onclusions**. The early orchestra sheet music of Haydn concerned to baroque at the same time also demonstrates the new features – abandonment of the continuo in symphonies, increasing role of woodwinds, ingenuity in the creation of orchestra facture and its individualization which characterizes the composer's stylistics as a manifestation of the new era of classical style. The orchestration of early Haydn's is concerned with idioms of gallant early classical style, and it's characterized by timber textured "toposes" of its time. Despite the fact that the orchestra at his disposal was pretty modest back in those times, Haydn made the most of the tone palette he had had then to enhance details of the composition in the field of its facture, harmony, and form. The peculiarity of Haydn's early orchestra style lies in the appeal to well-known tricks along with freedom in selecting approaches to create new sheet music, and this gives his music an individual sounding famous to all humanity.

**Key words:** J. Haydn, symphony, symphony orchestra, orchestra style, orchestration, early classical orchestra, classical orchestra.

Актуальність теми дослідження. Вивчення різних форм прояву художнього мислення залишається актуальним завданням мистецтвознавства, оскільки воно спрямоване в кінцевому рахунку на продуктивне осягнення природи творчості, незважаючи навіть на те, що розглядаються епохи та стилі, що знаходяться на значній історичної дистанції від сьогодення. Одним з таких проявів творчої діяльності є сукупність прийомів композиторського володіння оркестром - оркестрове письмо. Рання симфонічна творчість Й. Гайдна – мистецька сфера, яка надзвичайно цікава щодо еволюції його власного композиторського стилю, жанру симфонії, історії оркестру, зрештою. Розгляд оркестрового письма раннього Й. Гайдна дає можливість побачити перехід від ранньокласичного до зрілого класичного оркестру в межах одного композиторського стилю. Звичайно, що цей перехід відбувався різноспрямовано і припускав співіснування та розвиток різних (старих і нових) принципів, використання яких складає особливі риси стилістики композитора.

Мета роботи - проаналізувати і окреслити значення ранніх партитур Й. Гайдна як важливої складової всієї його творчості в загальному соціокультурному контексті періоду ранньокласичного оркестру.

Методологія дослідження. У роботі застосовуються історико-стильовий і функціональний методи, що продовжує традицію вітчизняної музично-теоретичної школи і методологію дослідження оркестрових явищ, що склалася в системі вищої академічної музичної освіти України, яка поєднує теоретичний і історичний підходи до вивчення предмета.

Стан наукової розробки проблеми. Основні наукові роботи, що присвячені оркестровому стилю симфоній Й. Гайдна, належать закордонним дослідникам. В першу чергу слід назвати американського мистецтвознавця, автора п'ятитомної монографії та праці, присвяченого симфонічним творам Й. Гайдна - Р. Лендона [7]. Величезна дослідницька робота Р. Лендона отримала продовження в його наступній діяльності як редактора критичного видання всіх симфоній Й Гайдна [6] та як засновника гайднівського товариства.

Новий етап в дослідженні творчості Й. Гайдна насамперед пов'язаний з роботою Інституту Гайдна (Joseph Haydn-Institut) та видатних вчених, що входили до його складу (С. Герлах, Г. Федер, Дж. Вебстер), а також з появою нового академічного видання зібрання творів композитора [11]. Наступне покоління дослідників представлено в публікаціях, початок яким було покладено в 60-і роки XX ст., яке сформувало оновлену текстологічну панораму і запропонувало своє трактування деяких принципових мистецтвознавчих питань, наприклад, пов'язаних з інструментарієм капели Й. Гайдна та наявністю «basso continuo» (генерал-басу) в його симфоніях. Представлена робота орієнтується саме на дане зібрання творів як на найбільш сучасне й авторитетне, яке максимально враховує всі джерела, що дійшли до нашого часу.

Накова новизна дослідження. Наукова праця присвячена дослідженню оркестрового стилю раннього Й. Гайдна. В роботі проаналізована проблематика ранньокласичного оркестру, а ранньокласичний оркестр видатного композитора розглядається як приватний прояв феномену, зіставляються оркестрові прийоми раннього Й. Гайдна з бароковою і зрілою класичної оркестровкою, де сам феномен ранньокласичного оркестру виявляється представленим у контексті еволюції оркестрового мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Симфонії Й. Гайдна - найважливіше явище в історії оркестру XVIII століття. Їх дослідження важливо не тільки саме по собі, але й для розуміння музичнокультурного процесу даної епохи. Значення пізніх партитур (Паризьких, Лондонських симфоній) як високих класичних зразків жанру розкрито в великій кількості присвячених їм досліджень. Розгляд ранніх

творів композитора, що хронологічно належать до ранньокласичесного періоду в історії музики, видається не менш важливим для мистецтвознавчої науки.

Взагалі, Й. Гайдном було створено 106 симфоній, з яких ранніми прийнято вважати твори (до цього періоду відносяться 64 партитури), що написані з 1757 року (поява першої симфонії) до 1774 року. Аргументом у виборі верхньої хронологічної межі для сучасних західних вчених (С. Герлах та інші) прислужила досить знаменна деталь - поява у партитурі самостійної нотної системи фагота. До 1774 року фагот разом із віолончеллю та контрабасом у партитурах гайдновских симфоній за інерцією трактувався як учасник групи генерал-баса та в партитурі окремо не виписувався. Після цієї дати ситуація змінюється докорінно, оскільки в кожній симфонії з'являється окрема партія одного або двох фаготів. Створені на близькій часовій дистанції від епохи бароко, ранні партитури органічно вбирають в себе деякі її стильові особливості, але в той же час демонструють й значний рух вперед. Іншими словами, ранні симфонії нібито відображають шлях переходу від оркестрового стилю однієї епохи до оркестровому стилю іншої, причому сама кількість партитур дозволяє більш пильно, нібито покадрово розглянути процес цього переходу, який в реальному житті відбувається майже невловимо.

Оркестр взагалі вельми багатолике явище, тому й поняття оркестру також має під собою різні смислові шари. Дослідниця музичного мистецтва Н. Ксенофонотова виділяє у цьому понятті соціокультурний, інструментальний і іманентно-композіційний аспекти [3, 4-5]. У першому випадку оркестр виступає, крім іншого, й як система професійних функцій його учасників, а у другому, оркестр розуміється як комплекс тембрів, пов'язаний з відібраним часом інструментарієм, кожна одиниця якого також має своє амплуа в загальній системі оркестрових засобів, що використані композитором.

У вітчизняному музикознавстві в періодизації оркестру прийнято виокремлювати епоху класицизму з характерними для неї принципами оркестровки, всередині якої розрізняють два типи оркестру: ранньокласичний (1740-80-ті роки) і класичний (з 1780-х до 1810-х років) [1]. Раньокласичний етап був підготовлений періодом пізнього бароко, від якого були успадковані змінність складу, камерне письмо, деякі принципи оркестровки (наприклад, гра інструментів «colla parte»). У раньоклассичний період інструментування поступово набуває нового статусу, з мобільного стаючи стабільним елементом композиції, важливою і незмінною складовою тексту музичного твору. Це знаходить відображення і в прагненні до все більш повної фіксації інструментування в партитурі, яка з часом стає загальноприйнятою.

Зміна статусу інструментування було пов'язано й з тенденцією до стабілізації оркестрового складу - з'явилася необхідність в певному універсальному інструменті для точного втілення композиторського задуму. Відповідним інструментом став в XIX столітті симфонічний оркестр. Проміжною ланкою між різноманітністю оркестрових колективів епохи бароко і сталим парним складом класицизму з'явився раньоклассичний оркестр, у якому ще немає рис повної сталості, але вже намічена певна тенденція до її появи.

Під впливом стабілізації складу, що сталася на етапі зрілого класичного оркестру, різноманітність, яка властива ранньокласичному періоду, виявилася у певній мірі стертою і недооціненною. Деякі симфонії Й. Гайдна з «скороченим» складом (симфонії № 27 і № 37) довгий час були відомі як симфонії, що написані для традиційного ранньокласичного складу з гобоями та валторнами. Тільки завдяки музикознавчим дослідженням останнього десятиліття минулого століття стало відомо, що партії другої пари духових були приписані пізніше, щоб, ймовірно, з метою продажу доповнити склад симфоній до найбільш поширеного, який, до кінця відповідного століття став вважатися стандартним обов'язковим мінімумом [5].

У той же час інструментування в ранньокласичну епоху, знаходячи статус стабільного елемента композиції, все ще було тісно пов'язано із зовнішніми обставинами – можливостями, що перебували в розпорядженні композитора. Тут маються на увазі самі оркестри, для яких писав композитор, їх інструментарій, кількість музикантів, тощо. Ця особливість ранньокласичного інструментування помітне й на прикладі ранньої оркестрової творчості Й. Гайдна.

Я зазначалося вище, інструментарій, його можливості - вельми важливий фактор, що впливає на манеру оркестрового письма. По-перше, мова йде про склад оркестру, з яким працював композитор. З ним, наприклад, пов'язана відсутність у ранніх партитурах Й. Гайдна кларнета, який тим часом вже активно входив до оркестрової практики. По-друге, на оркестрове письмо впливала й конструкція інструментів, яка в середині XVIII ст. значно відрізнялася від сучасної. Серед інструментів, до яких звертався Й. Гайдн, ця позиція головним чином відноситься до мідних духових інструментів (у першу чергу до валторни), а також до контрабасу. У ранніх симфоніях композитора зустрічаються найрізноманітніші лади натуральних валторн, причому не тільки найбільш поширені в епоху раннього класицизму - B-basso, C-basso, D, Es, E, F, G, A, B-alto, C-alto, але і рідко зустрічалися - Fis і H.

Деяку складність представляє питання, пов'язане з використанням контрабасу. У ранньокласичну епоху і, зокрема, у Й. Гайдна, його трактування в оркестрі демонструє рубіжний кордон між бароко, коли панувало ансамблеве письмо з вільним виділенням солістів із загального ансамблевого звучання, та зрілим класицизмом, де оркестрова тканина струнних мислилася як сукупність партій, що виконуються, як правило, групами музикантів. У ранніх партитурах Й. Гайдна контрабас постає в двох амплуа. Перше амплуа – контрабас акомпанує: інструмент як учасник групи континуо грав по партії

Basso разом з віолончеллю і фаготом, а друге амплуа - сольне. Таке несподіване для класичної епохи амплуа контрабаса-соліста в симфоніях № 6, 7, 8, 72, 31 говорить про релікт барочного концертного принципу, який зазнає певних жанрових меж.

Таким чином, у ранніх симфоніях Й. Гайдна була група басових інструментів, які виконували функцію «контінуо». У партитурі вона була представлена рядком з написом Basso або - значно рідше - Basso continuo. До цієї групи інструментів оркестру належали віолончель, фагот і контрабас. Клавішний інструмент, судячи по всьому, не входив до складу групи контінуо в симфоніях. Така точка зору підтверджується тим, що в автографах партитур і партій в симфоніях Й. Гайдна немає цифровок генерал-баса або вказівок на участь клавесина, тоді як у вокальних творах, супроводжуваних оркестром, вони зустрічаються постійно.

Своєрідність гайдновских партитур як ранньокласичних зразків, в яких органічно поєднується старі і нові принципи, знаходить вираз у такому явищі як прийом гри «colla parte», поширений в епоху бароко, але зникаючий у період класичного оркестра. У ранніх партитурах Й. Гайдна прийом «colla parte» проявляється не тільки буквально - як письмова вказівка будь-якому інструменту грати по партії іншого, але й побічно - як прийом точної дубліровки навіть при відсутності відповідного позначення. В цьому відношенні особливу увагу звертає на себе трактування у творчості раннього Й. Гайдна партій фагота і альта, які при грі colla parte, як правило, не виписувалися в партитурі докладно.

Особливо показово зміна ставлення до трактування фагота за періоду часу з 1757 по 1774 роки, що розглядається у дослідженні. У цей період чітко помітна тенденція до відходу від принципу гри фагота col basso, його відокремлення від басової партії контінуо. Так барокові уявлення про фагот як інструмент контінуо змінюються ставленням до нього як до інструменту з самостійною партією. Відокремлення фагота від басової партії стало кроком на шляху до формування оркестрової групи дерев'яних духових інструментів. Після цього пункту еволюції оркестра барокові риси проявляються в оркестровці все менше, а класичні - все більше.

Типологічно прикордонний статус ранньокласичного оркестру, охарактеризований досі через його зовнішні риси, виявляється в ранніх симфоніях Й. Гайдна й під час аналізу самого оркестрового письма. У творчості раннього Й. Гайдна ми пропонуємо виділяти особливий тип симфонії, для якого характерне включення соло інструментів протягом однієї або всіх її частин. До нього відносяться вісім симфоній, що написані в ранні естергазієвські роки (з 1761 по 1765): симфонії №№ 6, 7, 8, 72, 31, 36, 13, 24 (частково це зберігається ще в трьох - №№ 30, 41, 51). У всіх цих творах як мінімум повільна частина включає до себе сольну партію (партії), яка розрахована на всю частину. Симфонії з концертуючими інструментами включають безліч спільних рис з бароковим concerto grosso. Серед них - можлива наявність декількох солістів, що звичайно для барочного концерту, принцип концертування, основоположний для оркестрової культури епохи бароко, використання звичайних для concerti grossi позначень. Частини, де безперервно виконує соло тільки один інструмент, схожі з частинами сольного барочного концерту.

У той же час у симфоніях Й. Гайдна з концертуючими інструментами є й відмінні від бароко нові риси. Так, вони написані у традиційній для ранньокласичного часу формі четирехчастного циклу з початковим алегро, повільною частиною, менуетом з тріо і швидким фіналом. Відрізняється й сам характер інструментування, який, незважаючи на слідування барочному принципу концертування - чергуванню soli і tutti, являє собою новий тип оркестровки з більш рухливим тембро-фактурним ритмом. Однак жанр симфоній Й. Гайдна з концертуючими інструментами не слід ототожнювати з жанром концертної симфонії, який сформувався пізніше - в 1780-90-х роках.

Соло в ранніх симфоніях Й. Гайдна виявляє специфіку саме ранньокласичного оркестрового письма. Пізніше під принципом соло в оркестрі стала розумітися яскрава індивідуалізована партія, доручена одному інструменту, який виділений з оркестру. У ранньоклассическому оркестрі ситуація більш багатозначна. Для ранньокласичного оркестрового письма критерієм соло є не сама по собі ступінь індивідуалізації матеріалу, яким воно представлено, скільки письмово встановлений у партитурі статус відособленості інструментальної партії, яка по-різному вписується до контексту оркестрової тканини.

Відомо, що інструментування класичної симфонії характеризується тісним взаємозв'язком між динамікою формоутворення та вибором конкретних оркестрових засобів. У XVIII ст. оформилися певні «закони» з вибудовування тембрового профілю симфонії. Так у циклі були «регламентовані» зони яскравого, туттійного звучання і звучання більш прозорого, легкого. До перших у крупному плані ставилися початкове алегро, менует і фінал, до других - повільна, як звичайно, друга частина симфонії, де переважало звучання струнних та тріо менуету з характерними для нього соло. У ранніх симфоніях втілення тембрової архітектоніки циклу постає перед нами в найрізноманітніших варіантах - від найбільш простих (з мінімальною кількістю градацій щільності оркестрової тканини) до вельми складних (з використанням різних прийомів, наприклад, введення соло партій, що дозволяють досягти більшого числа можливих градацій оркестрового звучання).

Суттєвою дослідницькою проблемою, пов'язаною з меншим, ніж цикл, рівнем, є встановлення зв'язку тембро-фактурного ритму з формою кожної частини. У цілому в кожній з симфоній Й. Гайдна можна виділити однорідні тембро-фактурні секції, які по своїй протяжності можуть бути самими різни-

ми - від одного такту до цілої частини. Членування на секції не завжди буде збігатися з розподілом форми всередині частини і не завжди буде безпосередньо пов'язано з вирішенням проблеми безперервності або, навпаки, питання членування у розгортанні музичної тканини твору. Зв'язок із формою виявляється на рівні вибору характеру і частоти змін секцій в залежності від частини симфонії. Найбільші межі форми обов'язково маркуються зміною не тільки в оркестровому складі, а й характеру інструментування. В цілому можна зробити наступний висновок щодо характеру темпу тембро-фактурних змін у частинах циклу: найбільш статичною виявляється друга - повільна частина; найбільш динамічною і мінливою - перша та заключна частини циклу; менует і фінал, як правило, представляють собою компроміс.

Можна сказати, що питання темпу змін в оркестровій тканині симфоній показує якість нового етапу гайднівського письма в порівнянні з бароковим оркестром, якому, в цілому, була властива темброво-фактурна статика. Вона могла проявлятися в повній відсутності тембрових змін (коли партія одного інструмента або ансамблю закріплюється за певним матеріалом або фактурною функцією в рамках цілої частини, чи будь-якого її розділу) або у відсутності переходів між змінами інструментальних складів. Таким постає й оркестр Й. Гайдна у II, III частинах циклу і в деяких фіналах ранніх симфоній. У I частині інструментування набагато більш жваво відгукується на формі. Тут втілюється інша - динамічна - концепція світосприйняття, зміни відбуваються зсередини безпосереднього перебігу самої музики, один тип письма на очах перетворюється в інший. Примітно, що в ранніх симфоніях Й. Гайдна старий статичний тип сусідить поруч з тим новим динамічним типом письма, що формуються.

Висновки. Оркестрове письмо раннього Й. Гайдна, котре пов'язане з бароковим, в той же час виявляє в собі нові риси - відмова від continuo в симфоніях, зростання ролі духових, винахідливість у створенні оркестрової фактури, її індивідуалізація - що однозначно характеризує цей стиль як явище нової епохи - епохи класичного стилю. Безумовно, оркестровка раннього Й. Гайдна нерозривно пов'язана з ідіомами галантного ранньокласичного стилю, їй властива наявність «загальних місць», тембро-фактурних «топосів» свого часу. Але не можна не відзначити, що при досить скромному складі доступного на той час до його розпорядження оркестру, Й. Гайдн максимально використовував наявну темброву палітру для підкреслення деталей композиції в області її фактури, гармонії та форми. Звернення до давно засвоєних прийомів поряд зі свободою підходу до створення кожної нової партитури - в цьому й полягає особливість оркестрового стилю раннього Й. Гайдна, що надає його музиці індивідуальне звучання, яке знає все людство.

***Література***

1. Барсова И. Оркестр // Музыкальная энциклопедия. Москва: Изд-во Сов. энциклопедия 1978. Т. 4. С. 89.
2. Бородавкин С. А. Эволюция оперного оркестру в XVII-XVIII веках: от Я. Пери до В. А. Моцарта. Одесса : Печатный дом, Друк Південь, 2011. 540 с.
3. Ксенофонтова Н. Камерный оркестр в музыке первой половины XX века. Автореферат дисс. канд. искусствоведения. Москва, 1984. 24 с. С. 4–5.
4. Коробецька С. Ю. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія. Київ: Видавництво національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова, 2011. 332 с.
5. Gerlach S., Scheideler U. Vorwort. Kritischer Bericht // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 1: Sinfonien um 1757-1760/61. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1998. P. 245–297.
6. Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, hrsg. v. H. C. Robbins Landon. Wien: Universal Edition, 1963-1967.
7. Landon H.C.R. Haydn: Chronicle and Works. 5 vols. London: Thames and Hudson, 1976-1980. Vol. I: Haydn: the Early Years 1732–1765 (1980). 656 p.
8. Landon H.C.R. Haydn: Chronicle and Works. 5 vols. Vol. II: Haydn at Eszterháza 1766–1790 (1978). 800 p.
9. Landon H.C.R. The Symphonies of Joseph Haydn. London: Universal Edition & Rockliff, 1955. 862 p.
10. Spitzer J., Zaslaw N. The birth of the orchestra. History of an institution, 1650-1815. Oxford – New York: Oxford University Press. 2004. 614 p.
11. Werke Joseph Haydn. München : G Henle, 2006, 279 p.

***References***

1. Barsova, Y. (1978). Orchestra. Musical Encyclopedia. Moscow: Publishing House Sov. Эntsyklopedyia. Vol. 4. [in Russian].
2. Borodavkyn, S. A. (2011). volution of the opera orchestra in the XVII-XVIII centuries: from Ja. Peri to V. A. Mozart. Odesa: Printing House, Druk Pivden [in Russian].
3. Ksenofontova, N. (1984). Chamber Orchestra in the music of the first half of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow, pp. 4–5 [in Russian].
4. Korobetska, S. Yu. (2011). Orchestral style: theory, history, present : monograph. Kyiv: Publishing House of the National Pedagogical University. M.P. Dragomanov [in Ukrainian].
5. Gerlach, S., & Scheideler, U. (1998). Vorwort. Kritischer Bericht. Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 1: Sinfonien um 1757-1760/61. Partitur. München: G. Henle Verlag, pp. 245–297. [in German].
6. Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, hrsg. v. H. C. Robbins Landon. Wien: Universal Edition, 1963-1967. [in German].

7. Landon H.C.R. Haydn: Chronicle and Works. 5 vols. London: Thames and Hudson, 1976-1980. Vol. I: Haydn: the Early Years 1732–1765 (1980). 656 p. [in English].
8. Landon H.C.R. Haydn: Chronicle and Works. 5 vols. Vol. II: Haydn at Eszterháza 1766–1790 (1978). 800 p. [in English].
9. Landon H.C.R. (1955). The Symphonies of Joseph Haydn. London: Universal Edition & Rockliff [in English].
10. Spitzer J., & Zaslaw N. (2004). The birth of the orchestra. History of an institution, 1650-1815. Oxford – New York: Oxford University Press [in English].
11. Werke Joseph Haydn. (2006). München : G Henle [in German].

*Стаття надійшла до редакції 16.08.2019 р.*
*Прийнято до публікації 18.09.2019 р.*

УДК 781.033
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191370

**Шевченко Лілія Михайлівна**
кандидат педагогічних наук, доцент Одеської національної музичної академії ім.А.В.Нежданової
ORCID 0000-0001-8602-9573
lilia.my.forte@gmail.com

## СУЧАСНА ПІАНІСТИЧНА КУЛЬТУРА І БЕТХОВЕНІАНСТВО - МОЦАРТІАНСТВО В НІЙ

**Мета** роботи – виявити характер взаємодії моцартіанських і бетховеніанських стильових традицій у фортепіанній грі в їх неоднозначній соприсутності і взаємодії в успадкування культурно-мистецьких напрацювань минулого століття. **Методологічною** основою роботи є культурологічний підхід у мистецтвознавстві, представлений у тому числі школою Б.Асафьєва в Україні, початки якого зафіксовані французькою Ars nova кануну XIV століття й повернені в русло театрального мимезису Ж.-Ж.Руссо. Базисне місце займає метод жанрово-стильового порівняльного аналізу, герменевтичний, історико-описовий методи, що дозволяють у межах культури зафіксувати значеннєві паралелі становлення гуманітарної сфери й виразності мистецтва. . **Наукова новизна** роботи полягає в тім, що вперше у культурознавстві України висуваються стильові протиріччя піанізму в наслідування піаністичних шляхів моцартіанства і бетховеніанства як парадигмальний знак фортепіанної культури сучасності. **Висновки.** Виник і діє «гетерофонний» принцип у загальнокультурних позиціях фортепіанного музикування: бетховеніанська і моцартіанська складові стильової парадигматики піаністичної культури є явище всепланетарного значення. Її диз'юнктивний принцип, тобто якісно неврівноважене співвідношення мистецької угрунтованості бетховеніанства і широко охоплюючого позамистецький обрій моцартіанства, має певні унікальні, відзначені національною ментальною «хвилястістю» світосприйняття в Україні, яке народжує багатозначні, але продуктивні і цікаві пересічення вказаних типологій, які мають глибокі основи для подальшого розвитку музичного мислення.

**Ключові слова:** стильова диз'юнкція, піаністична парадигма, бетховеніанство, моцартіанство, фортепіанне мистецтво, піаністична культура.

***Шевченко Лилия Михайловна,*** *кандидат педагогических наук, доцент Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой*

**Современная пианистическая культура и бетховенианство-моцартианство в ней**

**Цель** работы – проявить характер взаимодействия моцартианских и бетховенианских стилевых традиций в фортепьянной игре в их неоднозначном соприсутствовании и взаимодействии в наследовании культурно-художественных наработок прошлого столетия. **Методологической** основой работы является культурологический подход в искусствоведении, представленный в том числе школой Б.Асафьєва в Украине, начала которой зафиксированы французской Ars nova кануна XIV столетия и повернуты в русло театрального мимезиса Ж.-Ж.Руссо. Базисное место занимает метод жанрово-стилевого сравнительного анализа, герменевтичний, историко-описательный методы, которые позволяют в пределах культуры зафиксировать смысловые параллели становления гуманитарной сферы и выразительности искусства. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в культуроведении Украины выдвигаются стилевые противоречия пианизма в наследовании пианистических путей моцартианства и бетховенианства как парадигмальний знак фортепианной культуры современности. **Выводы.** Возник и действует «гетерофонный» принцип в общекультурных позициях фортепианного музицирования: бетховенианская и моцартианская составляющая стилевой парадигматики пианистической культуры есть явление всепланетарного значения. Её дизъюнктивный принцип, т.е. качественно неуравновешенное соотношение художественной внедренности бетховенианства и широко охватывающего внехудожественнный горизонт моцартианства, имеет определенные уникальные, отмеченные национальной ментальной «хвилястістю» мировосприятие в Украине, которое рождает многозначные, но продуктивные и интересные пересечения указанных типологий, которые имеют глубокие основы для дальнейшего развития музыкального мышления.

**Ключевые слова:** стилевая дизъюнкция, пианистическая парадигма, бетховенианство, моцартианство, фортенпианне искусство, пианистическая культура

***Shevchenko Lilia,*** *Candidate of the Pedagogical Sciences, Assistant Professor Odesa National Music Academy named after A.V.Nezhdanova*

**The modern piano culture and features of Beethooven's and Mozart's styles within the one**

© Шевченко Л. М., 2019

**The purpose of the article** is to show the nature of the interaction to Mozart and Bertthoven style tradition in the piano play of their ambiguous joint presence and interactions in inheritance cultural-artistic life lengths to the past century. **The methodology** of the work is the culturology approach in science about art, presented including the school of B. Asafiev in Ukraine, begin which are fixed french Ars nova begin XIV century and are turned in riverbed theatrical mimesis of J.-J. Rousseau. The base place occupies the method of the genre-style benchmark analysis, hermeneutic, historian-descriptive methods, allowing within fix the semantic parallels of the formation of the humanitarian sphere and expressiveness of art. **The scientific novelty** of the work is concluded in that for the first time in science about culture to Ukraine are brought forth of the style contradiction of pianism in inheritance piano ways Mozart style type and Beethoven style type as paradigm sign of piano cultures to contemporaneity. **Conclusions.** Appeared and acts "heterophony" principle in general cultural position of piano play: Beethoven and Mozart forming of style paradigm to the piano culture, there is a phenomenon of universal planetary importances. Its disjunctive principle that is unbalanced qualitative correlation artistic entering of Beethoven character and broadly covering out-art horizon of Mozart character play has determined uniquely, noted national national "waviness" world-outlook in Ukraine, which gives birth ambiguous, but productive and exciting intersection specified typology, which have a sincere central to the further development of the music thinking. The disjunctive approach to the study of the stylistic paradigm of one or another century brings to the cultural perspective the knowledge of epochal styles, which are unknowable in their entirety in the art of science since it is not the artistic sphere that constitutes the source and the impetus for their existence. Moreover, even the styles, which are the expression of creative differentiation of thinking, do not always feed in their origins specifically in the creative sphere - this is the reason for the long neglect in the second half of the nineteenth and twentieth centuries such artistic and, at the same time, all-culturally encompassing phenomena such as the Rococo, the Biedermeier, and the center of modernity on the eve of the twentieth century - symbolism.

**Key words:** style disjunction, piano paradigm, Beethoven character play, Mozart character play, piano art, piano culture

Актуальність теми дослідження зумовлена сьогоденною потребою усвідомлення закономірностей виявлення сучасної культури піанізму, яка складає об'єктивно національний здобуток країн планети. Той феномен неодноразово ставав предметом вивчення вітчизняних і зарубіжних науковців – такими є праці Д. Андросової, Д.Кемпера, Х.Хойслера, Н. Кашкадамової, Л.Корній, О.Маркової, Дж.Пейзана, А.Пютца, М.Степаненка, Л.Степанової, Е.Стрікленда, Х.Штегера, Б.Шеффера, Х.Шенкера, С.Яроцинського, ін., у тому числі це парадигматичні стильові виміри фортепіанної культури. Але спеціальне виділення стильових антитез піаністичної парадигми XX-XXI ст. в її охопленнні мистецьких і позамистецьких культурних виявлень фортепіанних розробок – так проблема не ставилася, що й спричинює своєчасність й затребуваність, наукову і мистецько-практичну, висунутого питання: моцартіанська і бетховенніанська складові в піаністичній парадигмі культурної сучасності.

Мета роботи – виявити характер взаємодії моцартіанських і бетховеніанських стильових традицій у фортепіанній грі в їх неоднозначній соприсутності і взаємодії в успадкування культурно-мистецьких напрацювань минулого століття.

Методологічною основою роботи є культурологічний підхід у мистецтвознавстві, представлений у тому числі школою Б.Асафьєва [2] в Україні [1; 8; 9, ін.], початки якого зафіксовані французькою Ars nova кануну XIV століття й повернені в русло театрального мимезису Ж.-Ж.Руссо. Базисне місце займає метод жанрово-стильового порівняльного аналізу, герменевтичний, історико-описовий методи, що дозволяють у межах зафіксувати значеннєві паралелі становлення гуманітарної сфери й виразності мистецтва. . Наукова новизна роботи полягає в тім, що вперше в музикознавстві України висуваються стильові протиріччя піанізму в наслідування піаністичних шляхів моцартіанства і бетховеніанства як парадигмальний знак фортепіанної культури сучасності.

Піаністичні вподобання, як вони склалися в «етажності» буття і мислення XX сторіччя, охоплюють не тільки світ мистецтва, але і культурні шари поза нього, популярну і мас-культурну сфери, які дали вагомий внесок у фортепіанні надбання XX сторіччя. Якщо бетховеніанство і моцартіанство в ієрархії усвідомлення першого як «прогресу», а другого як «консервативного» фактора складало у вік романтизму здобуток мистецьких баталій, то у XX ст., попри «перевернення» цінностей «прогресу» і «актуальності», що саме по собі значиме, виходимо на усвідомлення мас-культурних здобутків, світіння яких маємо у рок-опері, мюзиклі і інших помежовних з «третім рядом» жанрах. В них віддзеркалена безпосередньо концепція фортепіано, що йшла повз художньо самодостатнє мистецтво, тобто подаючи культурно-загальний, але не мистецьки – цивілізаційний пласт.

Саме культурна функція фортепіано – діяльність «таперів» у німому кіно, де не рояльна прооркестральна самозначущість (в окремих випадках і той тип фортепіанного «висловлення»), але клавірна моторність на підтвердження «життєвої реалії» втіленого на кіноплівці утримувала дотичний до мистецтва, але не мистецький у власному значенні тип фортепіанної участі у кіносеансі.

Верх такого «переплутування» загальнокультурних і мистецьки-цивілізаційних показників знаходимо в поданні культури фортепіанної гри – у заміщенні її цілком клавірами, чи то органу (включаючи естрадний електроорган), чи то піаноли в популярній сфері, яка продемонструвала тим самим «відлучення від фортепіанор», особливо що стосується його оркестрально-всеохоплюючого єства. Кінематограф, найваизначніший, поряд з архітектурою, вид мистецтва XX ст., у вигляді «великого німого» немало зазначив у загальномистецьких виявленнях, у тому числі це його буття «під тапера» (франц. tapeur, від французького taper, «стукати» [10, 653]), тобто в продовження манери гри фортепі-

анного «білого джазу» типу рег-тайму, – чітко засвідчив «антирояльну» стратегію фортепіанного подання і *стверджуючи позахудожні межі клавірного моцартіанства ХХ ст.*

Так витонченість символістського фортепіанного *салонного* вираження виходила на «механіку бізнес-реклами», на розважально-спрощений вимір заявлення художніх здобутків. Не забуваємо, що саме символізм, поряд із салонністю, затвердив звернення художників до мистецтва реклами, відновив у Росії інтерес до примітивної лубочної продукції, взагалі висунув примітив як такий на положення суттєвого чинника відкрить мистецтва Таємниці.

У класика російського символізму О. Скрябіна, якого, за визнанням Г.Еймерта, слід вважати початком «світового авангарду» [31, 38], значить, поставати предтечею експресионізму/неоекспресионізму ХХ століття, знаходимо визнання про розгорнутість пошуків композитором музики, що засвідчує «нетрагізм буття» [11]. Такий поворот думок автора «Містерії» оголює *християнсько-православний, більше того, ісихастський грунт* переконань композитора-піаніста, що має певні паралелі до брахманістських-індуїстських і буддистських уявлень про мінімалізацію фізичної присутності у енергійних виявленнях *Екстатики.* Звідси виходимо на визнання *християнсько*-містеріальної основи скрябінівської містеріальності, як це приведено на сторінках «Южного музыкального вестника» за 1916 р. з викладенням полеміки з М. Івановим, який відстоював суто християнське джерело Містерії [11, № 1-2 янв., с.3].

Так вимальовується християнсько-ісихастська стимуляція творчих відкрить Екстатики О.Скрябіна, показова для слов'янської школи як абсолютизації абстрактно-духовного виявлення *безмежної Радості буття і подолання фізичної обваженості образу.* Паралелі цьому – у «Глаголичній месі» Л.Яначека, у Четвертій, із солюючим фортепіано симфонії К.Шимановського, у творах О.Мессіана та І.Вишнєградського, М.Обухова, що понесли у планетарний простір відкриття слов'янського дерзання Скрябіна, підтриманого в Україні і того, що має теоретичну паралель у розробках поляка Л.Роговського і «скіфських» творчих відкриттях С.Прокоф'єва, народженого в Україні.

Розвиваючи тезу про піаністику Скрябіна як угрунтованої на салонному стилі Мосвки і дотичної до традицій французького фортепіанного мистецтва, Д.Андросова констатує щодо виразної суті піанізму творця «Поеми екстазу» з її «проісихастською» назвою:

«То був піанізм 'польотний', що використовував 'другу клавіатуру', тобто гру на піднятій кисті, що йде від староклавірної традиції мелізматичної гри. Але С. Михайлов справедливо вбачає в цих ознаках – національні традиції. А глибинний аспект цієї традиції – піднятий в працях Б. Яворського, великого ентузіаста національних російських коренів фортепіанної спадщини О. Скрябіна…» [1, 133].

Безпосередньо втілена у «польотному» піанізмі О.Скрябіна ідея «дематеріалізації буття» як переломлення «руського максималізму» трактування Віри (див.у авторитетному духовному виданні «История русской Святости»: «Ця жадоба космічного преображення – одна із найяскравіших рис руського релігійного духу» [6, 5]

Але такого роду творча позиція О.Скрябіна може розглядатися як піаністично-екстремальна – і тут напрошується посилання на сучасника, правда, того, що набагато пережив творця «Поеми екстазу», на С.Рахманінова, «дзвонність» якого для багатьох втілювала «російську міць». Але таке бачення явно спрощує феномен С.Рахманінова – адже він був «шопеніанцем» за витоками не менш, ніж О.Скрябін, навчався піаністичній майстерності у того ж М.Звєрєва, який виховав Скрябіна. Щодо шопеніанства Рахманінова яскраво пише автор монографії, присвяченій Рахманінову, В.Брянцева, вказуючи на певні показові співвідношення в репертуарі піаніста, у тому числі у звертанні до композицій польського генія:

«Всього Рахманінов публічно зіграв більш ніж 400 фортепіанних творів п'ятидесяти з додатком композиторів…. В кількісному відношенні тут на першому місті стоять власні твори…. Майже стільки ж місця займає Шопен…» [4, 610].

Щодо сутності *ліричного* мислення С.Рахманінова в його композиторській і, особливо, виконавській іпостасях, слушно зауважено у книзі Д.Андросової:

«Об'єктивно лірика Рахманінова пронизувана тою славильністю, яка піднята над емоційно-бутійними проявленнями. Особливо це наочно виявилося в його виконавській манері, в якій «суховато»-стримано (салонний штрих!) подаються відповідні фрагменти його музики. Найбільш наочно ті риси *ліризму* (курсив Л.Ш.) Рахманінова виявляється в його Концертах, в їх виконанні автором. І вказанні штрихи засвідчують про "незмагальну» природу жанрової трактовки творів (йдеться про жанр концерту – Л.Ш.)» [1, 263].

У книзі Д.Андросової приділена увага *ліричній обраності* антилістівського піанізму ХХ ст., уособлюваного в послідовному виявленні О.Скрябіним і Г.Гульдом, але який охоплює увесь обсяг тенденцій видатних митців від фортепіанної гри минулого століття, включаючи геній С.Рахманінова, С.Прокоф'єва, Б.Бартока, М.Аргеріх, М.Плетньова та ін. Щодо сутності цього *моторно-клавірно представленого ліризму* підкреслюємо його *аллілуйно-славильну* підоснову, *віртуозний* грунт в етимологічному значенні «доблесті», «героїки» вираження, яка надихала фігуративну вишуканість церковного гимноспіву і, відповідно, його інструментальних проєкцій в духовній музиці і у позацерковних зібраннях типу салонних аристократичних спілкувань заради наслідування «доброго пастирства» першохристиянської общинності [1, 190-192]

Дж.Пейзан, автор монографії, присвяченої величному піаністові ХХ сторіччя, відзначав і аргументував у наступних термінах *ліризм* Г.Гульда:

«Його фортепіанний стиль – тонкий, вишуканий, ритмічно динамічний, структурно визначений, настирливо контрапунктичний – був скоріш модерністським, ніж романтичним, і все ж залишається більш за все *ліричним* (курсив Л.Ш.) і глибоко виразним. Як інтерпретатор, однак, він був останнім романтиком... Його широкий, при цьому вкрай різноманітний репертуар коливається від вірджіналістів до нині живучих канадців. Це було видиме, помітне висвітлення раннєромантичної музики…» (перекл.українською автора [13, 34 ]).

Як би не тлумачив Дж.Пейзан той ліризм Г.Гульда, протиставляючи романтизмові як епохальному явищу і стилю-напрямку музичного мислення XIX сторіччя чи зближуючи з методом-підходом Гульда як піаніста-інтерпретатора, але суттєвим виступає *розширене тлумачення ліризму як загально-художнього показника,* який тримається на лінеарно-моторному (контрапунктичному у Гульда!) фактурному виявленні. І тим самим *ліризм* постає у *понадіндивідуальному* показчику виразу, сягаючи *мелодійно-гетерофонного обсягу музики ХХ сторіччя у цілому* (за Е.Куртом [7]). А, як відомо, кожне епохальне виявлення концептується ідеями *епохального ж етнічного лідерства* за Х.Ріманом [14], що й надихнуло його учня, знаного Г.Адлера до узагальнення про *лідерство російської школи у модерні ХХ століття* [12, 901].

Але загальний підсумок мистецтва минулого століття вказує на впливовість *східноєвропейських* впливів на світовий музичний простір. Адже виняткова роль джазу й рок'у в маскультурних здобутках вказує на «ірландський ген» їх стильового стимулу, а, значить, на *візантійський* грунт їх національно-творчої позиції. І це безпосередньо визиває до життя у якості провідної позиції музики епохи постмодерну, тобто 1980-х – 1990-х років, *грецьку* школу, спадкоємицю Візантії, що представлена у другій половині ХХ століття геніями фахового мистецтва – М.Теодорокісом, Я. Ксенакісом, Є. Вангелісом.

А в популярному, мас-культурному середовищі виділяється грек Д.Руссос, що в сценічному образі і в манері вокалізації демонстрував візантійський початок свого співу. І в цьому ж роді виділилася також ірландська школа в танцювальній і співацькій сферах, нарешті, висвітився феномен Валі Балканської, зразок фольклорно-духовного вираження якої стало знаком високого популярного стилю планети у посланні до космічних братів за розумом американської експедиції 2002 року. Справедливо відмічає дослідниця болгарського внеску у мистецтво минулого століття дослідниця Л.Нейчева:

«Болгарська музика в її національній специфіці вагома в міжнародних масштабах своєю причетністю до традицій греко-ірландського лідерства в популярній сфері сьогодення, в тому числі в області церковної музики. Адже актуальність співу за ісоном для сучасного Православ'я, що культивувався від початку Християнства в монастирях Афона і що існує в Україні та Росії і до нині в церковному мистецтві, – висвічує той фактор, що бурдоний-ісоний принцип фактури є *традиційним* для болгарського фольклору та церковності. Відповідно, конфесійна затребуваність по відношенню до бурдоно-ісонового звучання на сучасному етапі «входить в резонанс» з споконвічно-болгарськими співочими навиками, що просувають сукупно національне мистецтво цього народу до музично-лідируючих позицій в стилістичному положенні сьогодення» [9, 4].

І вказана авторка слушно уточнює візантійський стимул успіхів болгарської школи минулого століття:

«Болгарська музика історично найбільше наближена до візантійсько-грецьких витоків Християнського мистецтва, а через Кирило-Мефодієвську традицію – до устоїв Ірландсько-Галльського Православ'я, від чого вона стала досить помітною в 'греко-кельтській хвилі', що висвітилась в художній сфері в кінці ХХ – початку ХХІ ст.. у зв'язку з висуненням А. Пьяццолли та Вангеліса на провідні позиції стилістики професійної музики світу. В цьому випадку звертаємо увагу не тільки на композиторський вихід болгарських авторів, але й на активність музикознавства Болгарії в загальноєвропейському положенні, що сукупно визначило вагомий вклад цієї 'маленької країни' в світову культуру минулого століття» [9,4].

Вказане просування на європейський Схід лідерствуючих шкіл європейського художньо-самодостатнього мистецтва з виявленням *клавірного ліризму фортепіанного виконавства* у ХХ сторіччі завершується «вибуховою кульмінацією» даного процесу: вихід на світову арену європейської композиторської творчості представників китайської культурної генерації – в особах корейця Юн Ісанга і Тань Дуня.

І подібне ж здійснюється в мас-культурній сфері: вражаючий успіх старовинної аристократичної китайської опери куньцюй у США та Західній Європі у 2000-і роки. Відмітимо, що цей «прорив Сходу», вперше за все існування європейського художньо-самодостатнього музичного мистецтва, у професійній композиторській сфері був підготовлений виключними успіхами китайських піаністів від 1950-х років, з блискучої перемоги Лю Шикуня на Першому Міжнародному конкурсі імені П.І.Чайковського у 1958 році аж до сьогоденних перемог Лан Лана, Лі Юнді, Юджи Вангі та багатьох інших. Показово, що вказані та інші китайські віртуози охоплюють можливості лістівської фортепіанної оркестральності, але «значеннєвим ядром» їх репертуару виступає моцартівська-шопенівська-скрябінівська лінія піанізму, дотична до а-/антиоркестральної позиції Г.Гульда.

А щодо актуального для ХХ ст. перегляду спадщини Й.С.Баха в торактуванні її у *моцартіансь-ки-клавірному поданні,* то поряд із відкриттями Г.Гульда треба додати такі чисто піаністично-виконавські вирішення як експериментально-авангардистські прочитання Баха в редакції Б. Бартока, де *лінеарний* запис п'єс ДТК становить стилістичну паралель «полегшеним» необарочным установкам інтерпретації Г. Гульдом творів творця Пасіонів.

Головною думкою даного викладення є уявлення про фортепіанну парадигматику, передусім, *моцартіанського (антирояльного) спрямування* ХХ і, значною мірою, ХХІ ст. як представительствую-чої не тільки від мистецької сфери, але від культурних обріїв взагалі, оскільки «антирояльний рух» охопив прикладну сферу, сферу джазу, гру «таперів» у «великому німому». А в них не театрально-симфонічне «наслідування життя» у загально-процесуальних вимірах, але «стукання» (taper = «стука-ти») заради вписування у життя як таке чи знаково-сакральне нагадування про позахудожні життєві цінності (орган у «Привиді опери» Л.Уеббера) й ін. – засвідчують актуально-сьогоденну затребуваність клавірності-піаністичності.

І в цьому напрямі спрацьовує паралелізм виявлення *необароко* у післявоєнних десятиріччях 1950-х – 1960-х, коли на тлі моди New Lac, чи то безпосередньо копіювавшої «понадвузенькі талії су-кенок» в зовнішності Б.Бардо, Л.Торез, Л.Гурченко, чи то демонструвавших у міні-моді інфантильні втілення 1730-х, впевнено сходило до апогею рок-мистецтво, відновивши актуальне подання танцю-вальної продукції 1920-х років. А у фортепіанних виходах авангарду другої хвилі затверджувався «клавесинізм» П.Булеза, Л.Грабовського, фортепіанних опусів О.Мессіана, Е.Денисова, «Секвенцій» Л.Беріо та ін.

Дані піаністичні пошуки в напрямі клавесинності неорококо показові і в тому значенні, що від-дзеркалюють вони установлення аристократії XVIII ст., які не ставили метою засередження на мистец-тві як такому: салони – це духовні, політично-проповідницькі, «розважальні» у високому значення «шаріння душ» зібрання, але ніяк не зосередженні на театрально-життєнаслідуваній меті *художності як такій.* Пролонгації рококо у мистецтво Реставрації першої половини ХІХ ст., що зумовило стильо-во-світоглядне «забарвлення» піанізму «легкого» типу у салонному переломленні бідермайєра поза німецького культурного ареалу, виявили шар «тривіального» бідермайєра, «тривіальної» ж салоннос-ті, які демонстрували те мистецтво «без імен і шедеврів», яке надовго відвернуло від цих ланок куль-тури шанувальників мистецтва як художнього надбання понад усе.

Але все ж бідермайєр і салон ХІХ ст., існуючи поряд з театралізованою ходою симфонізму і симфонізованного ж «рояльного» піанізму, все ж усвідомлювався у грі Дж.Фільда, Й.Гуммеля, Ф.Шопена, Дж.Россіні, ін.великих піаністів, «легкий» стиль гри яких відповідав релігійно-духовним по-чаткам творення. І тим їх естетизм складав достойну паралель художньо втілюваному мистецтву симфонізованної фортепіанної гри, уособлювану Ф.Лістом, Ан.Рубінштейном, І.Альбенісом і багатьом іншим віртуозам *пробетховеніанського* типу. Цим підкреслюємо *спільність художнього виміру «співі-снування» салонного і симфонізованного філармонічного піанізму першої половини ХІХ,* який був від-кинутий у другій половині цього ж віку на користь торжества *симфонізму-оркестральності.*

Звідти – висновок про *кон'юнктивний* принцип стильової двоскладової парадигми першої по-ловини ХІХ століття, тоді як ХХ століття демонструє дещо протилежне. І це не тільки відмічена вище «оберненість» орієнтирів, коли гаслом фортепіанного прогресу для ХІХ ст. був Бетховен, а моцартіан-ство засвідчувало «вірність аристократичним заповітам» (що схвально приймалося у часи Реставра-ції, а згодом люто відштовхувалося після демократичного завзяття революцій 1848-1849 рр.). А у ХХ ст. все повернулося навпаки: бетховеніанство засвідчувало академічний грунт гри, а моцартіанство – піаністичний модерн-авангард, втілюваний у світових вимірах виконавською творчістю О.Скрябіна і Г.Гульда.

Співвідношення моцартіанства-бетховеніанства наубло у ХХ ст. ще одної якості, неможливої у ХІХ ст.: воно вийшло за рубежі худолжньої сфери як такої і охопило загально-культурні простори. Мо-цартіанство як антирояльний прицнип клавірної гри – це і культура тапера (і на танцях, і в кіно), за якою стоять не художні, а компенсативно-естетичні вади різних верств населення, це і відмова від піа-ністичності як такої на користь електрооргану у рок-музиці (і відображуючої ці вибори рок-опери чи до опери наближеного мюзиклу). Але це і весь авангард, і певна (і впливова в професійній сфері) «серед-инна» стильова лінія неокласичного гатунку, а, через неї, актуальна корекція традиціоналізму і ака-демічного бетховеніанства як такого.

Звідси – теза про *диз'юнктивний принцип стильової двоскладової парадигми фортепіанної гри ХХ ст.,* оскільки тут на «випадкових» началах співіснування існували (і існують) *культурно різні* шари ігрових вмінь: саме фортепіанне мистецтво - і його «перетворення» у прикладній сфері. Парадо-ксом виглядає дотичність саме моцартіанської лінії піанізму до «грубої прози» танцювальних зібрань і неуважного слухання «супроводу» під час демонстрації стрічки «великого німого». Але у вказаній па-радоксальності, як вже вказано, є своя закономірність: мистецтво рококо, увага до якого випливає у ХХ сторіччі (як віку «молодіжного наступу»), було органічною часткою культурного буття, відсторонюючи театральне «наслідування життя».

Таким чином, ознаки диз'юнктивного подання стильової парадигми фортепіанного мистецтва ХХ століття відзначені такими факторами:

культурною вписаністю стильової двоскладовості (бетховеніанство – моцартіанство – чи навпаки, моцартіанства – бетховеніанства) у культурний «розтин» минулого віку, де співіснували не у гармонічній рівновазі дві політичні системи-антагоністи (соціалізм – імперіалізм), усі мистецькі події жорстко підпали під диференціацію «мистецтво для нас – мистецтво для мас» (що перефразовано з висліву Д.Шостаковича – «музика для нас – музика для мас»), а у філософії у 1940-ві роки середини сторіччя Т.Адорно заявимв «двохфазову діалектику» у філософії, перекресливши тим самим «життєподібну» процесуальну трифазову розчленовість тези-антитези-синтезу (пор.із «формою-процесом» у класичній музиці за Б.Асаф'євим за формулою i:m:t);

- уґрунтованість моцартіанських позицій фортепіанної гри у вимірах *прекрасного,* дотичного до уявлень до Краси духовної християнської музики Середньовіччя й Церковності в мистецтві взагалі, й одночасно охоплюючого, з убуванням рівня Краси аж до красивості побутових явлень, що й породилося у проникненні у прикладну сферу саме вказаної стильової позиції, тоді як бетховеніанство, невідривне від уявлення про *піднесене,* в якому краса поступається життєвим корекціям, що йдуть від надактивності духу, складає органічний прояв мистецького «наслідування життя» і виправдовується театралізованими акціями революцій і перебудов, але не зливаючись із життєвими акціями у власному значенні – останнє зумовило академізм бетховеніанства у фортепіанній творчості XX ст.;

- лінгвістичний виток самого терміну «диз'юнкція» відображує лінгвістично-семіотичний нахил світоглядних спрямувань мислення XX сторіччя у цілому, названого віком Науково-технічної революції і віком Психології підсвідомого, що втілює нестиковані реально сфери наукового раціоналістичного знання і непізнаного психологічного поля позараціонального призначення; усвідомлення культурної вписаності музично-піаністичних надбань у світовий простір планетарних людських стосунків є продовженням на базі звукових достоїнств найакадемічнішого з інструментів, фортепіано, що претендував на найширше охоплення інструменталізму як «замінник оркестру», - пізнання соціально-психологічної сутності музики і мистецтва у цілому.

Диз'юнктивний підхід у вивченні стильової парадигми того чи іншого століття виводить на культурологічний ракурс пізнання *епохальних стилів,* які непізнаванні в повноті своїй у мистецтвознавстві, оскільки зовсім не художня сфера складає виток і стимул їх існування. Більше того, навіть стилі-напрямки, що є вираженням художньої диференціації мислення, не завжди у своїх витоках живляться спеціально мистецькою сферою – саме в цьому причина довгого ігнорування у другій половині XIX і у XX ст. таких мистецьких й одночасно всекультурно охоплюючих явищ як рококо, бідермайєр і осередок модерну в канун XX ст. – символізм.

Зникнення художніх напрямків в музичній творчості на рівні постмодерну-поставангарду, тобто на рівні «неосимволізму» за О.Марковою [8, 99-134] «зворотним ходом» висвічує позахудожні обрії символізму, класику якого в свій час А.Бєлий так і визначив: «символізм як світорозуміння» [3]. Позамистецтвознавчий термін «диз'юнкція», введений у даній роботі, що має філософські і лінгвістичні корені свого функціювання у науковому середовищі загалом, орієнтує на міждисциплінарний культурознавчий підхід до явища фортепіанного виконавства, в якому мистецтвознавчий вимір через буття «третьорядового» мистецтва джазу, через прикладну позамистецьку творчість тапера, нарешті, через реалії фортепіанного «антирояльного» модерну принципово не охоплює існуючі різноманіття звуковиявлюваного сенсу.

Висновки. Виник і діє «гетерофонний» принцип у загальнокультурних позиціях фортепіанного музикування: бетховеніанська і моцартіанська складові стильової парадигматики піаністичної культури є явище всепланетарного значення. Її диз'юнктивний принцип, тобто якісно неврівноважене співвідношення мистецької угрунтованості бетховеніанства і широко охоплюючого позамистецький обрій моцартіанства, має певні унікальні, відзначені національною ментальною «хвилястістю» світосприйняття в Україні, яке народжує багатозначні, але продуктивні і цікаві пересічення вказаних типологій, які мають глибокі основи для подальшого розвитку музичного мислення.

***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. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 336с.
4. Брянцева В. С.В. Рахманинов. Москва, Советский композитор, 1976. 645 с.
5. Гойови Д. Е. Голышев и дада-сериализм.//Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. Одеса, 1998. С. 96-101.
6. История русской Святости. По благословению Высокопреосвященнейшего Амвросия, архиепископа Ивановского и Кинешемского. – Москва: Молодая гвардия/Синтагма, 2001. 544 с.
7. Курт Э. Основы линеарного контрапункта. Мелодическая полифония И.С. Баха. Москва: Гос.муз.издат., 1931. 304 с.
8. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с.
9. Нейчева Л.В. Болгарское музыкальное искусство как национально-стилевая парадигма в культуре XX – начала XXI веков. Канд.дисс., 17.00.03. ОНМА имени А.В.Неждановой. Одесса, 2016. 180 с.
10. Словник іншомовних слів. Ред. О. Мельничук. Київ: Голов.ред.Україн.Радян.енциклопедії, 1977. 776 с.

11. Южный музыкальный вестник, 1915, 1916. №№ 8-9; № 1-2. С.3-5; с.3.
12. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a.M., Verlag-Anstalt, 1924.
13. Payzant G. Glenn Gould. Music and Mind. Toronto-N/York, London, 1978. 158 p.
14. Riemann H. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage. Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel, 1947. 480 p.

***References***

1. Androsova D.V. (2014). Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odesa, Astroprint. [in Ukraine].
2. Asafiev B. (1971). Musical form as process. Moscow-Leningrad, Muzyka [in Russian].Gos.muz.izdat. [in Russian].
3. Bjelyj A. (1994). The symbolism as world-conception. Moscow, Respublika. [in Russian].
4. Bryanceva V. (1976) S.V. Rahmaninov. Moscow, Sovietskij komposytor. [in Russian].
5. Gojowy D. (1998). E.Golyshev and dada-serialism Transformation of the music formation: culture and contemporaneity. Odesa. [in Ukrainian].
6. The history to russian Sanctity. (2001). On blessing Most Eminent Amvrosiy, the archbishop of Ivanovo and Kineshma. Moscow, Molodaja Gvardija.Sintagma. [in Russian].
7. Kurth E. (1931). The bases of line counterpoint. Melodious polyphony of I.S. Bach. Moskow, Gos.muz.izdat. [in Russian].
8. Markova E. (2012). The problem of music culturology. Odesa, Astroprint. [in Ukrainian].
9. Nejcheva L. The Bulgarian music art as national-style paradigm in culture XX - begin XXI century. (2016). The candidate's thesis, 17.00.03, Odessa national music academy name A.V.Nezhdanova. Odesa. [in Ukrainian].
10. The Dictionary of the foreign words. (1977). The Editor O. Melnichuk. Kyiv, Golov.red.Radjanskoji encyklopedii. [in Ukrainian].
11. South music herald. (1915). № 8-9. 2 -2. pp.3-5. [in Ukrainian].
12. Adler G. (1924). Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt. [in Germany].
13. Payzant G. (1978). Glenn Gould. Music and Mind. Toronto-N/York, London. [in English].
14. Riemann H. (1947). Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel. [in Germany].

*Стаття надійшла до редакції 04.09.2019 р.*
*Прийнято до публікації 11.10.2019 р.*

УДК 785.1 (477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191371

**Глуханич Олеся Мирославівна**
викладач-методист Комунального закладу
вищої освіти «Ужгородський інститут культури
і мистецтв» Закарпатської обласної ради,
голова циклової комісії музичного мистецтва
ORCID 0000-0003-3707-7602

# ПОСТАТЬ Д.ЗАДОРА У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ НА ЗАКАРПАТТІ

**Мета** роботи полягає в аналізі внеску Д.Задора у становлення та розвиток професійної музичної освіти на Закарпатті. **Методологічну** базу складають дослідження життєвого та творчого шляху Д.Задора, монографії, теоретичні праці, статті і матеріали. Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, при здійсненні дослідження було використано аналітичний, біографічний, історичний метод, за допомогою яких було розкрито та проаналізовано життєвий та творчий шлях Д.Задора та його внесок у становлення професійної музичної освіти на Закарпатті. **Наукова новизна** статті полягає в дослідженні та поглибленому аналізі внеску Д.Задора в розвиток професійної музичної освіти на Закарпатті під час перебування його на посаді директора Ужгородського державного музичного училища. Вперше здійснено системне дослідження постаті Д.Задора з позиції його внеску в розвиток професійної музичної освіти на Закарпатті. **Висновки**. Д.Задор – не тільки видатний закарпатський композитор, але й основоположник професійної музичної освіти на Закарпатті. Він був директором Ужгородської дитячої музичної школи, а також першим директором Ужгородського державного музичного училища. Започаткування ним ступневості музичної освіти заклало міцний фундамент подальшого розвитку професійної музичної освіти на Закарпатті.

**Ключові слова**: професійна музична освіта на Закарпатті, творчість Д.Задора, Ужгородське державне музичне училище, навчальні заклади сфери мистецтва.

***Глуханич Олеся Мирославовна,*** *преподаватель-методист Коммунального заведения высшего образования «Ужгородский институт культуры и исскусств»Закарпатской обласной рады, председатель цикловой комиссии музыкального искусства*

**Фигура Д.Задора в контексте становления профессионального музыкального образования на Закарпатье**

© Глуханич О. М., 2019

**Цель** работы состоит в анализе вклада Д.Задора в становление и развитие профессионального музыкального образования на Закарпатье. **Методологическую** базу составляют исследования жизненного и творческого пути Д.Задора, монографии, теоретические труды, статьи и материалы. Методология исследования основывается на междисциплинарном подходе, при профедении исследования было использовано аналитический, биографический, исторический метод, при помощи которых было раскрыто и проанализировано жизненный и творческий путь Д.Задора и его вклад в становление профессионального музыкального образования на Закарпатье. **Научная новизна** статьи заключается в исследовании и углубленном анализе вклада Д.Задора в развитие профессионального музыкального образования на Закарпатье во время его пребывания на должности директора Ужгородского государственного музыкального училища. Впервые осуществлено системное исследование фигуры Д.Задора с позиции его вклада в развитие профессионального музыкального образования на Закарпатье. **Выводы**. Д.Задор – не только выдающийся закарпатський композитор, но и основоположник профессионального музыкального образования на Закарпатье. Он был директором Ужгородской детской музыкальной школы, а также первым директором Ужгородского государственного музикального училища. Внедрение им ступенчатости музикального образования заложило крепкий фундамент дальнейшего развития профессионального музыкального образования на Закарпатье.

**Ключевые слова:** профессиональное музыкальное образование на Закарапатье, творчество Д.Задора, Ужгородское государственное музыкальное училище, учебные заведение сферы искусства.

***Glukhanich Olesya**, search engineer of the National Academy of Culture and Arts Management, Methodist Lecturer of the Municipal Institution of Higher Education "Uzhgorod Institute of Culture and Arts" of Transcarpathian Regional Council, Head of the Cycle Commission of Musical Arts*

**The figure of D. Zador in the context of the formation of professional music education in Transcarpathia**

**The purpose of the article** is to analyze D.Zador's contribution to the formation and development of professional music education in Transcarpathia. **The methodological** basis consists of studies of the life and creative path of D. Zador, monographs, theoretical works, articles, and materials. The methodology of the research is based on an interdisciplinary approach. The research used an analytical, biographical, historical method, which revealed and analyzed the life and creative path of D. Zador and his contribution to the formation of professional music education in Transcarpathia. **The scientific novelty** of the article lies in the research and in-depth analysis of D.Zador's contribution to the development of professional music education in Transcarpathia during his tenure as director of Uzhgorod State Music College. For the first time, a systematic study of the figure of D. Zador was made from the point of view of his contribution to the development of professional music education in Transcarpathia. **Conclusions**. D. Zador is not only a prominent Transcarpathian composer but also the founder of professional music education in Transcarpathia. He was the director of the Uzhgorod Children's Music School and also the first director of the Uzhgorod State Music School. The beginning of the degree of music education laid the foundation for the further development of professional music education in Transcarpathia. History knows such single facts, when the figure of a particular disjointed individual becomes meaning of a universal symbol, shapes the world outlook and mentality of the nation. Usually, these are individuals of great spiritual potential and rapid activity. So was D. Zador - a talented Transcarpathian composer, teacher, folklorist who carried out his work inspiringly and with a great love for his people. The principles of professional music education, which are the basis of D. Zador's teaching, have not lost their relevance to this day.

**Key words:** professional music education in Transcarpathia, creativity of D.Zador, Uzhgorod state music school, educational institutions of the art field.

Актуальність теми дослідження обумовлена винятковим внеском Д.Задора у становлення та розвиток професійної музичної освіти на Закарпатті. Він був першим, хто почав будувати ступінчату систему професійної музичної освіти. Його роль у заснуванні Ужгородського державного музичного училища надзвичайно важлива. У своїй творчості композитор органічно поєднував мистецьку та педагогічну діяльність.

Аналіз досліджень і публікацій. Особливості музичного життя Закарпаття досліджували В.Гошовський, Т.Росул, В.Мадяр, О.Грін, Я.Рак, Л.Мокану, Л.Микуланинець, Н.Піцур та інші. Значення постаті Д.Задора у розвитку музичного мистецтва на Закарпатті досліджувала Я.Рак, однак, акцент було зроблено на дослідження творчої спадщини композитора, його громадська та організаційна діяльність по створенню мережі навчальних закладів залишилась малодослідженою, чим і зумовлена актуальність даного дослідження. Також питання розвитку професійного музичного мистецтва Закарпаття досліджували В. Теличко, В. Габорець, О. Кобулей, Ю. Соколовський, К. Оленич, М. Митровка, Г. Данканич, І. Попова, Н.Товтин та інші.

Мета дослідження полягає у висвітленні внеску Д.Задора у становлення та розвиток професійної музичної освіти на Закарпатті під час перебування на посаді директора Ужгородського державного музичного училища.

Виклад основного матеріалу. Постать Д.Задора для музичного мистецтва Закарпаття є знаковою, важко переоцінити його внесок у процес становлення і розвитку професійного музичного мистецтва повоєнного Закарпаття, підготовку кадрів і створення Ужгородського державного музичного училища, першим директором якого він став у 1945 році.

Народився Дезидерій Задор в Ужгороді 20 жовтня 1912 року в родині вчителів та музикантів. Його батько, Євген Задор, – вчитель угорської народної школи, органіст та кантор церковного хору, керівник угорської аматорської капели «Долардо». Мати, Йозефіна Задор-Борош, – теж вчителька, а також відома на той час скрипалька аматорського симфонічного оркестру. Дитинство хлопця пройшло в музичному оточенні. Вже в ранньому віці він проявляв музичні здібності. Першими вчителями музики

були його батьки, а також відомий на той час піаніст і композитор Зігмунд Лендєл. Він навчався гри на фортепіано, захоплено слухав народні пісні, якими так славиться Закарпаття. Після закінчення загальноосвітньої школи у 1924 році він продовжує навчання в Ужгородській реальній гімназії. Та захоплення музикою не полишає талановитого юнака. Вже у 12 років Д. Задор пише музику до театральної вистави «Гізела і Фея», що виконувалася на одному із шкільних вечорів. Тоді ж він успішно виступає як піаніст, виконуючи твори Моцарта і Бетховена. Щоб здобути вищу музичну освіту, юнак їде у Прагу. Тут він вступає на навчання до консерваторії, яку закінчив у 1934 році по класу фортепіано, органа і хорового диригування на «відмінно» вперше в історії цього музичного вузу [6, 12].

Навчаючись в консерваторії Д. Задор керував хорами мирян «Святої Цецілії» та «Руським хором» в осередку емігрантів. Він проявив себе як здібний диригент і музикант.

У 1937 році Д.Задор у Празі закінчив ще й школу вищого мистецтва по класу музикології та композиції. Він навчався у чудових вчителів – професорів Кржічки, Новака, Хаби, Неєдли. Старовинне місто Прага в той час було одним з провідних центрів музичного і культурного життя Європи. Культурно-мистецька атмосфера Праги зробила великий вплив на становлення Дезидерія Задора як талановитого музиканта. Спрямований кращими вчителями, його талант розвинувся і скоро заявив про себе.

Важливу роль у подальшому професійному формуванні Д.Задора відіграло знайомство з професором Празької консерваторії Алоїзом Хабою. На його уроках Дезидерій пізнає сучасну світову музику І. Стравінського, А.Шонберга, Б.Бартока та інших. Як керівник етнографічного відділу Міністерства культури Чехії, Хаба згодом призначає Д.Задора референтом з фольклорних питань Закарпаття.

Дезидерій Задор прагнув розширити свої знання, ніколи не зупинявся на досягнутому. Він стажується у Празькій аспірантурі, де знайомиться з фольклорними дослідженнями Б.Бартока[6, 23]. Зацікавившись записами Б.Бартока народних пісень, Д.Задор склав вичерпну картотеку усіх на той час записаних ним закарпатських народних пісень. В цей час з'являються і перші зрілі власні твори Д.Задора – фортепіанні п'єси, а також романси на слова Ш.Петефі, Е.Аді. Він здійснює ряд успішних концертів в Ужгороді, Виноградові, Кошіце, Празі, Будапешті, на яких він виконує не тільки фортепіанні твори відомих композиторів-класиків – Бетховена, Шопена, Ліста, Сметани, Мусоргського, Бартока та інших - але й свої власні твори. Він перемагає на виконавському радіоконкурсі ім.Шопена в Празі і отримує звання лауреата.

У 1938 році ускладнюється політична ситуація в Чехословаччині і в Європі. Закарпатські міста Ужгород, Мукачево та Берегово з районами на початку листопада 1938 року за Віденським арбітражем відходять до Угорщини. Д.Задор повертається до Ужгорода, де він взимку 1939 року починає викладати музику та співи в Ужгородській учительській семінарії, керує хором. Поряд з цим він продовжує виконавську діяльність, організовує камерні концерти, працює над обробками народних пісень. На початку 40-х років із фольклорних записів Д.Задора, Ю.Костюка та П.Милославського було укладено збірку «Народні пісні Підкарпатських русинів», видану в Ужгороді 1944 року.

З 1945 року Д.Задор очолює колектив Ужгородської музичної школи, викладаючи водночас фортепіано в Ужгородському музичному училищі і в цьому ж році він стає першим його директором.

У 1946 році Д.Задор стає членом Спілки композиторів СРСР. Він багато і плідно працює: пише авторські пісні для Закарпатського народного хору, такі як «Пісня про лісоруба», «Тропотянка», «Чинадійка» та багато інших. В цей час з'являється і пісня «Верховино, світку ти наш», яка завоювала серця багатьох закарпатців і стала народною. Д.Задор робить багато обробок народних пісень, які назавжди ввійшли до репертуару Закарпатського народного хору, записані на плівки та платівки.

У 1947 – 1950 роках Д.Задор працює також диригентом і солістом новоствореного Ужгородського симфонічного оркестру. В цей час з-під пера композитора виходять ряд творів камерно-інструментального жанру, серед яких найбільш відомою є «Карпатська рапсодія».

З 1954 року Д.Задор працює художнім керівником Закарпатської обласної філармонії. Це роки натхненної і плідної творчої праці. Він робить наступні обробки народних пісень – «Паде дощ», «Ой зацвіли фіалочки», «Гаданочка», «Балада про Довбуша», створює ряд романсів. Творча дружба композитора з поетом Ю.Гойдою надихає його на створення вокально-симфонічного твору – кантати «Карпати», яка назавжди ввійшла до скарбниці українського музичного мистецтва.

Прекрасна й поетична, свіжа й оригінальна за змістом, різнохарактерна за жанром, музика Д.Задора завоювала широке коло слухачів. Свою активну творчу і педагогічну діяльність композитор поєднує з громадською, широко пропагуючи закарпатське мистецтво і зокрема народну пісню.

Багато років Д.Задор – голова об'єднання самодіяльних композиторів Закарпаття, яке було створене ним у 1959 році при Будинку народної творчості.

Останній період життя і творчості Д.Задора пов'язаний з Львівською консерваторією. Свою активну творчу діяльність як доцент, а згодом і професор кафедри композиції він пов'язує з виконавською і композиторською діяльністю. Регулярні творчі звіти Д.Задора-піаніста в концертних залах Ужгорода, Дрогобича, Львова, Києва чергуються з напруженою роботою над новими творами великої форми. Він створює Концерт для фортепіано з оркестром (1963), симфонічні поеми «Верховина», «Карпатська веселка». В цей час виходить у світ платівка із записом кантати «Карпати» у виконанні Львівської хорової капели «Трембіта» і симфонічного оркестру.

16 вересня 1985 року внаслідок важкої хвороби серця життя Д.Задора обірвалося. Та чудова музика талановитого композитора і пам'ять про нього продовжують жити. Його творчість – це достойне продовження і розвиток кращих європейських музичних традицій ХХ століття, наше сьогоднішнє і майбутнє надбання, яке продовжується і примножується в його численних учнях, таких як Б.Янівський (член СКУ, Народний артист України), П.Гергелі (член СКУ), Ю.Антонюк, М.Копилович, Я.Скибинський, А.Стойка, В.Волонтир та багато інших.

Дезидерій Задор – засновник професійної музичної культури Закарпаття. Його творчість є вагомим внеском у розвиток української музики[6,38]. У своїй творчості композитор опирався на народні джерела, черпаючи у народних піснях творче натхнення. Народним духом пронизані всі його інструментальні твори. Домінуючими у творчості Д. Задора є вокально-хорові жанри, зокрема, обробки народних пісень. Однак у творчості композитора є і ряд дуже цікавих інструментальних творів.

Його музика, прекрасна й поетична, свіжа й оригінальна за змістом завоювала широке коло слухачів. Різноманітні твори Д. Задора мають один спільний корінь – закарпатський музичний фольклор, що завжди був стимулом натхнення композитора, невичерпним джерелом його творчості. Потяг пізнати глибини народної пісні, відкрити її красу, сформували його як фольклориста-музикознавця, виконавця та композитора. За різнобічністю своєї фольклористичної діяльності Д. Задор близький до таких класиків музичної етнографії, як Ф.Колесса, К. Квітка, хоч спадщина його порівняно невелика.

Під час навчання у Празі Д. Задор вивчав фольклорні дослідження та пісенні збірники Закарпаття, неодноразово здійснював фольклорні експедиції у різні куточки краю.

Музична фольклористика передбачає декілька аспектів: збирання, записування фольклору, його різностороннє дослідження, що може реалізуватись у створенні фольклорно-музикознавчих праць, а у фольклористів-композиторів такі спостереження за народною піснею природно викликають бажання і навіть потребу зробити художню обробку пісні для голосу чи музичного інструменту.

Жанр обробки народних пісень досягнув високого рівня вже з діяльністю М. Лисенка. Його обробки та авторські твори насамперед зберігали народну основу пісні чи інструментальної мелодії.

Народна пісня представлена у творчості Д. Задора як у вигляді хорових обробок, так і у вигляді обробок для голосу чи інструменту у супроводі фортепіано, а також у формі вокально-симфонічних творів. Всі його обробки відзначаються тонким і глибоким проникненням автора у народну основу.

У творчості Д. Задора є три типи звертання до фольклору:

- орієнтація на конкретні фольклорні зразки, пряме цитування народних мелодій;
- відтворення особливостей конкретного фольклорного жанру та атмосфери його виконання;
- інтуїтивне відтворення народної музики, при якому національна визначеність виявляється в емоційному мисленні композитора.

Д.Задор був не лише видатним композитором, але й активним громадським діячем, прекрасним виконавцем та педагогом. Отримавши блискучу музичну професійну освіту, він вважав своїм персональним над завданням створення професійної музичної освіти на Закарпатті. Слід відзначити, що у першій половині ХХ століття мистецька освіта на Закарпатті активно розвивалася. Виникали приватні та муніципальні музичні школи. Зокрема, Н.Товтин відзначає, що після возз'єднання Закарпаття з Україною значно активізувалося музичне життя краю. Було створено ряд професійних мистецьких установ, засновано аматорські та професійні творчі колективи [8, 46]. У подальші роки вони здобули славу не тільки в Закарпатті, але й далеко за його межами.

Перша половина ХХ століття характеризується відсутністю державного професійного музичного навчального закладу, в якому талановита молодь могла б здобувати музичну освіту. Всі музичні заняття відбувались приватним чином [2, 73]. Значний вплив на розвиток тогочасного музичного мистецтва краю здійснив З.Лендєл, у його приватній музичній школі навчались талановиті діти та молодь, здобуваючи знання зі співу, теорії музики, гри на фортепіано та скрипці [2, 73]. Найбільш відомими вихованцями приватної музичної школи З.Лендєла стали Д.Задор, М.Задор, А.Задор, завдяки наполегливій праці яких було започатковано професійну музичну освіту на Закарпатті [7, 88].

Значна активізація розвитку професійного музичного мистецтва співпадає з відкриттям на Закарпатті спеціальних музичних навчальних закладів, серед яких особливе місце належало Ужгородському державному музичному училищу, першим директором якого і став Д.Задор[3]. Розуміючи важливість принципу ступінчастості мистецької освіти, її безперервності з ранніх етапів навчання, Д.Задор заснував спершу у м.Ужгороді першу державну дитячу музичну школу (нині – ДМШ№1 ім. П.Чайковського), у якій талановиті діти та молодь отримали можливість професійно навчатися музиці. На відміну від більшості приватних музичних шкіл, які переважно навчали грі на музичному інструменті на рівні аматорського володіння інструментом, а теоретичним дисциплінам приділялося значно менше уваги, Д.Задор, розуміючи важливість теоретичної підготовки майбутніх музикантів, з самого початку поставив вивчення теоретичних дисциплін на один щабель важливості поруч з грою на музичному інструменті. Перших кроків навчання музиці учні музичної школи отримували уроки з сольфеджіо, набуваючи ґрунтовних теоретичних знань.

У 1945 році було створено Ужгородське державне музичне училище, і Д.Задор відіграв у цьому процесі ключову роль. Зокрема, він не тільки став директором навчального закладу, але й на етапі

його створення проводить прослуховування талановитої молоді з метою подальшого їх зарахування до навчального закладу, надавав їм консультаційну допомогу. Будучи від природи інтелігентною людиною, мав великий вплив на формування естетичних смаків та вподобань своїх вихованців. Саме тому Д.Задора по праву вважають засновником професійної музичної культури Закарпаття. З 1991 року Ужгородське державне музичне училище (сьогодні – Ужгородський музичний коледж) гордо носить ім'я Д.Задора.

Висновки. Детальний аналіз життєвого та творчого шляху Д.Задора показав, що він був не лише яскравим піаністом та самобутнім композитором, але й не менш видатним громадським діячем, організатором, педагогом, успішним керівником навчального закладу. Розуміючи важливість ступневості мистецької освіти, заснував першу на Закарпатті державну дитячу музичну школу, а також державне музичне училище, що дозволило закласти міцний фундамент подальшого розвитку професійної музичної освіти на Закарпатті.

Історія знає такі поодинокі факти, коли постать окремої непересічної індивідуальності набуває значення загальнолюдського символу, формує світогляд та менталітет нації. Зазвичай, це особистості великого духовного потенціалу і бурхливої діяльності. Таким був і Д. Задор – талановитий закарпатський композитор, педагог, фольклорист, що здійснював свою справу натхненно й з великою любов'ю до свого народу. Принципи професійної музичної освіти, закладені в основу навчання Д.Задором, не втратили своєї актуальності і донині.

***Література***

1. Грін О.О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття XIX – першої половини XX століття: історичний аспект. Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації. 2004. 160 с.

2. Данканич Г.М. Професійне вокальне мистецтво Закарпаття другої половини XX – початку XXI століття в аспекті міжкультурної комунікації: дис. … канд. мистецтвознав. / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2019. 337 с.

3. Історія закладу. Сайт Ужгородського музичного коледжу ім. Д.Є.Задора. URL: http://muzdepartament.uz.ua/about/istoriya-zakladu (дата звернення: березень 2019)

4. Микуланинець Л. М. Етнокультурологічне становлення професійної музичної культури Закарпаття у другій половині XX століття. // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Київ: Міленіум. 2009. Вип. 15. С. 184–188.

5. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення // Збірка статей, есе про музичну культуру Закарпаття. Ужгород: Карпати. 2005. 420 с.

6. Рак Я.П. Творчий портрет Дезидерія Євгеновича Задора : монограф. нарис. Ужгород: Закарпаття, 1997. 56 с.

7. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20-30-х років XX століття. Ужгород: ПоліПрінт. 2002. 207 с.

8. Товтин Н. Становлення музичної культури Закарпаття XX століття (джерелознавчі аспекти). Вісник Львівського університету. 2016. Вип. 17. С. 45-52.

***References***

1. Ghrin, O.O. (2004).Professional music art of Transcarpathia in the XIX - first half of the XX century: historical aspect. Uzhghorod: Ghosprozrakhunkovyj redakcijno-vydavnychyj viddil upravlinnja u spravakh presy ta informaciji. [in Ukrainian].

2. Dankanych Gh.M. (2019). Professional vocal art of Transcarpathia in the second half of XX - beginning of XXI century in the aspect of intercultural communication: dys. … kand. mystectvoznav. Ljviv [in Ukrainian].

3. The history of the institution. Site of Uzhgorod Music College D.Je.Zadora. Retriveid from: http://muzdepartament.uz.ua/about/istoriya-zakladu [in Ukrainian].

4. Mykulanynecj, L. M. (2009). Professional music culture of Transcarpathia: stages of formation. Mystectvoznavchi zapysky : zb. nauk. pracj. Kyiv: Milenium. 15, 184–188. [in Ukrainian].

5. Profesijna muzychna kuljtura Zakarpattja: etapy stanovlennja. (2005). Zbirka statej, ese pro muzychnu kuljturu Zakarpattja. Uzhghorod: Karpaty. [in Ukrainian].

6. Rak, Ja.P. (1997). Creative portrait of Dezyderija Jevghenovycha Zadora : monoghraf. narys. Uzhghorod: Zakarpattja [in Ukrainian].

7. Rosul, T. (2002). The musical life of Transcarpathia in the 20-30's of the XX century. Uzhghorod: PoliPrint [in Ukrainian].

8. Tovtyn, N. (2016). Formation of musical culture of Transcarpathia of the XX century (source studies). Visnyk Ljvivsjkogho universytetu,17, 45-52. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 20.05.2019 р.*
*Прийнято до публікації 24.06.2019 р.*

УДК 78 (477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191372

**Чабаненко Наталія Анатоліївна**
концертмейстер кафедри фольклористики, бандури та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID 000-0002-1378-2350

# УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА КІНЦЯ ХХ СТ. ТА ТЕНДЕНЦІЇ АВАНГАРДИЗМУ

**Мета** роботи – дослідити стильові особливості фортепіанної творчості українських композиторів кінця ХХ ст. та виявити вплив авангардистських тенденції в її розвитку. **Методологія** полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, історико-логічного, аналітичного, компаративного та культурологічно-мистецтвознавчого методів у дослідженні чинників, що обумовлювали формуванні новітніх виражальних засобів та стилістики у творчості українських композиторів ХХ ст. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні уявлення фортепіанну творчість українських композиторів кінця ХХ ст., що постала окремим і своєрідним феноменом в розвитку музичного мистецтва. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження встановлено, що фортепіанна композиторська творчість українських митців кінця ХХ ст. особливо чітко виявляє процес, що вже частково відбувався в 1970-х рр. – відбір, осягнення та переосмислення українськими авторами всіх елементів так званої «радикальної» і більш м'якої, традиційної техніки музичної композиції, синтезування цих елементів у власних індивідуалізованих концепціях.

**Ключові слова:** фольклорне, фортепіанне мистецтво, авангардизм, музичне мистецтво, твори.

***Чабаненко Наталья Анатольевна,*** *концертмейстер кафедры фольклористики, бандуры и инструментального искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

**Украинская фортепианная музыка конца ХХ в. и тенденции авангардизм**а

**Цель** работы - исследовать стилевые особенности фортепианного творчества украинских композиторов конца ХХ в. и выявить влияние авангардистских тенденции в ее развитии. **Методология** заключается в применении общего научного принципа объективности, историко-логического, аналитического, сравнительного и культурологические-искусствоведческого методов в исследовании факторов, обусловившие формировании новейших выразительных средств и стилистики в творчестве украинских композиторов ХХ века. **Научная новизна** работы заключается в расширении представления фортепианную творчество украинских композиторов конца ХХ в., Появилась отдельным и своеобразным феноменом в развитии музыкального искусства. **Выводы**. В результате проведенного исследования установлено, что фортепианная композиторское творчество украинских художников конца ХХ в. особенно четко выявляет процесс, уже частично происходило в 1970-х гг. - отбор, постижения и переосмысления украинскими авторами всех элементов так называемой «радикальной» и более мягкой, традиционной техники музыкальной композиции, синтезирования этих элементов в собственных индивидуализированных концепциях.

**Ключевые слова**: фольклорное, фортепианное искусство, авангардизм, музыкальное искусство, произведения.

***Chabanenko Natalia,*** *concertmaster of the Department of Folklore Studies, bandura and instrumental arts Kyiv National University of Culture and Arts*

**Ukrainian piano music of the late twentieth century and tendencies of avant-gardism**

**The purpose of the work** is to explore the stylistic features of the piano work of Ukrainian composers of the late twentieth century. and identify the impact of avant-garde trends in its development. **The methodology** is to apply the general scientific principle of objectivity, historical-logical, analytical, comparative and cultural-art methods in the study of the factors that led to the formation of new expressive means and stylistics in the work of Ukrainian composers of the twentieth century. **The scientific novelty** of the work is to expand the representation of the piano work of Ukrainian composers of the late twentieth century, which became a separate and peculiar phenomenon in the development of musical art. **Conclusions**. As a result of the research, it was found that piano composer work of Ukrainian artists of the late twentieth century. particularly reveals a process that was already partially underway in the 1970s - the selection, comprehension and rethinking of all elements of the so-called "radical" and softer, more traditional technique of musical composition by the Ukrainian authors, synthesizing these elements in their own individualized concepts.

**Keywords:** folklore, piano art, avant-gardism, musical art, works.

Актуальність теми дослідження. Розвиток досягнень і творчих надбань в сфері фортепіанної музики кінця ХХ ст. позначений досить суперечливими процесами у галузі музичного мистецтва. Адже були відкриті можливості засвоювати не лише національну спадщину, але й шукати власну естетичну позицію, репрезентувати твори не лише в країні, але й за кордоном, отримувати певну інформацію із будь-яких джерел, спілкуватись із зарубіжними колегами. Всі ця чинники, відповідно позначилося на перебігові композиторського процесу.

Відтак у фортепіанній творчості українських митців, як і в українській музичній культурі кінця ХХ ст. загалом можна спостерігати тенденції до переосмислення норм і канонів художнього бачення, перебудова світоглядних настанов, картини універсуму. З одного боку, йдуть постійні пошуки нового в галузі засобів виразності, експерименти зі звуком, техніками письма, з іншого – стабільною зали-

© Чабаненко Н. А., 2019

шається схильність до традиційних художніх рішень. У звязку з цим, набуває актуальності проблема розуміння фортепіанної творчості українських авторів означеного періоду з урахуванням композиторських технік і їх осмислення як засобу втілення нової семантики у фортепіанних творах.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика розвитку фортепіанного мистецтва знайшла відображення у працях О. Пономаренко, Л. Ланцути, О. Фрайт. Так, дисертаційне дослідження О. Пономаренко спрямоване на виявленні основних тенденцій розвитку українського фортепіанного концерту 80–90 рр. ХХ ст., зокрема, подається періодизація історії розвитку цього жанру, виявляється сутність еволюційних процесів, їх характерні ознаки/ У працях Л. Ланцути з позицій якісного аналізу співвідношення успадкованого і новаторського аналізуються українські фортепіанні сонати 70-х – початку 90-х рр. О. Фрайт у дослідженнях розкриває образно-емоційну природу програмності у фортепіанних творах українських композиторів ІХ–ХХ ст. в зв'язках з народною пісенністю, літературою та єврпейськими мистецькими процесами.

Мета роботи – дослідити стильові особливості фортепіанної творчості кінця ХХ ст. та виявити вплив авангардистських тенденції в її розвитку.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, музика ХХ ст. – це передусім особливий спосіб звуко-мислення, що заступив собою здобуту класичною (академічною) традицією системність мово-мислення. Водночас – це також особлива аура щодо "образу" власне стилю, його ментальної природи: класичну модель автономного типу стилю (В. Медушевський) заступили смислові інтенції концепції "змішаного стилю" із алюзійним (заснованим на алюзіях як виду непрямого цитування) методом його розвитку за умов "полюсу стильового притягання" (Г. Григор'єва, М. Лобанов), який актуалізував архетипи музичної історії під виглядом ремінісценцій та їхньої реінтерпретації як акту неореставрації культури (Н. Корнієнко ). Зокрема, стилетворчий механізм алюзій відкрив пріоритетну для усього ХХ ст. "ідею глобального культурного синтезу" (О. Козаренкj), що спричинила появу новітнього методу стилеутворення – в моделі "інтерпретуючого" типу стилю (В. Медушевський). Відповідно, "образ" музики ХХ ст. є опертим не лише на "інновацію", але також на "рецепцію" культурної пам'яті, про що вельми промовисто свідчить загальновідома теза: "ХХ сторіччя – сторіччям інтерпретацій".

У творчості вітчизняних композиторів 1980–1990 рр. виникають нові та розвиваються звичайні техніки композиції. Серед систем звуковисотних технік, що продовжують свій розвиток у названий період, представлені: тональність, яка функціонує як центральний елемент більшості гармонічних систем у творчості С. Бедусенка («Сюїта на теми російських народних казок»), М. Шуха («Старі галантні танці»), В. Сильвестрова («Три п'єси»: «Багателі», «Гимн 2001 року», «Мелодія»); модальність – в широкому контексті тональності, частіше у вигляді мелодичних та гармонічних ладоутворень фольклорного походження («Карпатські фрески» Л. Дичко, «Гуцульська сюїта» О. Некрасова, «Прелюдії та фуги» М. Скорика), серійне письмо («24 прелюдії» Ю. Іщенка, «Замки Луари» Л. Дичко, «Ритурнелі» Л. Юріної) [4, 6].

Нове розуміння просторово-часових відносин у творах українських композиторів втілюється завдяки алеаторичним засобам, переважанню агогічного начала й використанню його, передусім, у ролі головного змістово-конструктивного фактора (твори Л. Дичко, С. Зажитька, О. Некрасова, В. Рунчака, Г. Саська, М. Шуха, О. Щетинського та інших авторів). Провідного значення у творчості українських композиторів набуває локальна алеаторичні форма («мала», «контрольована», «обмежена» алеаторика), яка являє собою побудову на основі алеаторики окремого розділу твору. В опусах із використанням контрольованої алеаторики вона екстраполюється на звуковисотні, метроритмичні, часом – на композиційні параметри. За допомогою обмеженої алеаторики у фортепіанному жанрі, зокрема, відтворюється імпровізаційність народно-інструментального музикування («Гуцульська сюїта» О. Некрасова, «Відгомін століть» Г. Саська). Іноді принцип «alea» поширюється на дії виконавців і учасників так званих «концертних акцій», перетворюючи музичний твір у свого роду стихійний «perfomance» (деякі твори С. Зажитька). Досить активно опрацьовуються такі техніки, як сонорика (найчастіше пов'язана з алеаторирикою) [2, 35].

За останнє 20-річчя минулого століття в українській фортепіанній музиці набуває семантичного значення електронна музика, зокрема, одна з її ранніх форм – «tape music». Нагадаємо, що «tape music» – музика для магнітної плівки – є, по суті, продуктом «перехрещення» таких напрямків, як «конкретна музика» й, власно, електрона. «Tape music», з якою проводили свої експерименти французькі та американські композитори у 50 рр. ХХ ст., кардинально розширила межі художньо осмисленого звукового простору, дозволила актуалізувати як повноцінні елементи художнього цілого особливі акустичні феномени навколишньої дійсності [4, 7].

Пошук «нової простоти», актуалізація найпростіших елементів музичної тканини знаходять певне вираження у творчості українських композиторів minimal art (О. Гугель, В. Польова), які засвоюють в такий спосіб світовий досвід – музику Дж. Кейджа, С. Райха, А. Рабиновича, Д. Єкімовського («репетитивний метод»). Музичний мінімалізм з'явився в межах найрадикальнішого авангардного напрямку – «експериментальної музики», який очолили Дж. Кейдж та його школа. Серед сутнісних рис мінімалізму – заперечення функціональних зв'язків в організації музичного цілого, а також наділення значенням первісних елементів музичної тканини (тиші, окремого звука, найпростіших акустичних сполучень). Звідси, мінімалізм концентрує увагу на звукові та його цілісності. Значущість звука зростає саме через

те, що він існує окремо від функціональних завдань, по-стаючи будівельним елементом в логічній структурі. Така філософська і творча концепція мінімалізму і знайшла своє втілення у деяких фортепіанних опусах О. Гугеля. За словами самого композитора, його цікавить музика, в якій розвиток матеріалу або потрібен, але не до кінця можливий (всі комбінації потребують більше часу, ніж це припустимо для твору), або можливий, але не потрібен (як не потрібне дієслово в номінативному реченні) [2, с. 46]. Невеликі за обсягом п'єси – «Напливи та відливи», «Птахам, що відлітають», «Сніг іде», «Віддалені сигнали», «To Elise», «Зірки, що спускаються на землю» – написані з використанням репетитивної техніки.

Репетитивний метод музичної композиції заснований на організації статичної музичної форми циклами повторювань коротких, функціонально рівноправних побудов. У п'єсах О. Гугеля слухач залучається до процесу, що поступово розгортається і минає в межах статичної форми, не прагнучи привести до нової смислової якості. «Поступовий процес» – одне із досягнень репетитивного методу. Якщо характер європейської музичної процесуальності, заснованої на розвитку, відповідав руху людської емоції, етапам внутрішнього життя, то в мінімалізмі він відповідає постійним та поступовим процесам, що відбуваються у природі, космосі й т. ін. Мінімалістична процесуальність не має нічого спільного з європейським «розвитком» та його «фінальною» логікою.

2ах змінюється кількість тактів. Так, у першому блоці – вісім тактів, у другому – сім тактів, відповідно, у шостому блоці їх стане три. Потім від шостого до першого блоку кількість тактів знову наростає (від трьох тактів до семи). Кожен такт повторюється двічі. Безупинний рух із груп восьмими тривалостями протягом всієї композиції справляє враження хвиль, що то насуваються, то віддаляються [3, 25].

Слід зазначити, що для останніх десятиліть ХХ ст. характерна тенденція зростання ролі поліфонії в композиторській творчості. Це зумовлено багатьма чинниками музично-історичного розвитку, серед яких – послаблення тональності, раціоналізація мислення, пошук нових ресурсів виразності та технологічних прийомів у спадщині минулого. Нагадаємо, що в українській фортепіанній музиці поліфонічні форми і жанри активно впроваджуються в композиторську практику з 50 рр. ХХ ст. Об'єктом творчих інтересів митців стають фуга, канон, інвенція, пасакалія, поліфонічні цикли. Сьогодні автори українських поліфонічних опусів спираються на структури і прийоми західноєвропейської поліфонії, привносячи в них під впливом різних течій музики ХХ ст., передусім авангардизму, нову техніку, стилістику, тематику, образи [9, 6].

У «12 фортепіанних прелюдіях та фугах» О. Яковчука широта художніх інтересів автора поєднується з глибиною задуму і майстерною технікою. Композитор належить до тих митців, які поглиблено студіюють пісенну культуру свого народу, її специфічні особливості, засвоюють головне з творчого досвіду старших колег. Однак основне для О. Яковчука – не цитування тих чи інших «канонічних» національних мотивів, а звертання до слухача музичною мовою, що протягом століть складалася й кристалізувалася в мистецькій творчості народу [1, 14]. У своєму циклі композитор спирається на фольклорні інтонації і ритміку, на особливості українського багатоголосся, переосмислюючи їх таким чином, що вони сприймаються як власні, індивідуальні виразні засоби. Поліфонічний цикл в цілому є великою тричастинною формою: початкові п'ять прелюдій та фуг ніби відповідають першій частині симфонічної форми (Allegro), з шостої по дев'яту музика нагадує середню частину (Andante), з десятої починається енергійний фінал усього циклу.

Використання поліфонічної техніки письма є характерним для творчості О. Щетинського. Стиль композитора базується на поєднанні новацій музичного модернізму та авангарду (мікротематизм, атональність, ускладнена ритміка, рівні права́ консонансу і дисонансу, посилення ролі тембру) із такою особливістю української культури, як метафоричність мислення. В музиці О. Щетинського переважають медитативність, уповільнені темпи, поступовість розвитку; її важливою рисою є акустична привабливість, краса звучання. У фортепіанному творі «Хваліте ім'я Господнє» на основі знаменного піснеспіву композитор створює власну концепцію бачення світу.

Наукова новизна роботи полягає у розширенні уявлення фортепіанну творчість українських композиторів кінця ХХ ст., що постала окремим і своєрідним феноменом в розвитку музичного мистецтва.

Висновки. В результаті проведеного дослідження встановлено, що фортепіанна композиторська творчість українських митців кінця ХХ ст. особливо чітко виявляє процес, що вже частково відбувався в 1970-х рр. – відбір, осягнення та переосмислення українськими авторами всіх елементів так званої «радикальної» і більш м'якої, традиційної техніки музичної композиції, синтезування цих елементів у власних індивідуалізованих концепціях.

***Література***

1. Богданська Т. Фортепіанні твори українських композиторів для молоді Тернопіль : Астон, 2000. Ч. 2. 85 с.

2. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство україністика в контексті світової культури: зб. статей / відп. за вип. І.Ф. Ляшенко. К.: Вид-во НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 32 – 47.

3. Григорьева Г. Некоторые вопросы теории и истории современного музыкального стиля. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989. С. 6 – 27.

4. Котляревська О. Біфункціональність музичного тексту у процесі пізнання художньої картини світу. Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія "Мистецтвознавство" / ред.-упор. О. Смоляк. 1999. №2 (3). С. 5 – 9.

5. Коханик І. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного тексту. Текст музичного твору: практика і теорія: зб. статей / ред.-упор. О.С. Тимошенко [та ін.]. К., 2001. Вип. 7. С. 90 – 95.

6. Людкевич С. Василь Барвінський // Дослідження, статті, рецензії. К. : Українська музика, 1973. С. 198–206.

7. Людкевич С. Організація музичного виховання : [у 2 томах] // Дослідження, статті, рецензії, виступи. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 293–298.

8. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2000. 18 с.

9. Фоменко М. Моя веселка. П'ять легких п'єс для фортепіано на українські теми. Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2006. 14 с.

***References***

1. Bogdanskaya, T.(2000). Piano works of Ukrainian composers for young people Ternopil: Aston,. Part 2, p. 85 [in Ukrainian].

2. Gerasimova-Persian, N. (1998). New in the musical chronotype of the end of the millennium. Ukrainian Musicology Ukrainian Studies in the Context of World Culture: Coll. Articles. rep. I.F. Lyashenko (Ed.). Kyiv: Publishing house of the NMAU them. PI Tchaikovsky, Vol. 28. Pp. 32 - 47 [in Ukrainian].

3. Grigoriev, G. (1989). Some questions of the theory and history of modern musical style. Style problems of Russian Soviet music of the second half of the twentieth century. Moscow: Owl. composer, pp. 6 – 27 [in Ukrainian].

4. Kotlyarevskaya, O. (1999). Bifunctionality of musical text in the process of knowing the artistic picture of the world. Scientific notes of Ternopil Pedagogical University. V. Hnatyuk. Series "Art Studies". №2 (3). Pp. 5 – 9 [in Ukrainian].

5. Kohanik, I. (2001).Intertextuality and the problem of stylistic unity of musical text. Text of a musical work: practice and theory: Coll. articles. O.S. Tymoshenko [and others] (Eds.). Kyiv, Vip. 7. Pp. 90 – 95 [in Ukrainian].

6. Lyudkevich, S. (1973) Vasyl Barvinsky/ Studies, articles, reviews. Kyiv: Ukrainian Music, Pp. 198–206 [in Ukrainian].

7. Ludkevich, S. (2000). Organization of music education: [in 2 volumes]. Studies, articles, reviews, speeches. Lviv: Divosvit,. Vol. 2. Pp. 293–298. [in Ukrainian].

8. Freit, O.V. (2000). Features of the embodiment of the principle of programmability in Ukrainian piano music. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

9. Fomenko, M. (2006). My rainbow. Five easy piano pieces on Ukrainian topics. Lviv: LSMA M. Lysenko, p. 14 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 18.07.2019 р.*
*Прийнято до публікації 20.08.2019 р.*

УДК 792.82(477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191374

**Лук'яненко Катерина Аркадіївна**
аспірантка Київського національного університетукультури і мистецтв
ORCID 0000-0003-1490-4601
katechoreography@gmail.com

# ТВОРЧІ ПОШУКИ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ В 1960-ті РОКИ

**Мета** статті **–** виявити особливості творчої діяльності балетмейстерів-шістдесятників у контексті еволюціонування українського балетного театру за «доби П. Шелеста» (1963**–**1972 рр.). **Методологія** дослідження. Застосовано метод історизму (для дослідження суспільно-політичних умов та культурно-мистецьких тенденції означеного періоду); культурологічний метод, що посприяв дослідженню діяльності балетмейстерів-шістдесятників у контексті розвитку української культури; методи порівняльного аналізу та стильового підходу, спрямовані на визначення специфіки хореографічної структури балетних постановок та ін. **Наукова новизна.** Визначено тенденції розвитку українського балетного мистецтва відповідно до специфіки суспільно-політичного та культурно-мистецького життя 1963**–**1972 рр.; виявлено специфіку творчих пошуків балетмейстерів-шістдесятників у контексті еволюціонування українського балетного театру за «доби П. Шелеста»; простежено особливості взаємодії народного та класичного танцю в постановках балетмейстерів-шістдесятників. **Висновки.** Постановки українських балетмейстерів-шістдесятників вирізняються нестандартністю вирішення образів, оригінальністю та індивідуальністю, репрезентують приклади новаторського режисерського рішення вже здійснених іншими балетмейстерами постановок та першопрочитання хореографічних творів. Суспільно-політичні умови та культурно-мистецькі тенденції 1963–1972 рр. відобразилися на специфіці еволюціонування українського балетного театру, проявившись передусім в активізації спроб розширити межі художньої мови засобами використання

© Лук'яненко К. А., 2019

широких узагальнюючих образів, стилізації народного танцю або його елементів, переході до непрямого цитування фольклорних першоджерел та збагачення хореографічної образності в контексті відображення сучасної проблематики. Деякі вистави вітчизняних балетмейстерів-шістдесятників позиціонуються як розвідка нових шляхів у балетному мистецтві, що сприяли формуванню новаторських тенденцій хореографічного театру та розвитку нових виражальних засобів балету. Їх творчість відображає різноманітні жанри, форми, лексику та напрямки балетного театру в культурі України 1960-х рр.

**Ключові слова:** український балетний театр, балетмейстери-шістдесятники, балетна вистава, виражальні засоби.

***Лукьяненко Екатерина Аркадьевна,*** *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

**Творческие поиски балетмейстеров украинского балетного театра в 1960-е годы**

**Цель** статьи **–** выявить особенности творческой деятельности балетмейстеров-шестидесятников в контексте эволюционирования украинского балетного театра «эпохи П. Шелеста» (1963**–**1972 гг.). **Методология** исследования. Применен метод историзма (для исследования общественно-политических условий и культурных тенденции определенного периода); культурологический метод, который помог исследованию деятельности балетмейстеров-шестидесятников в контексте развития украинской культуры; методы сравнительного анализа и стилевого подхода, направленные на определение специфики хореографической структуры балетных постановок и др. **Научная новизна**. Определены тенденции развития украинского балетного искусства в соответствии со спецификой общественно-политической и культурной жизни 1963**–**1972 гг.; выявлена специфика творческих поисков балетмейстеров-шестидесятников в контексте эволюционирования украинского балетного театра «эпохи П. Шелеста»; прослежены особенности взаимодействия народного и классического танца в постановках балетмейстеров-шестидесятников. **Выводы.** Постановки украинских балетмейстеров-шестидесятников отличаются нестандартностью решения образов, оригинальностью и индивидуальностью, представляют примеры новаторского режиссерского решения уже осуществленных другими балетмейстерами постановок и первопрочтения хореографических произведений. Общественно-политические условия и культурно-художественные тенденции 1963**–**1972 гг. отразились на специфике эволюционирования украинского балетного театра, проявившись прежде всего в активизации попыток расширить границы художественного языка средствами использования широких обобщающих образов, стилизации народного танца или его элементов, переходе к косвенному цитирование фольклорных первоисточников и обогащения хореографической образности в контексте отображения современной проблематики. Некоторые представления отечественных балетмейстеров-шестидесятников позиционируются как разведка новых путей в балетном искусстве, что способствовали формированию новаторских тенденций хореографического театра и развития новых выразительных средств балета. Их творчество отражает разнообразные жанры, формы, лексику и направления балетного театра в культуре Украины 1960-х гг.

**Ключевые слова:** украинский балетный театр, балетмейстеры-шестидесятники, балетный спектакль, выразительные средства.

***Lukyanenko Kateryna,*** *Graduate student, Kiev National University of Culture and Arts*

**Creative searches of the Ukrainian ballet theater choreographers in the 1960s**

**The purpose of the article** is to identify the features of the creative activity of the sixties choreographers in the context of the evolution of the Ukrainian ballet theater of the "P. Shelest era" (1963–1972). M**ethodology**. The method of historicism is applied (to study socio-political conditions and cultural trends of a particular period); cultural method, which helped to study the activities of the sixties choreographers in the context of the development of Ukrainian culture; methods of comparative analysis and stylistic approach aimed at determining the specifics of the choreographic structure of ballet performances, etc. **Scientific novelty**. The tendencies of development of Ukrainian ballet art in accordance with the specifics of socio-political and cultural life of 1963–1972 are determined; revealed the specifics of the creative search for sixties choreographers in the context of the evolution of the Ukrainian ballet theater of the "P. Shelest era"; The features of the interaction of folk and classical dance in the productions of the sixties choreographers are traced. **Conclusions**. The performances of the Ukrainian sixties choreographers are distinguished by the non-standard way of solving the images, originality, and individuality, they provide examples of innovative directorial decisions already performed by other choreographers of the productions and the first reading of choreographic works. Socio-political conditions and cultural and artistic trends of 1963–1972 reflected on the specifics of the evolution of the Ukrainian ballet theater, manifesting itself primarily in the intensification of attempts to expand the boundaries of the artistic language by using broad generalizing images, stylizing folk dance or its elements, moving to indirect quoting of folklore sources and enriching choreographic imagery in the context of the reflection of modern issues. Some representations of domestic sixties choreographers are positioned as reconnaissance of new ways in ballet art, which contributed to the formation of innovative trends in choreographic theater and the development of new expressive means of ballet. Their work reflects a variety of genres, forms, vocabulary, and directions of the ballet theater in the culture of Ukraine of the 1960s.

**Key words:** Ukrainian ballet theater, sixties choreographers, ballet performance, expressive means.

Вступ. Специфіка суспільно-політичного життя на Україні в 1963–1972 рр. – періоду правління першого секретаря ЦК КПУ П. Шелеста, а саме феномен його політики «україноФільства», відобразилися на специфіці еволюціонування українського балетного театру. Розпочинається доба активізації новаторських перетворень, зумовлена творчими силами покоління молодих балетмейстерів-постановників, які прагнули поєднати індивідуальне авторське бачення сучасного балетного театру з кращими його традиціями – доба балетмейстерів-шістдесятників. Науковий інтерес до українського балетного мистецтва означеного періоду зумовлено наявністю ряду суперечливих факторів у сучасному балетному театрі, що знаходяться в безпосередньому змістовому зв'язку з попереднім періодом.

Мета статті – виявити особливості творчої діяльності балетмейстерів-шістдесятників у контексті еволюціонування українського балетного театру за «доби П. Шелеста (1963–1972 рр.).

Аналіз досліджень засвідчив наявність багатьох наукових праць присвячених вивченню різноманітних аспектів українського балетного мистецтва ХХ ст., проте специфіка творчої діяльності балетмейстерів-шістдесятників лишається недостатньо висвітленою. Окремі питання означеної тематики знайшли відображення у наукових працях українських дослідників, присвячених аналізу регіональних особливостей балету, окремим балетним театрам, а також публікаціях, в яких предметом наукового дослідження стала творчість провідних балетмейстерів або артистів оперно-балетних театрів України. Наприклад, Є. Коваленко [4], А. Король [5], Л. Маркевич [6], Н. Семенової [8], О. Ущапівської [13] та ін.

Виклад основного матеріалу. Довготривала експлуатація позиціонування людини як «гармонійного, соціально повноцінного явища, як найвищої цінності демократичної культури та мистецтва» в тоталітарному суспільстві, на думку дослідників, призвела до принципового перегляду виключного положення людини в суспільстві. Натомість шістдесяті роки, порівняно з попереднім періодом, продемонстрували позитивне ставлення до проблем людини в сучасному для неї світі. Шістдесятництво мало яскраво виражений інтелектуальний характер і «природно впливало на світосприйняття сучасників, виховуючи їх в професіоналізмі та відчутті особистого, виключного призначення, що раптово знову стало актуальним» [1, 12].

Процеси, характерні для радянського соціомистецького простору 1960-х рр., дають підстави дослідникам вважати шістдесятництво розквітом гуманістичних ідей в контексті осмислення європейської культури та філософії ХХ ст., що стимулювало представників різних видів мистецтва орієнтуватися на духовні потреби суспільства, яке знаходилося на стадії побудови індустріальної держави [1, 3].

Поняття «балетмейстери-шестидесятники» розуміємо як культурний рух, народжений добою «відлиги» та виключно плідна балетмейстерська плеяда, творча діяльність якої великою мірою визначила стан сучасного українського балетного театру.

Серед балетмейстерів-шістдесятників, творчість яких найбільше вплинула на оновлення балетного театру в Україні, передусім у таких аспектах як поява та затвердження новаторських засобів хореографічної виразності, сучасної танцювальної образності, а також розширення жанрових, стильових та тематичних особливостей балетних вистав, були М. Арнаудова, В. Бойченко, Р. Візиренко-Клявін, Т. Дусметов, А. Пантикін, О. Сегаль, І. Чернишов, А. Шекера та ін. [11, 146]. Основою їх новаторської професійної творчості стали традиції хореографічного симфонізму та розвиток пластичного і танцювального різноманіття, підґрунтя якого було закладено ще Ф. Лопуховим.

Р. Володченко, розглядаючи режисерські прийоми для головний засобів драматичної виразності вистав хореографів 1960-х рр., аналізує вплив постановочних принципів вистав хореодрами та системи К. Станіславського на розвиток балету шістдесятників, осмислюючи роль режисерів драми в пошуку виражальних засобів балетної вистави тогочасними балетмейстерами. На думку дослідника, шістдесятники, зайнявши провідне положення в радянському балеті, як коли балетмейстери радянської хореодрами, не відмовилися від окремих важливих жанрових та формотворчих принципів попередників, а переосмисливши їх досягнення, запропонували власний шлях розвитку балетного театру. Зокрема, до найважливіших складових системи К. Станіславського, що здійснили значний вплив на діяльність балетмейстерів-шістдесятників та стали визначальними в їх балетних постановках, Р. Володченко називає «наскрізну дію», «надзавдання» та «зерно образу» [2, 27].

Аналізуючи специфіку даного аспекту діяльності балетмейстерів-шістдесятників, важливим є звернення до особливостей хореодрами (першою хореодрамою українського балетного театру є «Лілея» К. Данькевича у постановці Г. Березової, 1940 р.) [12, 186], з метою виявлення специфіки осмислення та застосування тотожних елементів у «драмбалеті» та хореографічному симфонізмі.

На думку мистецтвознавців, режисерське бачення балетмейстерів-шістдестників відсторонилося від реалістичного викладення сюжету твору, як це було за часів хореодрами в 1930–1950-х рр.: «не порушуючи зв'язок із традиціями класичного балету, взявши за основу сюжет літературного твору, шістдесятники не просто переносили його на балетну сцену, а переосмислювали, знаходили в ньому сучасне звучання» [2, 27–28].

Втім, деякі провідні українські балетмейстери-шістдесятники, зокрема А. Шекера, виховані на традиціях хореодрами, продовжували застосовувати її кращі досягнення, надаючи перевагу поетиці танцю [4, 37].

Оскільки балетна режисура, за Ю. Григоровичем, була здатна вирішувати завдання жанру, позбавленого прямолінійної логіки побудови, властивої драматичному театру, взаємодія між балетмейстерами та режисерами драми у 1960-х рр. була значно менш інтенсивною, в порівнянні з минулим періодом. Втім, загальний вплив режисури драми в 1960-х рр., як і протягом наступного десятиліття відчувається досить сильно, оскільки саме шляхом послідовного вибудовування епізодів дії (режисерський метод наскрізної дії) та логіки вчинків героїв вистав балетмейстери-шістдесятники досягали ефекту співпереживання, тобто персонального впливу танцю на глядача. Наприклад, наскрізний розвиток образу Марини – головної героїні балету «Поема про Марину» Б. Яровинського (балетмейстер

В. Вронський, 1968 р.), на думку дослідників, доцільно позиціонувати як запоруку драматургічної цілісності вистави [5, 353].

Характерним для балетного театру України в 1960-х рр. є й тенденція оновлення жанрової палітри (поява ліричних поем, психологічних драм та балетів баладного характеру – «Сім красунь» К. Караєва, балетмейстер М. Трегубов; «Стежкою грому» К. Караєва, балетмейстер А. Шекера; «Легенда про любов» А. Мелікова, балетмейстер А. Шекера) [6, 77].

Л. Маркевич пропонує власну типологізацію постановок балетмейстерів-шістдесятників:

– балетні вистави присвячені сучасникам, що вирізняються наявністю певних ознак національної танцювальної культури – «Пісня про дружбу» Ю. Щуровського, «Орися» А. Кос-Анатольського, «Чорне золото» В. Гомоляки, «Торжество кохання» Ю. Знатокова, «Поема про Марину» Б. Яровинського;

– вистави, поставлені на нову балетну музику, відповідно якій було створено танцювальні образи-носії емоційно-психологічних барв, завдяки яким з'являлася можливість передавати різноманітні сюжетні колізії («Тіні забутих предків» В. Кирейка, постановка Т. Романової, 1960 р.; «Лілея» К. Данькевича, постановка А. Шекери, 1964 р.).

Дослідниця стверджує, що як наслідок у балетному театрі України виникає багатозначна танцювальна стилістика, що синтезує «виразність класичного та народного українського танцю», оскільки саме завдяки зверненню до національної тематики, балетмейстери-постановники утверджували індивідуальний почерк застосування традиційних хореографічних засобів, в прагненні позбутися ілюстративності та поверховості естетики «драмбалету» [6, 76].

Оновлення репертуару балетних театрів означеного періоду відбувалося відповідно до пануючої ідеології – домінуючими стали вистави сучасної тематики, присвячені діяльності українських радянських людей, в яких нової якості набула не лише балетна музика Б. Буєвського, Ю. Рожавської, М. Сильванського, Б. Яровинського та ін., а й творчі експерименти балетмейстерів-шістдесятників, метою яких було збагачення виражальних засобів.

Зокрема йдеться і про балети-одноактівки і про кількаактові вистави: «Пісня про дружбу» Ю. Щуровського (постановник І. Ковтунов, Харківський театр опери і балету, 1961 р.), «Орися» А. Кос-Анатольського та «Останній бал» Ю. Бірюкова, Львівський оперний театр;, «Поема про Марину» Б. Яровинського, «Торжество кохання» Ю. Знатокова, «Чорне золото» В. Гомоляки (існують відомості, що постановка балету здійснена у співавторстві П. Вірського з балетмейстером-шістдесятником О. Сегалем та художником А. Петрицьким) та ін. [8, 112].

За словами Ю. Станішевського, «спираючись на власні творчі досягнення у створенні героїко-історичних національних балетів, балетмейстери мусили йти далі, збагачуючи арсенал хореографічних прийомів, заснованих на синтезі класики й народного танцю, новими цікавими формотвореннями» [10]. Проте, у більшості випадків, при постановці балетів на сучасну тематику, ніби втрачалися творчі здобутки та розробки хореографічної балетної образності, винайдені та відшліфовані у виставах історичної тематики. Здебільшого, це пояснювалося недоліками лібретистів та композиторів, адже створення високохудожніх хореографічних сценічних постановок спирається у першу чергу на відповідний драматургічний зміст та музичну партитуру. Через відсутність матеріалу для творчої хореографічної роботи, такі вистави йшли не більше десятка разів і зникали з репертуару.

Перша та друга редакції балету «Чорне золото» В. Гомоляки, постановки яких здійснили М. Єфремов та О. Бредовський на сцені Донецького оперного театру і П. Вірський на київській сцені відповідно, засвідчили важливість надання героям виразних пластичних характеристик.

Т. Павлюк стверджує, що через позбавлення персонажів танцювального тексту, образи створені донецькими артистами Г. Кириліною (Марічка), О. Ковальовим (Івасик) та О. Фотіївим (Михайло) виявилися невиразними та безбарвними: «герої спілкувалися тут за допомогою побутової жестикуляції та пантоміми і лише в сценах випускного вечора та весілля витанцьовували банальні варіації та дуети» [7, 52].

Унікальну майстерність балетмейстера-постановника продемонстрував П. Вірський в процесі роботи над другою редакцією балету на сцені Київського державного театру опери та балету (до об'єднаного творчого складу входили і танцюристи Державного ансамблю танцю УРСР), який, за свідченням дослідників, не давав матеріалу для творчої роботи ані балетмейстеру, ані артистам [2, 176]. Критики, одностайно даючи найкращі рецензії на постановку в плані балетмейстерського рішення, хореографічних форм, у яких було синтезовано класичний та народно-сценічний танець, а також сценографію А. Петрицького: «Поліфонічний та багатоплановий шахтарський масовий танець «У забої» з другої дії балету, коли по умовних штреках у єдиному пориві карбованим танцювальним кроком йшли стрункі лави забійників з сяючими гірницькими ліхтариками на формених кашкетах, вражав емоційною наснагою» [7, 52]; «Використана лише натяком імітація трудових процесів дала П.Вірському можливість накреслити незвичайний танцювальний малюнок. Чітка й винахідлива композиція танцю створила у глядача враження, що ряди шахтарів увесь час збільшуються, що їх трудовий ентузіазм зростає, і от, цілеспрямовані й натхненні, вони вже заповнюють усю сцену, а на кашкетах у них палають лампочки, розкидаючи снопи яскравих променів» [9, 44], акцентували лише на недоліках ілюстративно-умоглядної музичної драматургії В. Гомоляки.

Створена спеціально для Третьої Декади української літератури та мистецтва, яка проходила у Москві 12–21 листопада 1960 р. балетна вистава, на яку було витрачено величезні фінансові та творчі сили, була зіграна лише близька десяти разів, проте вдалий експеримент П. Вірського, що полягав у поєднанні лексики класичного танцю та виражальних засобів ансамблевих танцювальних форм, сформованих в межах народно-сценічного танцю, став основою для подальших творчих пошуків балетмейстерів-шістдесятників.

Одним із прикладів вдалого та високопрофесійного підходу стала спільна постановка М. Заславського та А. Шекери на сцені Львівського театру опери і балету ім. І. Франка балету «Орися» А. Кос-Анатольського, присвяченого боротьбі західноукраїнських робітників за власну свободу та щасливе життя.

Використання умовної танцювальної лексики посприяло органічній передачі пафосу революційної боротьби народу, образному та поетичному втіленню ідеї балетної вистави.

На думку тогочасних критиків, балетмейстерам вдалося зробити танець засобом зображення страждань трудового народу та відображення заповітних мрій героїв – видозмінені форми класичного танцювального тріо, замість традиційних пантоміми та позбавленої натуралістичності жестикуляції, завдяки майстерному виконанню Г. Ісупова (Лесь), Н. Слободян (Орися) та О. Поспєлова (Олекса), відтворювали зіткнення головних героїв [10]. Розв'язані танцювальними засобами драматичні картини у виставі (наприклад, сцена у концентраційному таборі) засвідчили втілення напруженої динаміки музики у симфонічній розробці пластичного малюнку, з метою посилення трагедійного звучання.

На основі автентичних фактів з історії партизанського руху в Україні було написано балет «Поема про Марину» Б. Яровинського, присвячений подвигу та героїчній загибелі богуславської комсомолки Марини Гризун (В. Калиновська), яку закатували німецько-фашистські загарбники під час окупації. Балет, постановку якого в 1968 р. здійснив В. Вронський, на думку А. Король, найбільш наближений до типу народної героїчної драми [5, 353], істотно вирізнявся з-поміж інших балетних творів на сучасну тематику, засвідчив утвердження самобутнього українського балетного театру, завдяки реалізації оновлення традиційної балетної стилістики засобами синтезування різножанрових танцювальних елементів – класичного і народного танців із ритмізованою пантомімою [6, 76].

Фінал балету В. Вронський посилив героїчною патетикою, вирішивши найдраматичнішу сцену вистави – розстрілу комсомолки – аналогічно до епізоду з довженківського фільму «Арсенал». Цілісний художній образ, узагальнюючий зміст якого було подано як символ, в деяких епізодах балетмейстеру вдалося створити завдяки органічному поєднанню хореографічної пластики та музики.

Одним із кращих зразків хореографічного симфонізму в творчості українських балетмейстерів-шістдесятників є балетна вистава «Легенда про любов» А. Мелікова у постановці молодого балетмейстера, учня Р. Захарова Т. Дусметова (Донецький оперний театр, 1969 р.) [13, 126].

Оновлення хореографічної лексики стає однією з характерних рис балетних вистав, постановки яких на сцені Одеського театру опери та балету здійснили балетмейстери О. Тарасова, А. Лапаурі («Я ім'я твоє пишу…» на музику французького композитора Ф. Пуленка, 1968 р.) та О. Виноградов (триактовий балет «Попелюшка» С. Прокоф'ва, 1968 р.; комедійний балет «Марна обережність» Ж. Доберваля, 1972 р.).

Вистави вітчизняних балетмейстерів-шістдесятників позиціонуються як розвідка нових шляхів у балетному мистецтві, що сприяли формуванню новаторських тенденцій хореографічного театру та розвитку нових виражальних засобів балету. Їх творчість відображає різноманітні жанри, форми, лексику та напрямки балетного театру в культурі України 1960-х рр.

Наукова новизна. Визначено тенденції розвитку українського балетного мистецтва відповідно до специфіки суспільно-політичного та культурно-мистецького життя 1963–1972 рр.; виявлено специфіку творчих пошуків балетмейстерів-шістдесятників у контексті еволюціонування українського балетного театру за «доби П. Шелеста»; простежено особливості взаємодії народного та класичного танцю в постановках балетмейстерів-шістдесятників.

Висновки. Постановки українських балетмейстерів-шістдесятників за умов застосування загальних постановочних принципів, вирізняються нестандартністю вирішення образів, оригінальністю та яскравою індивідуальністю, а також репрезентують приклади новаторського режисерського рішення балетних вистав раніше здійснених іншими балетмейстерами та першопрочитання хореографічних творів. Величезну роль нова хореографічна лексика, що формувалася передусім завдяки органічному поєднанню класичного танцю на насиченого національним колоритом українського народно-сценічного (а радше стилізації елементів народного танцю), в постійному процесі провідних вітчизняних балетмейстерів збагатити танцювально-виражальні засоби хореографічного мистецтва, відіграла у балетних виставах про сучасників.

***Література***

1. Бондаренко Л. К. Тема деревни в творчестве советских живописцев 1960–1970-х годов : автореферат дис.. канд. искусствоведения : 17.00.04 / МГАХИ им. В. Н. Сурикова. Москва, 2005. 24 с.

2. Володченков Р. Г. Формирование художественных принципов в советском балете 1960-80-х годов (на примере творчества хореографа И. А. Чернышева): автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Российский университет театрального искусства – ГИТИС. Москва, 2015. 30 с.

3. Дорошенко В. Ф. Народно-сценічний танець як національне надбання хореографічної культури України. Культура України. 2013. Вип. 43. С. 150–158.

4. Коваленко Е. И. Анатолий Федорович Шекера – мастер балетного симфонизма и хореографической полифонии. Южно-российский музыкальный альманах. 2016. № 1(22). С. 37–42.

5. Король А. М. Жіночі образи в оригінальних балетах В. Вронського «Олеся» та «Поема про Марину». Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 4. С. 351–354.

6. Маркевич Л. А. До питання про модернізація художньої мови балетних вистав 60-80 років XX століття. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2018. Вип. 26. С. 75–84.

7. Павлюк Т.С. Українське балетмейстерське мистецтво (II половина XX ст.). Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2017. 230 с.

8. Семенова Н. М. Феномен української національної балетної вистави: аналіз досліджень. Культура України. 2011. Вип. 35. С. 207–216.

9. Станішевський Ю. Павло Павлович Вірський. Народний артист СРСР. Київ : Мистецтво, 1962. 48 с.

10. Станишевский Ю. На пути к современной теме. Правда Украины. 1964. 2 дек.

11. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України, 1925–1985: шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 235 с.

12. Станішевський Ю.О. Український радянський балетний театр (1925–1975). Київ : Музична Україна, 1986. 237 с.

13. Ущапівська О. М. Донецький театр опери та балету як територія не відчуженої комунікації. Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 26. С. 123–130.

***References***

1. Bondarenko, L. K. (2005). The theme of the village in the works of Soviet painters of the 1960–1970s. Abstract of Ph.D. Moscow : Moscow State Art Institute named after V.N. Surikova. [in Russian].

2. Volodchenkov, R. G. (2015). Formation of artistic principles in the Soviet ballet of the 1960-80s (on the example of the work of the choreographer I. A. Chernyshev). Abstract of Ph.D. Moscow : Russian University of Theater Arts – GITIS. [in Russian].

3. Doroshenko, V. F. (2013). Folk-dance as a national heritage of choreographic culture of Ukraine. Culture of Ukraine, Issue 43, pp. 150–158. [in Ukrainian].

4. Kovalenko, E. I. (2016). Anatoly Fedorovich Sheker – master of ballet symphony and choreographic polyphony. South Russian musical almanac, no. 1 (22), pp. 37–42. [in Russian].

5. Korol A. M. (2018). Female images in the original ballets of V. Vronsky "Olesya" and "Poem about Marina". Bulletin of the National Academy of Art and Culture Leadership, no. 4, pp. 351–354. [in Ukrainian].

6. Markevich, L. A. (2018). To the question of the modernization of the artistic language of ballet performances 60-80 years of the twentieth century. Ukrainian culture: past, present, ways of development, Issue 26, pp. 75–84. [in Ukrainian].

7. Pavlyuk, T. S. (2017). Ukrainian Ballet Art (2nd half of the 20th century). Kiev: View. KNUCiM Center. [in Ukrainian].

8. Semenova, N. M. (2011). The phenomenon of Ukrainian national ballet performance: analysis of research. Culture of Ukraine, Issue 35, pp. 207–216. [in Ukrainian].

9. Stanishevsky, Yu. (1962). Pavlo Virsky. People's Artist of the USSR. Kyiv: Art. [in Ukrainian].

10. Stanishevsky, Yu. (1964). On the way to the modern topic. True Ukraine. 2 Dec. [in Russian].

11. Stanishevsky, Yu. (1986). Ballet Theater of Soviet Ukraine, 1925–1985: ways and problems of development. Kyiv: Musical Ukraine. [in Ukrainian].

12. Stanishevsky, Yu. O. (1986). Ukrainian Soviet Ballet Theater (1925–1975). Kyiv: Musical Ukraine. [in Ukrainian].

13. Ushchapovskaya, O. M. (2014). Donetsk Opera and Ballet Theater as a territory of not alienated communication. Artistic notes, Vol. 26, pp. 123–130. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 29.08.2019 р.*
*Прийнято до публікації 30.09.2019 р.*

# Відгуки. Рецензії. Повідомлення

**Білоножко Наталія Єліковна,**
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри іноземних мов
хіміко-фізичних факультетів
Київського національного
університету імені Тараса Шевченка
ORCID 0000-0003-3192-5615
natalia--bilon@ukr.net

## РЕЦЕНЗІЯ

**на книгу Еліс Фокс і Ханни Макферсон**
**“Практика інклюзивного мистецтва та його дослідження: критичний маніфест”**

Мистецтво як багатогранний прояв людської особистості має неперевершену здатність впливати на події та занурюватись у різні сфери людської діяльності. Це підтверджується багатьма фактами сучасності. Наразі естетичні, соціальні та терапевтичні можливості мистецтва набирають обертів в рамках інклюзії і практичне втілення ідей інклюзивного мистецтва є досить активним. В той же час науковий дискурс як вітчизняних, так і закордоних вчених досить повільно наповнюється дослідженнями, присвяченими цій проблематиці. У даному контексті книга науковців Брайтонського университету (Великобританія), Е.Фокс і Х.Макферсон “Практика інклюзивного мистецтва та його дослідження: критичний маніфест” [1] є унікальною та визначною публікацією в галузі інклюзивного мистецтва, основним посилом якої є розкриття філософії інклюзивного мистецтва, способів його реалізації, що сприяють не тільки більш ефективному доступу до мистецтва людей з обмеженими можливостями, але й впливають на стан їхнього здоров’я.

Методологічну основу книги складає сукупність мистецькознавчих, філософських положень науковців, а також практичних впроваджень, розглянутих з позиції людей з обмеженими можливостями – художників та учасників мистецьких заходів. Структура книги досить деталізована і складається з передмови, біографії авторів, представлення команди дизайнерів, передмови Анни Катлер, директорки з навчання Британської національної галереї сучасного мистецтва Tate Modern у Лондоні та Кельвіна Берка, художника – людини з обмеженими можливостями і шости іллюстрованих глав. Кожна глава містить передмову, в якій авторки окреслюють її зміст та ключові ідеї, двадцяти і більше підрозділів, а також список літератури.

У першій главі обґрунтовано використання терміна "іклюзивне мистецтво” у порівнянні з такими термінами як “арт-терапія”, “мистецтво аутсайдерів” та “мистецтво інвалідів”. Розглянуто трансформаційний потенціал інклюзивного мистецтва та його місце у сучасному мистецтві. Наголошено на принципі якості кінцевого результату мистецької роботи людей з обмеженими можливостями як основної умови успішної його реалізації.

Друга глава, яка присвячена питанням співпраці професійних і непрофесійних митців з інвалідністю та сприйняттю аудиторією результатів їхньої креативної роботи, може вважатися своєрідним вступом до послідуючих третьої та четвертої глав, що включають серію розмов, інтервью, співбесід з митцями, заснованих на принципі філософії від простого до складного, що призводить до поглибленного висвітлення проблеми у четвертій главі. Отже, друга глава включає бесіду з художнім керівником Центру Північного Банку Джуд Келлі, директоркою центру “Навчання у Tate” Анною Катлер та розглядається практичний досвід авторки статті Еліс Фокс щодо кураторства виставки Side by Side. Успішній практиці та визначенню її загальних рис присвячені бесіди з членами групи художників the Rockets, представлені у третій главі. Четверта глава поглиблює розуміння інклюзивного мистецтва не як процесу інкорпорації людей з обмеженими можливостями в мистецький крлектив, а як процесу двосторонього креативного обміну та трансформації певних навичок, вмінь та розуміння процесів взаємозбагачення завдяки такій співпраці.

Достатня кількість наукових праць присвячена питанню, як проводити дослідження соціального впливу мистецтва на людину. Але, що стосується інклюзивного мистецтвознавства, то, як наголошують автори у п’ятій главі, методи дослідження та способи перевірки валідності отриманих результатів не є визначеними і потребують пильної уваги науковців.

Розмірковуючи у шостій главі над майбутнім розвитком інклюзивного мистецтва, авторки апелюють до міжнародних організацій як платформи для впровадження коллаборацийних міжнародних проектів для людей з обмеженими можливостями. Як вказується у післямові, це є радикальний заклик до співпраці на рівних умовах.

©Білоножко Н. Є., 2019

Книга Еліс Фокс і Ханни Макферсон є прикладом втілення філософії практики ідей інклюзивного мистецтва та основних принципів, які авторки висувають у дослідженні, один з яких – творча коллаборація. Наявність нарисів та ілюстрованих висловлювань, понад 100 повнокольорових зображень є результатом участі дизайнерів – людей з обмеженими можливостями у створенні книги.

У багатьох главах книги авторки проводять думку щодо дуже тонкої грані між впровадженням інклюзивного мистецтва та невизначеністю відношення громадкості до творчості людей з обмеженими можливостями. Вони наголошують на ролі саме культури як виробника особистих і соціальних змін у житті таких людей, а розуміння громадкістю цієї ідеї як неактуальної, нереліалістичної та наївної призведе до ризику стагнації такої соціальної позиції та увічнення відповідного відношення до потреб людей з обмеженими можливостями. Авторки імплементують позицію щодо інклюзивного мистецтва як частини соціально-політичної та культурної мозаїки, яку потрібно скласти разом, щоб покращити життя таких людей.

Обгрунтовано необхідність заохочення митців продовжувати створювати складні, ризиковані роботи, але такі, в яких вони професійно обізнані, з виваженим контекстом і в успіх яких вони вірять.

Праця Е.Фокс та Ч.Макферсон є корисною для фахівців, що професійно займаються проблемою інклюзивного мистецтва, авторів відповідних проектів, які впроваджують всесвітні організації з метою належного обгрунтування ідей, а також для широкого кола читачів. Сформульовані в книзі теоретичні положення співвіднесені з потужними практичними напрацюваннями, що дозволяє визначити публікацію як таку, що сприяє забезпеченню культурних прав для осіб з особливими потребами, сприяє впровадженню нових ідей гуманізації суспільства у глобальному маштабі.

***Література***

1. Fox A., Macpherson H. (2015). Inclusive Arts Practice and Research: A Critical Manifesto. Routledge. – 206 с. – ISBN 9781317555322

# ЗМІСТ

## Культурологія


***Петрова І. В.*** Святкова культура Версалю як засіб репрезентативної політики Людовіка XIV .....3

***Степанова О. А.*** Семіосфера біблійних образів: функціонування в культурі .....8

***Шинкарук В. Д., Шинкарук О. В.*** Шевченкова спадщина – унікальний культурний скарб українського народу .....14

***Авер'янова Н. М., Воропаєва Т. С.*** Цивілізаційний розвиток українського народу: культуротворчі аспекти .....18

***Дичковський С. І.*** Нові тенденції культурного туризму в парадигмі дігітал-ейч: від індустрії вражень до культурного брендування .....24

***Косінова О. М.*** Характеристика педагогічного спілкування і його значення для формування корпоративної культури тележурналістів .....32


## Мистецтвознавство


***Богданець-Білоскаленко Н. І., Недін Л. М., Погребняк І. В.*** Культурні коди і мистецька комунікація діячів українського театру кінця XIX– початку XX століть .....37

***Карпов В. В., Сиротинська Н. І.*** Mythology of aesthetics: assembly of antiques musts and laws of neurostetics [Міфологія естетики: поміж музами античності і законами Нейроестетики] .....42

***Лошков Ю. І., Калашник М. П.*** Мистецько-інформаційні виміри музичного тезаурусу .....47

***Прищенко С. В.*** Функціоналізм Баухаузу та його вплив на розвиток дизайну і реклами (до 100-річного ювілею) .....54

***Титаренко В. П.*** Полтавська традиційна вишивка .....60

***Школьна О. В.*** Зміни підходів до адміністрування художньо-виробничих процесів Києво-Межигірської фаянсової фабрики впродовж XIX століття .....65

***Шуміліна О. А.*** Church works by M. Berezovsky in the interpretation aurum of post-author editions [Хорові твори М. Березовського в інтерпретаційній аурі поставторських редакцій] .....70

***Яковець І. О.*** Концепт «мистецький патерн художнього музею» .....74

***Бардашевська Я. М.*** Фактори жанрового міксту й хорової сонорики у втіленні образності світських творів В. Степурка .....79

***Бардік М. А.*** Православний живопис і невідомий малюнок М. Врубеля .....84

***Варакута М. І.*** Traditions of choral concert in the psalmody of H. Havrylets [Традиції жанру хорового концерту у псалмоспівах Г. Гаврилець] .....89

***Васюта О. П.*** Творча діяльність Володимира Суховерського в контексті розвитку музичної освіти України новітньої доби .....94

***Григорчук Т. В., Тадля О. М.*** Культурний простір міста як середовище реалізації музичної культури .....97

***Дем'янчук А. Л., Кундис Р. Ю.*** Створення хореографічного образу засобами пластичних і часових мистецтв .....103

***Микуланинець Л. М.*** Міфотворчість як складова життєпису митця .....110

***Міщенко І. І.*** Скульптура Буковини середини XX – початку XXI століття: від соціалістичного реалізму до постмодернізму .....114

***Одрехівський В. В., Одрехівський В. В.*** Концептуально-пластичні аспекти поліхромії та кінетизму в українській скульптурі XX століття .....118

***Павлюк Т. С.*** Формування стандартної та латиноамериканської програм у системі конкурсного бального танцю в Німеччині .....124

***Палійчук А. В., Чавус Л. І.*** Ноематичні риси авторської мови В. Івасюка .....130

***Погребняк Г. П.*** Образ автора в кіномистецтві як відображення картини світу. Частина 1. літературний і кіноавтор:перехресний взаємовплив .....136

***Солярська-Комарчук І. О.*** Особливості зображення Свято-Іллінської церкви в Суботові у роботах художників .....142

***Татарнікова А. А.*** Видіння радості у «Фауст-симфонії» Ф. Ліста як втілення епохального символу романтизму .....148

***Трофімов А.*** Стильові особливості ранніх симфоній Й. Гайдна .....153

***Шевченко Л. М.*** Сучасна піаністична культура і бетховеніанство - моцартіанство в ній ...158

***Глуханич О. М.*** Постать Д.Задора у контексті становлення професійної музичної освіти на Закарпатті .....164

***Чабаненко Н. А.*** Українська фортепіанна музика кінця ХХ ст. та тенденції авангардизму .....169

***Лук'яненко К. А.*** Творчі пошуки балетмейстерів українського балетного театру в 1960-ті роки .....172

## Відгуки. Рецензії. Повідомлення

***Білоножко Н. Є.*** Рецензія на книгу Еліс Фокс і Ханни Макферсон "Практика інклюзивного мистецтва та його дослідження: критичний маніфест"……..178

# СОДЕРЖАНИЕ

## Культурология


***Петрова И. В.*** Праздничная культура Версаля как способ репрезентативной политики Людовика XIV ....3

***Степанова Е. А.*** Семиосфера библейских образов: функционирование в культуре ....8

***Шинкарук В. Д., Шинкарук А. В.*** Наследие Тараса Шевченко – уникальное культурное сокровище украинского народа ....14

***Аверьянова Н. Н., Воропаева Т. С.*** Цивилизационное развитие украинского народа: культуротворческие аспекты ....18

***Дычковский С. И.*** Новые тенденции культурного туризма в парадигме дигитал-эйч: от индустрии впечатлений к культурному брендированию ....24

***Косинова Е. Н.*** Характеристика педагогического общения и его значение для формирования общественной корпоративной культуры тележурналистов ....32


## Искусствоведение


***Богданец-Билоскаленко Н. И., Недин Л. Н., Погребняк И. В.*** Культурные коды и художественная коммуникация деятелей украинского театра конца XIX - начала XX веков ....37

***Карпов В. В. Сиротинская Н. И.*** Мифология эстетики: между музами античности и законами нейроестетики ....42

***Лошков Ю.И., Калашник М. П.*** Художественно-информационные измерения музыкального тезауруса ....47

***Прищенко С. В.*** Функционализм Баухауса и его влияние на развитие дизайна и рекламы ....54

***Титаренко В. П.*** Полтавская традиционная вышивка ....60

***Школьная О. В.*** Изменения подходов к администрированию художественно-производственных процессов Киево-Межигорской фаянсовой фабрики в течение XIX столетия ....65

***Шумилина О. А.*** Хоровые сочинения М. Березовского в интерпретационной ауре поставторских редакций ....70

***Яковец И. А.*** Концепт «патерн искусства художественного музея» ....74

***Бардашевская Я. Н.*** Факторы жанрового микста и хоровой сонорики в воплощении образности светских произведений В. Степурко ....79

***Бардик М. А.*** Православная живопись и неизвестный рисунок М. Врубеля ....84

***Варакута М. И.*** Традиции жанра хорового концерта в псалмопениях А. Гаврилец ....89

***Васюта О. П.*** Творческая деятельность Владимира Суховерского в контексте развития музыкальной культуры Украины нового времени ....94

***Григорчук Т. В., Тадля А. Н.*** Культурное пространство города как среда реализации музыкальной культуры ....97

***Демьянчук А. Л., Кундыс Р. Ю.*** Создание хореографического образа средствами пространственных и временных искусств ....103

***Микуланинец Л. М.*** Мифотворчество как составляющая жизнеописания художника ....110

***Мищенко И. И.*** Скульптура Буковины середины XX – начала XXI века: от социалистического реализма до постмодернизма ....114

***Одрехивский В. В., Одрехивский В. В.*** Концептуально-пластические аспекты полихромии и кинетизма в украинской скульптуре XX века ....118

***Павлюк Т. С.*** Формирование стандартной и латиноамериканской программ в системе конкурсного бального танца в Германии .....124

***Палийчук А. В., Чавус Л. И.*** Ноэматические характеристики авторского языка В. Ивасюка .....130

***Погребняк Г. П.*** Образ автора в киноискусства как отражение картины мира. Часть 1. Литературный и киноавтор: перекрестное взаимовлияние .....136

***Солярская-Комарчук И. О.*** Особенности изображения Свято-Ильинской церкви в Субботове в работах художников .....142

***Татарникова А. А.*** Видение радости в «Фауст-симфонии» Ф. Листа как запечатление эпохального символа романтизма .....148

***Трофимов А.*** Стилевые особенности ранних симфоний Й. Гайдна .....153

***Шевченко Л. М.*** Современная пианистическая культура и бетховенианство - моцартианство в ней .....158

***Глуханич О. М.*** Фигура Д.Задора в контексте становления профессионального музыкального образования на Закарпатье .....164

***Чабаненко Н. А.*** Украинская фортепианная музыка конца XX в. и тенденции авангардизма .....169

***Лукьяненко Е. А.*** Творческие поиски балетмейстеров украинского балетного театра в 1960-е годы .....172

## Отзывы. Рецензии. Сообщения

***Белоножко Н. Е.*** Рецензия на книгу Элис Фокс и Ханны МакФерсон "Практика инклюзивного искусства и его исследования: критический манифест……178

# CONTENTS

## Culturology


***Petrova I.*** Versailles festive culture as a way of representational police of Louis XIV .....3

***Stepanova O.*** The Semiosphere of Biblical Images: Functioning in Culture .....8

***Shynkaruk V.,***
***Shynkaruk O.*** Taras Shevchenko's heritage is a unique cultural treasure of the Ukrainians ..14

***Averianova N.,***
***Voropayeva T.*** Civilizational development of the Ukrainian people: culture-creating aspects .....18

***Dychkovskyy S.*** New trends in cultural tourism in the digital age paradigm: from the impressions industry to cultural branding .....24

***Kosinova O.*** Characteristics of pedagogical communication and its importance for corporate culture director .....32


## Art Criticism


***Bogdanets-Biloskalenko N.,***
***Nedin L.,***
***Pogrebnyak I.*** Cultural codes and artistic communication in the Ukrainian theater in late 19th - early 20th centuries .....37

***Karpov V.,***
***Syrotynska N.*** Mythology of aesthetics: assembly of antiques musts and laws of neurostetics .....42

***Loshkov U.,***
***Kalashnik M.*** Artistic and informational aspects of the musical thesaurus .....47

***Pryshchenko S.*** Bauhaus` Functionalism and its impact on the development of Design and Advertising .....54

***Tytarenko V.*** Poltavian traditional embroidery .....60

***Shkolna O.*** Changes in the approaches to administration of artistic productions processed of the Kyiv-Mezhigirsk Faience Factory during the XIX century .....65

***Shumilina O.*** Church works by M. Berezovsky in the interpretation aurum of post-author editions .....70

***Yakovets I.*** The concept "artistic pattern of an art museum" .....74

***Bardashevska Ya.*** Factors of the genre mix and choral sonorism within the embodiment of the imagery of secular works of V. Stepurko .....79

***Bardik M.*** The Orthodox Painting and Unknown Drawing by M. Vrubel .....84

***Varakuta M.*** Traditions of choral concert in the psalmody of H. Havrylets .....89

***Vasuta O.*** Creative activity of Vladimir Sukhoversky in the context of development of musical culture of Ukraine .....94

***Hryhorchuk T.,***
***Tadlia A.*** The cultural space of the city as a environment for the realization of musical culture .....97

***Demianchuk A.,***
***Kundys R.*** Creation of a choreographic character by means of spatial and temporal arts .....103

***Mykulanynets L.*** Myth-creation as a composition of the artist's biography .....110

***Mishchenko I.*** Bukovinian sculpture from the middle of the 20th – the beginning of the 21st century: from Socialist Realism to Postmodernism .....114

***Odrekhivskyi V.,***
***Odrekhivskyi V.*** Conceptual and plastic aspects of polychromy and kineticism in Ukrainian sculpture of the XXth century .....118

***Pavlyuk T.*** Formation of standard and Latin American programs in the competitive ballroom dance system in Germany .....124

***Paliychuk A.***
***Chavus L.*** Noematic Characteristics of the V. Ivasyuk Author's Language .....130

***Pogrebnyak G.*** The image of the author in the cinema as a reflection of the picture of the world. Part 1. Literary and filmmaker: cross-interaction .....136

***Solarska-Komarchuk I.*** Features of the image of the Church of St. Elyinsky in the Subotov in the works of artists .....142

***Tatarnikova A.*** Vision to joys in «Faust-symphonies» of F. Lizst as incarnation of epochal symbol of the Romanticism .....148

***Trofimov A.*** Style Features of the Early Symphonies by J. Haydn .....153

***Shevchenko L.*** The modern piano culture and features of Beethooven's and Mozart's styles within the one .....158

***Glukhanich O.*** The figure of D. Zador in the context of the formation of professional music education in Transcarpathia .....164

***Chabanenko N.*** Ukrainian piano music of the late twentieth century and tendencies of avant-gardism .....169

***Lukyanenko K.*** Creative searches of the Ukrainian ballet theater choreographers in the 1960s .....172

## Reports. Reviews. Messages

***Bilonozhko N.*** Review of Alice Fox and Hannah MacPherson's book "The Practice of the Inclusive art and its research: a critical manifesto "……..178

# 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**

# ВІСНИК

## НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

## NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

# HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

**4'2019**


| | |
|---|---|
| Редактор | ***Л. В. Таран***<br>***А. С. Терещенко*** |
| Редагування англомовних статей, анотацій і транслітерації | ***Л. В. Андерсон***<br>***А. В. Петренко*** |
| Комп'ютерна верстка | ***А. С. Терещенко*** |

*Адреса редакції*: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204
**e-mail: nauka@nakkkim.edu.ua**

Здано до набору 27.11.2019. Підп. до друку 27.11.2019. Формат 60x84 1/8.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 25,69. Облік.-вид. арк. 28,43. Наклад 300 прим.

Надруковано:
Товариство з обмеженою відповідальністю "ІДЕЯ ПРИНТ"
01004, м. Київ, вул. Пушкінська, 41
тел. (044) 393 43 94
e-mail: info@ideaprint.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справиДК № 5301 від 02.03.2017 р.