ISSN 2226-3209 (Print),
ISSN 2409-0506 (Online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE
NATIONAL ACADEMY OF CULTURE AND ARTS MANAGEMENT

ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF CULTURE AND ARTS MANAGEMENT
HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

4’2020

Київ – 2020

УДК 050:(008+7)

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :
наук. журнал. Київ. 2020. № 4. 222 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); ***Сапенько Р.,*** д-р габілітований, професор (Польща); ***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

Журнал включено до **Переліку наукових фахових видань України** (**категорія «Б»**) зі спеціальностей: 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація; 024 Хореографія; 025 Музичне мистецтво; 026 Сценічне мистецтво; 034 Культурологія відповідно до Наказу МОН України від 02.07.2020 № 886 (додаток 4).

Науковий журнал "Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв" індексується в міжнародних наукометричних базах даних: EBSCO; International Impact Factor Services; Research Bible; 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 № 5 від 24 листопада 2020 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, 2020

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 008:82-31
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219102

Цитування:
Гоц Л. С. Трансгуманістична міфологема у романі Г. Майрінка «Голем»: від алхімії до психоаналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 3-10.

Gotz L. (2020). Mythologeme of transhumanism in G. Meyrink's novel "The Golem": from alchemy to psychoanalysis. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 3-10. [in Ukrainian].

Гоц Людмила Сергіївна,
кандидат культурології, доцент кафедри культурології та інформаційних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-5832-2406
milahobotya93@gmail.com

ТРАНСГУМАНІСТИЧНА МІФОЛОГЕМА У РОМАНІ Г. МАЙРІНКА «ГОЛЕМ»: ВІД АЛХІМІЇ ДО ПСИХОАНАЛІЗУ

Метою статті є розкриття особливостей трансгуманістичної міфологеми в романі Г. Майрінка «Голем» (1914), експлікація культурних ідеалів і меседжів, притаманних їй. **Методологія дослідження** в рамках культурології базується на структурно-функціональному сюжетному аналізі, семіотико-герменевтичному, аксіологічному та архетипному аналізі (аналітична психологія К. Г. Юнга). **Наукова новизна** полягає в тому, що в рамках гуманітарних наук, зокрема культурології, вперше здійснюється аналіз роману «Голем» в контексті трансгуманістичної парадигми. Також пропонуються авторські дефініції поняття «трансгуманізм», «трансгуманістичний акт». **Висновки.** Езотеричний Трансгуманізм Г. Майрінка наполягає на необхідності подолання «големічності», тобто «незавершеності», початкової недосконалості людини, здійснити повне розкриття божественої потенції в людині.

Ключові слова: культурологія, трансгуманізм, трансгуманістичний акт, трансгуманістична міфологема, езотеричний трансгуманізм, архетип Маг, духовна алхімія, Таро, К. Г. Юнг, Нью-ейдж.

Gotz Lyudmila, *Ph.D. in Cultural Studies, Associate Professor Department of Cultural Studies and Information Communication National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.*

Mythologeme of Transhumanism in G. Meyrink's novel "The Golem": from Alchemy to Psychoanalysis

The purpose of this article is to investigate and explicate transhumanistic cultural messages found in G. Mairink's novel "The Golem" (1914). **The methodology** of research within the framework of Cultural Studies consists of the use of structural-functional plot analysis, semiotic and hermeneutic analysis, axiological, and archetypal analysis (analytical psychology of C. G. Jung). **The scientific novelty** of this paper lies in the fact that within the framework of the humanities, in particular cultural studies, for the first time the analysis of the "Golem" novel is carried out in the context of the transhumanist paradigm. Also offered are the author's definitions of the concepts of "transhumanism" and "transhumanistic act". **Conclusions**. G. Meyrink's esoteric transhumanism insists on the need to overcome the "golemic", that is, the "incompleteness", the original imperfection of man, and reach self-deification.

Key words: cultural studies, transhumanism, transhumanistic act, mythologeme of the transhumanism, esoteric transhumanism, K. G. Jung, the "mage" archetype, spiritual alchemy, tarot, New Age.

Актуальність теми дослідження. Ця робота детермінована безперервними дискусіями щодо феномену трансгуманізму та недостатньою вивченістю проблеми трансгуманістичної міфологеми, її джерел та ідеалів. Зокрема, в романі Г. Майрінка «Голем», який досі не піддавався аналізу в контексті трансгуманістичної парадигми. У даній статті стверджується, що концептуальним ядром роману «Голем» став езотеричний трансгуманістичний акт духовної алхімії [11]. Під *трансгуманізмом* мається на увазі подолання людиною встановлених природою обмежень фізичних і / або

©Гоц Л. С., 2020

допомогою культурних практик – магічних, розумових, психічних можливостей за релігійних, езотеричних або ж наукових технологій. Трансгуманізм передбачає радикальне поліпшення «людської природи», вихід транс- або пост-людини на якісно новий рівень розвитку і буття. Подібне розширене трактування терміна «Трансгуманізм», коли він розуміється не тільки як світоглядний, релігійно-етичний інституалізований рух міжнародного масштабу, який сформувався в другій половині XX століття, а як метафізична концепція і феномен, який супроводжує рефлексію людства з моменту зародження самосвідомості логічно обґрунтоване в статті Т. В. Ковалевської [3].

Аналіз досліджень і публікацій. Наскільки нам відомо, аналіз роману «Голем» в контексті трансгуманістичної парадигми ще не було проведено. Однак, існує ряд досліджень творчості Г. Майрінка – переважно літературознавчого або філологічного характеру (детальний аналіз літератури дано в дисертації А. В. Телічко) [8].

Метою статті є розкриття особливостей трансгуманістичної міфологеми в романі Г. Майрінка «Голем» (1914), експлікація культурних ідеалів і меседжів, притаманних їй. Майрінк – один з ідеологічних предтеч сучасного трансгуманізму, автор, який писав у річищі парадигми New Age, в рамках якої багато в чому і була здійснена підготовка ментального та ідеологічного підґрунтя для подальших радикальних трансформацій людяності.

Виклад основного матеріалу. *Г.Майрінк – Романтизм – Психоаналіз – К. Г. Юнг.* Роман Г. Майрінка (1868-1932) «Голем» (1915), який приніс автору світову популярність, заснований на художньому методі магічного реалізму, в якому магічні або містичні елементи інтегровані в реалістичну картину світу. Він відносяться до жанрів роман ініціація, окультного або психоаналітичного роману. У романі «Голем» Г. Майрінк залучив популярну в романтизмі (кін. XVIII – перш. Пол. XIX століття) міфологему сновидіння і категорію незбагненного літератури модернізму (кін. XIX століття – 1950-рр.), помістивши їх в контекст езотеричних теорій, що широко поширилися на рубежі століть. Літературний сплав Майрінка виявився пронизаний психоаналітичними конотаціями. Зауважимо, що навіть назва роману містить ідею несвідомого: в перекладі з івриту Голем – неоформлене. Втім, варто зазначити, що роман «Голем» був виданий в 1915 році, до того, як К. Г. Юнг створив аналітичну психологію. Однак же, обидва діяча культури – Майрінк і Юнг, були причетні світу одних і тих же символів, переживань. Обидва заглиблювалися в Західну магічну традицію, праці гностиків, алхіміків і кабалістів, європейський окультизм, буддійську Тантру Тибету. Обидва сповідували ідею духовної трансмутації та містичного переходу з людського статусу в надлюдський, божественний – містерію самообожнення. Недарма багато напрямків сучасних езотеричних течій розвиваються сьогодні в юнгіанському річищі. Мабуть, саме цим можна пояснити системну схожість ідей Майрінка і Юнга. Так, в романі «Голем», в метафоричній формі виявляються основні елементи структури психіки, що виділяються Юнгом [1] – причому в такій концентрації, що цей роман можна сміливо назвати психоаналітичним. Зокрема, Doppelgänger, двійник літератури романтизму і Майрінка – темна / незнана частина психіки, в термінах К. Г. Юнга є архетипом «Тінь». Зауважимо, що інтерес епохи романтизму до феномену двійництва відродився у фрейдизмі і юнгіанстві, знайшов в них нове життя. Двійництво набуло широкого тлумачення в роботах З. Фрейда («Жахливе», 1919), його учня Отто Ранка («Двійник», 1914, опубл. 1925), У. Біона («Уявний двійник», 1950), К. Г. Юнга «Психологія та алхімія» (1968) і М. Долара («У шлюбну ніч я буду з тобою», 1991). Літературна творчість стала для Г. Майрінка формою фіксації його сакральних пошуків – тим активніше автор вдається до виразних засобів семіозису: «Все на землі не що інше, як вічний символ у вбранні зі праху». З цим пов'язана необхідність здійснити семіотико-герменевтичну інтерпретацію ключових образів роману, засновану на круговому герменевтичному семіозисі та аналітичній психології К. Г. Юнга.

Анастасіус-Фенікс. Головний герой Атанасіус Пернат, як підкреслює О.В. Матвієнко, має ім'я, «в якому зашифровані безсмертя і крилатість душі» [5] : Anastasius – значить «відроджений» – це латинська форма імені Анастасій (від дав.-гр. Ανάσταση, Воскресіння). Наступні смерть і відродження героя під час пожежі явний натяк на Фенікса – найдавніший архетип відродження.

Витіснення. Герой роману Атанасіус живе в гетто в стані амнезії, безпам'ятства про минуле. Маска (Persona) – архетип, описаний К. Г Юнгом), межа між психікою і соціальним світом у Перната практично відсутня. А за Юнгом припинення ототожнення себе з

соціальною маскою – необхідна умова початку процесу становлення особистості. За сюжетом минуле Атанасіуса витіснене в особисте несвідоме [1] (термінологія З. Фрейда). Прожите пригадується і інтегрується в свідомість Атанасіуса лише по мірі його просування на шляху індивідуації (поняття К.Г.Юнга).

Масова душа – колективне несвідоме. Під час написання роману К. Г. Юнг ще не відкрив феномен «колективного несвідомого». Однак періодичне явище Голема на вулицях празького гетто у Майрінка несе той же сенс [1] «...виявляє в кожному символ масової душі... Душа не є щось "окреме", вона цим тільки ще має стати – і це тоді називається "безсмертям". Ваша душа ще складена з численних "я" – як мурашник з багатьох мурах; ви носите в собі психічні залишки багатьох тисяч предків... » [4] – каже герой роману Голем. Сам образ гетто в романі акцентує масову несвободу, обмеженість і співзалежність звичайних смертних [1].

Шлях смерті і шлях життя. Роман ініціації бере свої витоки в романі мандрів. Саме в дорозі з міфічним героєм відбуваються трансформації. Однак в пост-класичному романі шляхом виявляються не зовнішні звершення в житті, а подорож в глибини психіки. Для посилення ефекту занурення читача Майринк використовує в «Големі» принцип матрьошки – прийом мізанабім (з фр. mise-en-abîme буквально означає «занурення в безодню»). Це рекурсивна художня техніка «оповідь в оповіді», «сон уві сні» і т.п. За допомогою сновидіння головний герой Майрінка, герой без імені (у сні його звуть Анастасіус), занурюється в вир «внутрішніх» мандрів для самопізнання. Подвиг героя Майрінка – трансгуманістичний акт метафізичної алхімії, «Велике звершення» як містерія самообожнення героя націлені на психіку героя, а не на зовнішній світ.

У романі «Голем» протиставляється два способи існування: « – Дві стежки йдуть поряд: шлях життя і шлях смерті» [4]. 1) «Шлях смерті» – це початковий стан людини – непробудженість, неусвідомленість безликих індивідів, в яких домінує «големічний» початок (Г.Майрінк) – тобто колективне несвідоме (К. Г. Юнг). Це лише привид життя, а значить – смерть в метафоричному сенсі. 2) «Шлях життя» – це стан людини, що досягається за допомогою трансгресії, виходу за рамки «людського, занадто людського» (Ф. Ніцше). Він передбачає акти спогаду, досягнення усвідомленості, реалізацію унікальних особливостей особистості (Г. Майрінк), Індивідуацію і досягнення Самості (К. Г. Юнг). Вступ героя на трансгресивний шлях самопізнання мислиться як «пробудження» – давній символ справжнього життя, досягнення споглядання метафізичної реальності (а, значить, наближення до Богів – духовних сутностей): тому «істинно пробуджений не може померти, бо смерть і сон суть одне й те саме» [4]. Варто зазначити, що Майрінк розділяє стародавні уявлення про двоїстість людини, що поєднує в собі тваринну (природа) і божественну (трансцендентну) сутність. Ф. Ніцше у «По той бік добра і зла» скаже про це так: «У людині творіння і творець поєднані. Герой сам – глина і митець. У ньому бруд, безглуздя і хаос і прагнення безсмертя [6].

Голем-Анастасіус: недостача. На початку шляху герой роману ототожнюється тільки з Его (З. Фрейд), свідомим [1], несвідомий зміст психіки ще не пізнаний та не інтегрований в свідомість. Духовні пошуки Перната починаються з того, що дивний безмовний замовник (Голем) приносить Атанастасіусу старовинну книгу «Ibbur» з пошкодженим ініціалом "I" – для реставрації. В. Ю. Крюков та А. В. Теличко справедливо відзначають, що «пошкодженість ініціалу вказує на «недосконалість духовної організації Перната, яке може усунути лише ініціація» [8]. Замовник з'являється в момент напруженої спроби героя згадати минуле, подолавши амнезію. Його «големічний» вигляд, «позбавлений індивідуальних рис» і «хода людини, що постійно падає» [4] вказують на фазу «недостачі» (термін В.Я. Проппа). Пернат сприймає Голема як двійника, що володіє певним важливим знанням про себе. У термінах В.Я. Проппа Голем став «відправником» героя Анастасіуса в подорож (архетип Шукача). Варто відзначити, що «цілковито чуже обличчя» [4]. Голема-двійника вказує читачеві на відчуження Перната від своєї забутої / не пізнаної суті – Самості (К. Г. Юнг). Тягар цього недооформленого усвідомлення наближує героя до божевілля. Втім, відповідно до структури ініціації, вище знання відкривається Пернату в лімінальних ситуаціях (від лат. limen – поріг) перехідному стані між двома стадіями розвитку особистості й зміною ідентичності. Відзначимо, що стильова «пограничність», сновидна нервова сюрреалістичність творів Майрінка доводить ідею «лімінальности» до звучання особливої гостроти.

Книга життя – Ibbur – Народження згори. У перекладі з давньоєврейського «Ibbur» (**עיבור**) означає «зачаття», «чреватість душі». Зустріч з Големом, який дав Анастасіусу книгу «Ibbur» ініціює шлях героя в глибини несвідомого [1] – особистого (З. Фрейд) і колективного (К. Г. Юнг): «... Я прочитав книгу до кінця і ще тримав її в руках, і здавалося мені, що я в пошуках чогось перегортав свої мізки, а зовсім не книгу» [4]. Шемайя Гіллель, кабаліст і духовний вчитель Перната – формально «незначний архіваріус» єврейської ратуші. Але в духовному вимірі він – медіум між світами, жрець-тайнознавець, що веде «реєстрацію живих і мертвих» (недарма його часом називають «рабі» – «мій пан»), тобто присвячений в таємниці цих двох світів. Гіллелю, «чарівному помічнику» в термінології В. Я. Проппа відповідають архетипи Маг, Мудрий старець (Сенекс) – Юнг називає його архетипом Духа, Батько і Пустельник. Гіллель відкриває юнакові істинний сенс явища Голема: «Ти отримав книгу "Ibbur" і читав її. Твоя душа зачала від духу життя ... » [4].

Розглянемо докладніше напівміфічну книгу Іббур. У перекладі з давньоєврейського עיבור означає «зерно», «зачаття», «чреватість душі», «інкубація», «проізростания», «подолання кордонів». Оригінальна концепція іббура виникла в другій половині XIII в. в середовищі єврейських кабалістів Книга «Іббур» описана в трактаті «Сефер ха-гілгулім» (івр. שער הגלגולים, Sha'ar ha Gilgulim, «Врата реінкарнації») присвяченому концепції реінкарнації Тори. Вона містить вчення «Сефер ха-Зоар» (івр. ספר הזוהר, Sefer ha-Zohar, «Книга сяйва») єврейського кабаліста XVI століття Іцхака Лурії (1534-1572). Термін «Іббур» розтлумачен в трактаті як «щеплення» нової душі дорослій людині – на додаток до основної своєї душі. «Щеплений» уподібнюється жінці, яка чекає на народження дитини. Духовний зародок з'являється заради того, щоб допомогти людині. Іббур – це вселення духу праведника, духовного вчителя в людину з якоїсь благою метою. Воно може статися в певний момент свідомого життя людини, яка може знати про «підселення», а може і не знати. Душа, що вселилася в тіло людини шляхом іббура, живе в ньому обмежений час, щоб спонукати «прищепленого» до певної місії, благих справ [10].

Мотиви керівництва, наставляння і прилучення до таємного знання через книгу, яка допомагає самооформленню героя, у Майринка набувають звучання особливої глибини. Образ «Іббур» переплітається у Майринка з образом єврейської «Книги Життя» – міфологічне поняття, що існує в різних релігіях. В іудаїзмі та християнстві це книга Господа, до якої внесені всі гідні життя, а ті, хто викреслений з неї, приречені на смерть (Вихід. 32:32, 33). У випадку з Пернатом мова йде про передвизначення шляху героя. Про його готовність «виносити» в големічной оболонці тіла смертного живу душу людини-божества, що зароджується, «народитися згори».

Інтеграція Тіні. Трансгуманістична фабула роману «Голем» Майрінка базується на інтеграції архетипу Тіні в цілісну структуру особистості [7] героя. Цей процес відповідає фазі перемоги героя над антагоністом за участю дарувальника і помічника (В. Я. Пропп). Подальший сюжет роману «Голем» являє собою алегоричне сходження Анастасіуса у світ несвідомого, де відбуваються його зустрічі з Тінню, її прийняття, інтеграція в структуру особистості та набуття Самості – психічної цілісності [12, с.40]. У сучасному психоаналізі й аналітичній психології Тінь, (Двійник романтизму) втілює несвідомі змісти психіки (бажання, інстинкти й т. п.), Витіснення суб'єктом через несумісність зі свідомим уявленням про себе. Тінь, що складається з колективних та індивідуальних психічних установок – відносно автономна частина особистості. Тіньові несвідомі змісти сприймаються через проєкцію: так і Анастасіус бачить себе то в Големі, то в карті Таро «Маг».

Голем vs Маг. В одній зі сцен роману Атанасіус в непроглядній темряві, майже на дотик, через люк в підлозі спускається в підземний лабіринт. Звідти, через гексаграму в стелі (символ взаємопроникнення двох світів – мирського і духовного) Атанасіус потрапляє в кімнату без дверей, з єдиним і заґратованим вікном – в притулок Голема. Образ звивистої подорожі Перната в цій сцені нагадує переміщення у внутрішньому просторі мозку – в закутках психіки героя, де «кімната без входу» – несвідоме. Атанасіус співвідносить цю кімнату з забутими спогадами – адже він не знає, хто він і не пам'ятає про своє минуле «Я». Тут, в «кімнаті без входу», в гострій напрузі всіх почуттів Атанасіус зустрічає другого двійника. Друга іпостась своєї Тіні викликає у Перната напади жаху: Маг з колоди Таро «дивиться на Перната його власним обличчям» [4].

Вулиця алхіміків. «Шлях життя», який обрав Пернат, виводить його до «Вулиці алхіміків» : «Я потрапив на вулицю "Творців золота", де в середні сторіччя алхіміки виплавляли філософський камінь ... Дороги звідси не було ніякої» [4]. – так Майрінк підкреслює певну точку неповернення при Magnum opus. Символіка другого допельгангера героя – архетип «Маг» акцентує процеси трансформації, внутрішньої «алхімії» героя. Однак Magnum opus, Велике звершення духовної трансформацій героя – це небезпечний і складний процес.

Будинок у останнього ліхтаря. «Дивно, що вулиця закінчується будинком, який більше за інших і, очевидно, жилий. Я не можу пригадати, щоб я бачив його раніше. (...) Там з'являється старезний дід з запаленою свічкою в руці, старечими, невпевненими кроками йде він від дверей до середини кімнати, зупиняється, повільно обертається до покритих пилом реторт і колб алхіміків, замислено дивиться на гігантську павутину в кутку і направляє погляд прямо на мене» [4]. Образ старого зі свічкою в руці – явна алюзія до IX аркана Таро «Пустельник», він же алхімічний Senex (лат. «Старий»), архетиповий образ Юнга «Мудрий Старець». Ця карта Таро символізує аскетизм і усамітненість на шляху духовного самопізнання, пошуку внутрішньої мудрості, істини – алегорія досвіду самопосвяти. В іконографії цього аркана старець-піллігрім тримає ліхтар, щоб освітлювати дорогу пошуків в темряві. Цей архетиповий образ вогню – символ божественного натхнення і прагнення «світла» знань. Цей образ вторить стану Анастасіуса, символічно висловлюючи його.

Альбедо. Про «Будинок у останнього ліхтаря» Майрінк розповідає наступну легенду: «Але повернемося до білого будиночка: це надзвичайно цікаво. Існує старовинна легенда про те, що там нагорі, на вулиці Алхіміків, стоїть будинок, який видно тільки в тумані, та й то тільки щасливцям. Він називається: "будинок у останнього ліхтаря"». Цей топос незримої Праги Майрінка вказує на Альбедо (лат. albedo – «білий колір») – алхімічна стадія Великої Роботи – «біла праця», очищення речовини [11].

Рубедо. Камінь-Андрогін. Далі Майрінк пише: «Той, хто вдень буває там, бачить тільки великий сірий камінь ... Під каменем, кажуть, лежить величезний скарб». Камінь має неоднозначну символіку. З одного боку, в романі «Голем» камінь символізує тілесність, «мертве» тіло. Водночас камінь є уособленням твердості і незмінності, це архетипний образ скарбу, нарівні із золотом [12]. «Камінь цей нібито покладено орденом "азійських братів" [гілка розенкрейцерства, примітка автора статті] як фундамент будинку. В цій будівлі, в кінці часів, повинна оселитися людина ... краще сказати Гермафродит ... Створення з чоловіка і жінки» [4]. Камінь і Андрогін – ключові метафори роману «Голем». Розглянемо їх детальніше.

На останній стадії Magnum opus – Рубедо – відбувається Алхімічний шлюб. Продуктом рубедо є Філософський камінь алхіміків, petra genetrix містерій римського мітраїзму – камінь, що породжує досконаліть гермафродита. Філософський камінь – аналог ідеї «коронованого Андрогіна» він же – Ребіс, магістерій, еліксир безсмертя, п'ятий елемент і т.п. Андрогін-Філософський камінь є уособленням мети й завдань алхімії: досягнення безсмертя, просвітління і набуття внутрішнього Центру, мудрості через повернення до цілісності гармонійного поєднання космічних сил, єдності протилежностей і першоелементів-стихій [12]. Не випадково Анастасіус виявляється реставратором антикваріату (давніх цінностей культури, метафорично – давніх вчень), одним з ювелірів-різьбярів каменя, що живуть недалеко від «Вулиці алхіміків». Варто відзначити, що за Юнгом, який здійснив перцепцію алхімічної символіки в аналітичний інструментарій, образ коронованого Гермафродита – це символ злиття протилежностей в психіці – жіночого і чоловічого початків, несвідомого зі свідомим. Гермафродит, аналог алхімічного Центру з'єднання протилежностей – символ «самості» за Юнгом.

Храм Осіріса. На «Вулиці алхіміків» Пернат бачить мету свого ініціативного «шляху», прообраз майбутньої духовної перемоги. Його ж він бачив у видіннях, навіяними буквами книги Іббур. «Садова стіна вся покрита мозаїкою. Дивно переплетені фрески, бірюзового кольору з золотом, зображують культ єгипетського бога Осіріса. Ворота являють собою самого бога: Гермафродит з двох половин, утворених стулками дверей, права – жіноча, ліва – чоловіча. Він сидить на дорогоцінному плоскому троні з перламутру ... його золота голова має форму зайця ... Вуха його підняті догори й щільно притиснуті один до одного, так що нагадують сторінки розкритої книги» [4] – (алюзії до «книзі життя», Іббур). Бачення храму Осіріса у Майрінка пов'язано з ідеєю

відродження-безсмертя. Додамо, що єгипетський Осіріс в образі зайця був символом духовної чистоти неофіта, гідного споглядання божества.

Нігредо. Сюжет вінчає драматичне перетворення колишньої особистості героя під час пожежі. Адже nigredo, смерть (нехай навіть і ініціатична, символічна) є необхідним елементом трансмутації [9]. Анастасіус на самоті святкує різдво в будинку, де є кімната Голема: «Якось дивно урочисто стало раптом у мене на душі. ... Немов мене торкнулася чиясь рука, я раптом обернувся і: на порозі стояла моя подоба. Мій двійник. У білому вбранні. З короною на голові» [4]. Двійники Анастасіуса – Голем і Андрогін знову вказують на імпліцитну сутність героя і на шлях, який він вже майже пройшов: *Голем – Маг – Ребіс*.

Міріам. У романі пожежа – це трансцендентний вогонь духовної алхімії, де два закоханих герої сплавляються в Монаду Анастасіус-Міріам. Міріам («Miriam», дав.-євр. מִרְיָם) – ім'я Богоматері, яке в результаті перекладів в біблійній традиції набуло форму Марія. Саме Міріам (юнгівська «аніма» головного героя) пояснює Анастасіусу суть «алхімічного шлюбу» як «магічного злиття чоловічого і жіночого начала в напівбога» [4]. При цьому «це не кінцева мета, а початок нового шляху, який вічний, не має кінця» [4]. Біблійні алюзії образу містичної нареченої Перната доповнюються езотеричними конотаціями: Майрінк був адептом ініціатичного ордена «Ланцюг Міріам» Джуліано Креммерца. У вченні братства жіночому космічному початку відводилося особливе значення. Ю. Евола бачить в уявленні про «силу Міріам» єврейську ідею Шехіни – відчутну присутність Бога на землі, жіночу іпостась і / або дружину Бога.

Повішений. Рятуючись з палаючого будинку Пернат зависнув на канаті сажотруса, відтворюючи тілом фігуру «Повішеного» (12-й аркан Таро). «Одну мить вишу вниз головою, зі схрещеними ногами, між небом і землею» [4]. Фігура «повішеного» – інвертований знак алхімічної сірки, символ Духа і глибини людського «зерна» – аналог самості Юнга. Згідно з традиційними трактуваннями тарологів, «Повішений» – це архетип «повішеного Бога» (Один, Христос) – символ жертви і просвітлення, самозаглиблення, самопосвяти й віри в сенс того, що відбувається. Також – кризи, принесення в жертву старого его, його розчинення у хвилях перевершуючої сили всесвіту. У вікні кімнати Голема Анастасіус мигцем бачить кабаліста Гіллеля та його дочку Міріам. Анастасіус падає і розбивається об камінь, що нагадує шматок сала (тлінне тіло, в якому вічний дух). Зауважимо, що символізм каменю як одухотвореної матерії був притаманний алхімії з найдавніших часів. Так, один з найстаріших авторитетів алхімії Останєс, що жив ще до н.е., у своєму трактаті «Відносно мистецтва і його тлумачення», писав: «Підійди до вод Нілу і тут ти знайдеш камінь, який має дух [pneuma]. Візьми його, розколи й витягни його серцевину: бо душа [yuch] його в серцевині» [12].

Алхімічне весілля. Анастасіус досягає заповітної мети всіх випробувань. У трансцендентному світі здійснився алхімічний шлюб з Міріам, якому передувала смерть обох. Цей процес відповідає фазі заповнення нестачі – нагородження істинного героя за участю «царівни» (В.Я. Пропп). Духовність любові чоловіка і жінки прирівнюється Майрінком до алхімічного дійства. У фіналі роману «Голем» білий дім змінюється на храм Осіріса: «Коли ворота розкриваються, я бачу за ними мармуровий будинок, схожий на храм, і на його ступенях Атанасіус Пернат, а до нього притулена Міріам, обидва дивляться вниз на місто. Ворота зачиняються, і я бачу знову тільки осяйного Гермафродіта» [4]. Ідея «алхімічного весілля» між смертними чоловіком і жінкою, в результаті якої народжується безстатева істота вищої природи – Андрогін, безпосередньо запозичена Майрінком з символіки алхіміків і розенкрейцерів [2]. Зауважимо, що уявлення про іерогамію – Священний шлюб – дуже давні, зокрема, вони грають важливу роль в античних містеріях і пов'язані з темою оновлення і народження заново. Синтез чоловічого і жіночого початків завершує процес «індивідуації». У Атанасіусі Юнг бачить образ «безсмертного, *істоти поза часом, універсальної та вічної людини*, відмінної від ефемерного і "випадкового" смертного» [12]. Саме такий трансгуманістичний ідеал Боголюдини за Майрінком і Юнгом. Зауважимо, що ці ідеалісти XX століття вважали цей ідеал людини не метафорою, а цілком реальним, досяжним і найбільш гідним з усіх можливих.

Не дивлячись на те, що Г.Майрінк жив під час активної модернізації суспільства, автор ігнорує сціентизм, протиставляючи йому традиційний імператив духовних пошуків. Матеріальний світ за Майрінком – строкатий покрив, прах, що приховує світло справжньої

живої метафізичної реальності. Г. Майрінк безапеляційно і з усією пристрастю вказує у своєму «магічному трактаті» на те, що єдине можливе й істинне джерело самовдосконалення людини є в старовинних міфах і переказах («шлях істинний»), але не в наукових технологіях «конструювання раю» / «paradise engineering» («шлях спокуси»). Відзначимо, що Притча про Фенікса-Перната, очевидно, замислювалася Майрінком як послання всім читачам. «Голем – не просто стара легенда. *Знову і знову він з'являється* то в одному, то в іншому місці, щоб безмовно *розповісти нам дещо*» [4]. Мабуть, тому головний герой Майрінка (тільки уві сні його звуть Анастасіус) – герой без імені.

Наукова новизна статті в тому, що в рамках гуманітарних наук вперше здійснюється аналіз роману «Голем» в контексті трансгуманістичної парадигми. Уточнюється зв'язок між ідеями «внутрішньої алхімії», «духовної алхімії», репрезентовані Г. Майрінком та аналітичної психології К. Г. Юнга. Також пропонуються авторські дефініції поняття «трансгуманізм», «трансгуманістичний акт».

Висновки. 1. Роман Г. Майрінка «Голем» іноді відносять до жанру «чорного» романтизму. Втім, не дивлячись на те, що стилістика Майрінка нагадує декаданс, меседжі даного роману є піднесеними та ультраідеалістичними (але не консервативними). Хронотоп роману «Голем» репрезентує світоглядну парадигму премодерну, і менш – модерну: а) «позатемпоральний», «ідеальний» дискурс, глибоку впевненість автора в реальності існування світу трансцендентного: у світі є Істина, Бог (точніше – ініційовані людинобоги), шлях, пізнання себе і світу, радикальна спрямованість до ідеалу, досконаліть, перемога прогресуючої духовності над «големічністю»; б) сміливість у поводженні з традиційними сакральними вченнями при збереженні ієрархії в сфері аксіології.

2. Попри те, що роман «Голем» був виданий в 1915 році, до того, як К. Г. Юнг створив аналітичну психологію, поетика Майрінка виявляється пронизана аналітичними конотаціями. Системна схожість ідей Майрінка і К. Г. Юнга пояснюється тим, що вони брали надхнення в схожих езотеричних традиціях і сповідували трансгуманістичні ідеї духовної трансмутації. В цілому репрезентація трансгуманістичних ідей Г. Майринка здійснюється в позитивному річищі, за допомогою наступних архетипів, зазначених в таблиці, даних у своїх позитивних конотаціях:

персонаж	архетипові образи, що репрезентують трансгуманістичну міфологему
Пернат	Воскресіння/Відрождения, Фенікс; Шукач/Мандрівник, Учень; Герой; Маг / Алхімик; Вогонь; Magnum opus, Алхімічне весілля, albedo, rubedo, nigredo; Самість (Філософський камінь, Ребіс), Христос, Один, Боголюдина, Андрогін/Гермафродіт; Бог.
Міріам	Велика Мати, Жриця, Богиня, Андрогін.
Гілель	Маг, Мудрий старець (архетип Духа), Батько і Пустельник.

3. Езотеричний трансгуманізм Г.Майрінка передбачається радикальне поліпшення «людської природи», вихід «завершеної» людини на якісно новий, божественний рівень розвитку і буття. Трансгуманістична трансформація в романі базується на інтеграції архетипу Тіні в цілісну структуру особистості героя. Вона являє собою чіткий вектор руху від антиідеалу: Голем – людина-лялька, маріонетка до ідеалу – людинобог, бог, яким властиві наступні атрибутивні характеристики:

антиідеал: людина-лялька, маріонетка	ідеал: людинобог, бог
людина, Голем	Одін, Будда, Христос, Бог-Андрогін
недоробленість; неусвідомленість, інтелектуальна пасивність, «сновидне життя»; масовість; масова душа; фрагментарність; світське; тимчасове, смертне.	досконаліть; усвідомленість, інтелектуальна активність, «пробудженість»; елітаризм, унікальність; Самість, цілісність; позачасове, трансцендентне; безсмертне.

Духовна алхімія як езотерична практика у Майринка передбачає безліч ініціативних випробувань – трансмутацій, що призводять до Самості. Ключовий подвиг шляху героя – самообожнення, трансгуманістичний акт метафізичної алхімії.

Література

1. Герцик В. Аналитическая психология К.Г.Юнга в романе Густава Майринка «Голем». 2015. URL: https://art-out-of-time.livejournal.com/188417.html (дата обращения: 17.10.2020).
2. Иоганн Валентин Андреэ. Химическая свадьба Христиана Розенкрейца. М.: Энигма, 2003, 304 с.
3. Ковалевская Т. В. Мифологический трансгуманизм в русской культуре // Вестник славянских культур. 2016. №1. С. 13-26.
4. Майринк Г. Голем: Роман / Пер. с нем. Д. Выгодского. СПб.: Изд-Дом Азбука – классика, 2007. 336 с.
5. Матвиенко О. В. Роман-мистерия «Голем» Густава Майринка: миф, архетип, сказка / W Kregu Mitologii i Mitopoetyki // Conservatoria Litteraria. Tom 1. Siedlce (Polska), 2007. P.107-118.
6. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: Прелюдия к философии будущего. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. С. 152-153.
7. Нойманн Э. Глубинная психология и новая этика. Азб.-Классика, 2008. 256 с.
8. Теличко А. В. Поэтологические особенности романов Г. Майринка : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. М.: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2015. 190 с.
9. Фламель Н. Алхимия / Пер. со старофр. Г. Бутузова. СПб.: Азбука, 2010. 288 с.
10. Электронная еврейская энциклопедия (ЭЕЭ). Гилгул**.** URL: https://eleven.co.il/judaism/mystic-kabbalah-magic/11170/ (дата обращения: 17.10.2020).
11. Элиаде М. Азиатская алхимия. Сборник эссе / Пер. с. рум., фр., англ. М.: Янус-К, 1998. 604 с.
12. Юнг К. Г. Психология и алхимия. Серия: Philosophy. М: АСТ, 2008. 608 с.

References

1. Gertsik V. (2015) Analytical psychology of C.G. Jung in the novel by Gustav Meyrink "Golem". Retrieved from http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=1289&p=1 [in Russian].
2. Iogann Valentin Andree (2003). Chemical wedding of Christian Rosenkreutz. Moscow: Enigma [in Russian].
3. Kovalevskaya T. V. (2016) Mythological transhumanism in Russian culture. Vestnik slavyanskikh kultur [in Russian].
4. Mayrink G. (2007). Golem: Roman. (D. Vygodskogo. Trans.). SPb.: Dom Azbuka – klassika [in Russian].
5. Matvienko O. V. (2007). Mystery novel "Golem" by Gustav Meyrink: myth, archetype, fairy tale. Conservatoria Litteraria. (Vols. 1), pp. 107-118 [in Polish].
6. Nitsshe F. (2013). Beyond Good and Evil: Prelude to the Philosophy of the Future. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus [in Russian].
7. Noymann E. (2008). Depth Psychology and New Ethics. Azbuka-Klassika [in Russian].
8. Telichko A. V. (2015). Poetological features of G. Mayrink's novels. Candidate's thesis. Moscow: Mosk. gos. un-t im. M.V. Lomonosova [in Russian].
9. Flamel N. (2010). Alchemy (G. Butuzova, Trans). SPb.: Azbuka [in Russian].
10. Electronic Jewish encyclopedia. Gilgul. Retrieved from https://eleven.co.il/judaism/mystic-kabbalah-magic/11170/ [in Russian].
11. Eliade M. (1998). Asian alchemy. (Trans.) Moscow: Yanus-K [in Russian].
12. Yung K. G. (2008). Psychology and Alchemy. Moscow: AST [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.06.2020
Отримано після доопрацювання 17.07.2020
Прийнято до друку 22.07.2020

УДК 130.2 : 379.85
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219109

Цитування:
Дичковський С. І. Динаміка культурного потенціалу туристських практик в контексті індивідуалізації буття сучасної людини. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 11-20.

Dychkovskyy S. (2020). Dynamics of cultural potential of tourist practices in the context of individualization of the existence of modern man. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 11-20. [in Ukrainian].

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

ДИНАМІКА КУЛЬТУРНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ТУРИСТСЬКИХ ПРАКТИК В КОНТЕКСТІ ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЇ БУТТЯ СУЧАСНОЇ ЛЮДИНИ

Мета роботи. Дослідити динаміку культурного потенціалу туристських практик в контексті індивідуалізації буття сучасної людини. **Методологія дослідження** передбачає застосування історичного, бібліографічного та аналітичного методів. **Наукова новизна** роботи полягає у виявлені ключових характеристик туризму в умовах розвитку цифрового суспільства, що обґрунтовують його інформаційну спрямованість та підвищення його соціальної і духовної значимості в системі сучасних туристських практик. **Висновки.** У XXI столітті туристичні практики розвиваються під впливом цифрових технологій. Завдяки цифровим технологіям сучасне суспільство стає глобальним мережевим медіа-проектом, яке представлене в Інтернеті та засобах масової інформації. В даний час спостерігається відсутність єдиного підходу до концептуалізації сутності туристичних практик в контексті становлення інформаційного суспільства та культурологічне осмислення трансформацій, викликані розвитком віртуального туристичного простору, що ставить перед дослідниками завдання, які вимагають свого розв'язання.

Ключові слова: туристські практики, культурний потенціал, культурні практики, інформаційне суспільство, масова культура.

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

Dynamics of cultural potential of tourist practices in the context of individualization of the existence of modern man

The purpose of the article is to investigate the dynamics of the cultural potential of tourism practices in the context of the individualization of modern man. **The methodology** involves the use of historical, bibliographic, and analytical methods. **The scientific novelty** of the work lies in the identification of key characteristics of tourism in the development of digital society, which justify its information orientation and increase its social and spiritual significance in the system of modern tourism practices. **Conclusions.** In the 21st century, tourism practices are evolving under the influence of digital technologies. Thanks to digital technologies, modern society is becoming a global online media project, which is presented on the Internet and in the media. Currently, there is a lack of a unified approach to conceptualizing the essence of tourism practices in the context of the information society and cultural understanding of the transformations caused by the development of virtual tourism space, which poses challenges to researchers.

Key words: tourist practices, cultural potential, cultural practices, information society, mass culture.

Актуальність теми дослідження. Туризм як глобальний культурний феномен відображає процеси створення, трансляції і відтворення поведінкових стратегій, що реалізуються туристами в кожній історичній епосі. Множинність культурних смислів в практиках сучасного туризму пов'язана зі збільшенням інтенсивності просторової мобільності в умовах наростання темпів глобальних цивілізаційних процесів, «стиснення» географічного простору завдяки зростанню швидкості подорожей, прискорення віртуалізації всіх сфер суспільного життя під впливом цифрових технологій, інноваційними

©Дичковський С. І., 2020

змінами у способі та стилі життя, що прискорюють трансформації соціокультурних стереотипів, типів споживання і моделей комунікації. Для сучасного туриста актуальним стає задоволення індивідуальних потреб в освоєнні культурних цінностей під час подорожі, в пошуку нового досвіду бачення світу, розвитку творчих здібностей, що обумовлює появу чисельних туристичних практик, орієнтованих на інтерактивну поведінку.

Аналіз досліджень і публікацій. Як зазначає російська дослідниця О.В. Лисікова, стійкий дослідницький інтерес до соціальних і культурних практик вбачається в конструюванні ідентичності туриста в процесі подорожі, в практиках якого чергуються періоди реального, віртуального, ідеального і рефлексивного туризму. Сучасний турист перебуває між освоєнням символічного простору і його присвоєнням, між культурними практиками пізнання і споживання в їх тісному взаємозв'язку [17]. Культурні практики туриста насичені символами і смислами демонстративного споживання, формують просторово-часові і символічні поля взаємодій між ним і місцевими жителями, працівниками сфери туризму і гостинності, іншими туристами та стають основою для систематизації свого і чужого емпіричного досвіду. В системі композицій індивідуальних, групових, колективних практик розвиваються такі типи практик як просторові, мобільні, тілесні, сенсорні, семіотичні, естетичні, когнітивні, етичні, автентичні [18].

Останнім часом поняття практика, з багатою палітрою всіх його смислових відтінків, використовується як одна з основних категорій в антропології, філософії, історії, соціології, політології, культурології, лінгвістиці й ін. (повсякденні практики, неформальні практики, практики розваг, практики обміну, тілесні практики, перформативні практики тощо) для створення різних ментальних конструкцій і картини світу та пояснення особливостей буття людини й механізмів їх взаємодії між собою, стверджує українська культурологиня О.Р. Копієвська [16]. На думку дослідниці, звернення до категорії «практика» й актуалізація дослідження культурних практик обумовлюється зміною парадигми мислення й усім комплексом поворотів, які відбуваються в другій половині XX ст., що засвідчує міждисциплінарний характер цього концепту.

Поняття «культурні практики» стало широко використовуватися у 70-і роки XX століття завдяки працям представників Бірмінгемської школи сучасних культурологічних досліджень, що критикували поділ на високу культуру і культуру реального життя, різні підходи до історії та сьогодення, теорії і практики та декларували міждисциплінарний підхід. Досліджуючи такі культурні практики як кіно, туризм, реклама, шопінг та інші, як нові зразки й норми соціальної поведінки та частину багатоаспектного і комплексного культурного процесу, пов‘язаного з повсякденним буттям людини, вчені засвідчили, що це базисна, фундаментальна структура, що належить до найбільш значимих культурних універсалій [39].

Концептуалізація культурних практик крізь призму символічного культурного капіталу простежується в праці П. Бурдьє “Відмінності. Соціальна критика судження смаку” [7, 25–48]. Запропонований ним підхід до визначення усталеного списку культурних практик і особливостей культурного споживання дозволяє проектувати їх на практики туризму в контексті динаміки споживання туристичних послуг, картографування соціокультурного простору, конструювання культурних фреймів туризму. У 1990-х роках американський дослідник Річард Петерсон, на підставі аналізу даних емпіричних обстежень, вирізняє нову тенденцію у розвитку культурних практик, яка отримала розвиток у концепті культурно-всеїдного індивіда [37, 257–282]. Петерсон наголошує, що змістовне наповнення всеїдності базується на поєднанні елітної та популярної культури й демонструє кращу обізнаність окремих соціальних угруповань у різних сферах культури і дозвілля, що характерно для постіндустріального, інформаційного суспільства.

Соціальні практики, як впорядкована сукупність навичок доцільної діяльності, розглядаються в роботі Волкова В.В. та Хорхордіна О.В. «Теорія практик» Теорія практик - це своєрідна карта феноменів культури, знань, життя, традицій, мислення, яка розкривається через стратегії діяльності людини, яку науковці визначають як «Homo practicingin late-modernity». Серед основних рис, що властиві практикам, в тому числі і туристичним, автори виділяють високу мобільність і відсутність фіксованого місця, гнучку мережеву організацію без жорсткої ієрархії, маніпулювання ідентичністю,

включаючи її імітацію, творчу адаптацію до своїх цілей, запозичення у противника навичок і технологій, що дозволяють виробляти свій стиль діяльності в просторі невизначеності і обмеження ресурсів [8].

Процес інституалізації туристичних практик, їх соціально-філософських й культурологічних аспектів та просторово-часових констант розпочався в другій половині XX століття, коли в попиті і пропозиції на ринку туризму відбулися докорінні зміни. З одного боку, інтенсифікація праці призвела до різкої актуалізації потреби у відпочинку (рекреації), а з іншого боку, завдяки розвитку економіки (зростання особистих накопичень, розвиток інфраструктури) з'явилася можливість реалізувати цю потребу в новій якості - як туристичної практики [19]. Саме за цих умов, що докорінно змінювали суспільні моделі життєдіяльності людства, масовий конвеєрний туризм трансформувався в масовий диференційований та перетворився у форму проведення дозвілля. Цю думку продовжує А.В.Овруцький, який зазначає, що оскільки громадські інститути трансформуються разом з усім суспільством, і поява суспільства споживання не могло не позначитися на туристичних практиках, туризм як масове явище мав вбудуватися в механізми функціонування сучасного суспільства, в тім числі і в процеси масової культури [23].

Осмислюючи туризм як метакультурний феномен, Дж. Уррі вважає, що туристичні практики набувають транснаціонального характеру, оскільки сфера глобальної туристичної діяльності все більше перетинається із загальною «економікою знаків», вторгаючись в різні простори споживання, а в її межах виявляється безліч інститутів і форм, впливу яких важко уникнути [31, 136–150]. До цього гібриду глобального порядку відносяться транспортні перевезення, готельний бізнес, організація подорожей, об'єкти глобального туризму і туристична інфраструктура, виробництво глобальних символів і локальних знаків, репрезентація туристичних образів через пресу, телебачення, Інтернет та інші речі.

У контексті розробки нової парадигми мобільності, Дж. Уррі особливу увагу приділяє соціально-просторовим моделям мобільності, розглядаючи їх як феномени, що належать перш за все до області соціальних відносин і соціальних практик. Універсальною рисою функціонування цих практик є необхідність присутності в певних місцях, що споріднює уявлення Уррі з ідеями габітусу у П'єра Бурдьє. Дж.Уррі вирізняє наступні види мобільних практик: тілесне переміщення людей заради роботи, дозвілля, сімейного життя, задоволень, міграції в умовах різних просторово-часових моделей; фізичне переміщення об'єктів між виробниками, споживачами та продавцями; уявні переміщення за допомогою образів місць і людей, що досягається за рахунок перегляду друкованих або візуальних носіїв інформації; віртуальні подорожі, що відбувається часто й в реальному часі; комунікаційні подорожі за допомогою обміну повідомленнями, листами, телефонними дзвінками [32].

Одна із форм мобільності, виділених Дж.Уррі – це «туристичні подорожі з метою відвідування місць і подій, заради задоволення різних почуттів, особливо «туристичного погляду», пов'язана з реалізацією низки перформативних практик. «Місця не є зафіксованими, даними назавжди і незмінними, вони частково залежать від практик, які в них розгортаються…. Місця викликають різні види «уявлень» (performances) і, отже, без цих «уявлень» протягом якогось часу вони змінюються і стають іншими» [32]. Аналіз мобільних практик передбачає і розгляд наслідків для тих народів і місць, які найбільш піддаються змінам в рамках виникаючих патернів глобального подорожі, соціальним та культурним впливам практик мобільності на самих туристів. Зокрема, практики «тілесних» туристичних подорожей підвищують мобільність одних «місць для дозвілля», при цьому посилюючи нерухомість інших, що, в свою чергу, спонукає їх змінюватися для того, щоб задовольняти запит глобальних туристів на «свіжість сприйняття».

За висловом З. Баумана, в сучасному світі основним мотивом туристичної діяльності виступає необхідність отримання задоволення від відпочинку з максимальним негайним ефектом, оскільки «гра життя швидка, вона не дає часу зупинитися, подумати і виробити якийсь план» [4, 133–154]. В перенасиченому інформацією світі увагу привертають найбільш дефіцитні ресурси і тільки шокуючі повідомлення, тому досвід, який можна почерпнути з такого світу, не дозволяє виробити послідовної життєвої стратегії. В умовах швидкоплинних соціокультурних процесів переваги надаються коротким подорожам до потенційно цікавих об'єктів, а змістовне наповнення сучасних туристичних

практик набуває нових якостей – це переважно розваги.

Розглядаючи стратегії розвитку масового туризму з точки зору використання споживацьких та дозвіллєвих практик, Ж. Бодрійяр звертає увагу на культурний контекст місця відпочинку, роль симулякрів і знаків у сприйняття його в процесі симулятивного споглядання. В умовах розростання глобальних зв'язків, місце перестає бути просто локусом, в свідомості громадянина суспільства споживання воно набуває ілюзорних аспектів і смислів, стає критерієм престижу і зразком розкішного споживання, який став доступний масовому споживачеві завдяки телебаченню і засобам масової інформації [5]. Сучасний турист перебуває в просторі нескінченного різноманіття образів, текстів, символів, знаків, що вимагають як особистого осмислення, так і зовнішніх інтерпретацій.

Мета статті полягає у дослідженні динаміки культурного потенціалу туристських практик в контексті індивідуалізації буття сучасної людини.

Виклад основного матеріалу дослідження. Особливості туристських практик, характерних для різних етапів туристичної подорожі, розкривають сучасні соціологи й культурологи. Зокрема, одні дослідники характеризують туристів як «порогових людей» (ліміналів), що отримують досвід знаходження в перехідному стані, пов'язаному зі зміною їх соціального статусу, цінностей і норм при підготовці до подорожі, під час перебування в ній та після повернення додому; інші дослідники вивчають досвід, що виникає в результаті взаємодії туристів і туристичних дестинацій, в результаті чого туристський досвід стає соціально значущим [42, 84–98].

Хоча феномен туризму відіграє найважливішу роль каналу культурної міжцивілізаційної взаємодії, проте необхідно відзначити, що споживчі пріоритети сучасного суспільства ведуть до масових просторових практик туризму, нівелюючи його початковий когнітивний потенціал [24]. В цьому контексті, набуває актуальності оцінка та трактування побаченого туристом з точки зору власної культурної практики. Людина, що пізнає, не лише має слухати розповіді і спостерігати, але й розкодовувати культурні символи дестинації, особисто «розшифровуючи» зміст пам’яток історії, шедеврів архітектури, «витворів природи», тим самим освоюючи інший соціокультурний простір, актуалізуючи традиції і новації власної культури [3]. Туризм як проекція майбутнього розвитку культури, за допомогою туристських практик змінює світогляд, ламає небажані стереотипи, формує толерантність, відкритість і дружелюбність.

Розглядаючи туризм в системі інших видів соціально-культурних практик (клубної, музейної, паркової, бібліотечної та т д.), А.В.Алхутов виділяє характерні риси практик туристичної діяльності, що здійснюються у вільний час за межами виробничої, навчальної та іншої діяльності, відрізняються свободою вибору, добровільністю, відсутністю непорушних обов'язків, спрямовані на саморозвиток, самореалізацію, передбачають рекреацію, спілкування, вимагають прояву активності, ініціативності з боку індивідуумів і груп [2], а А.С.Галіздра в виділяє наступні рівні простору туристських практик: географічний рівень, рівень життєвого простору особистості, рівень культурного простору, рівень соціального простору [9, 249–253].

Для того, щоб залучити нових туристів в туристичні практики, придумуються нові критерії ексклюзивності – це можуть бути особливі території і пам'ятки, доступ до яких обмежений, особливі види транспорту, специфічні, часом ризиковані розваги або гранично індивідуалізовані маршрути, пропонуються незвичайні гостинні послуги [34, 34–46]. Тому у Кодексі етики Світового туризму Організації Всесвітнього туризму, прийнятого 1 жовтня 1999 року на конференції в Сантьяго, особливо підкреслюється: діяльність по туризму повинна проводитися в гармонії з атрибутами і традиціями приймаючого регіону і країн і відповідно до їхніх законів, практик і звичаїв, що досягається шляхом взаємної відповідальності місцевого населення і туристів та загальної гуманістичної спрямованості туристичних гостинних практик.

У книзі М.Маяцького "Курорт Європа", зібрані есе про те, як змінилися дозвіллєві та туристичні практики на континенті в індустріальну та постіндустріальну епохи, пройшовши шлях, за словами автора «від елітарного туризму через стадно-конформістський до нарцисично-вимогливого» [21]. Для європейців головним сенсом життя перестає бути робота, а її місце займають навчання, захоплення, розваги, подорожі. Цілі індустрії (рекламна, торгова і т.д.) обслуговують генерацію шопоголіків, завсідників клубів та барів, життя яких протікає в канікулярному ритмі. Європа вже майже не виробляє матеріальних продуктів,

вона перетворилася в готельно-ресторанний континент, природно-культурний «курорт» стверджує есеїст. Особливо це характерно для таких міст, як Лондон, Париж, Мадрид, Амстердам. Навіть свої «автентичні» сувеніри європейська сфера туризму і гостинності переважно завозить з Китаю. Однак в перспективі, розвиток лише рекреаційних комплексів та інших закладів туристичної інфраструктури. не дасть змогу уникнути жорсткої конкуренції світових курортних регіонів, доцільно розвивати й інший концептуальний пласт дозвілля, пов'язаний з так званим "когнітивним капіталізмом".

Саме дозвіллєві практики, серед яких варто назвати мережеву творчість, історичні реконструкції, відвідування культурно значущих місць (театрів, музеїв тощо.), пов'язують воєдино сферу повсякденного досвіду сучасної людини, орієнтованої на інтерактивну поведінку. Різновидом дозвіллєвих практик є віртуальні подорожі до «місць пам'яті», що структурують наш повсякденний досвід та культурний туризм, що виступає однією з форм поведінки, обумовленою системою самопрезентації в суспільстві споживання [30]. Мелані К. Сміт в своїй роботі «Дослідження культурного туризму» аналізуючи різні аспекти і прояви його розвитку, узагальнює практики сучасного культурного туризму, серед яких особливо виділяє міський туризм, подієвий, відвідання об'єктів світової культурної спадщини, фестивальний туризм, а також етнічний культурний туризм, культурний туризм в індустріальних і сільськогосподарських регіонах. Авторка відзначає, що різноманітність соціокультурних практик культурного туризму дозволяє розглянути їх в контексті чинників глобального і регіонального розвитку [40].

Розвинена індустрія туризму виступає однією з характеристик споживання в епоху постмодерну, а туризм є поширеним масовим феноменом із власним комплексом інтеракцій, та фреймів сприйняття, властивих туристам [27, 50–56]. Зростання рівня доходів населення розвинутих держав і розвиток дозвілля призвели до комодифікації туризму, як прояву демонстративного споживання і проведення часу, вільного від роботи, перетворивши туристичні послуги на товар споживчого ринку. Туристичні практики, при цьому, змішуються з іншими практиками споживання та стимулюють розвиток суміжних сфер послуг [25, 104–109]. Породжуючи глобальні форми споживання, туризм створює нові моделі споживчих практик туристів. Особливий вплив на вектори споживчої поведінки мають соціо-демографічні характеристики, серед яких зростаюча урбанізація та проживання людей в мегаполісах, скорочення частки вільного часу, підвищення інтенсивності праці, старіння суспільства, зростання частки самотніх людей - всі ці чинники відбиваються на практиках туристичного споживання. В дисертації Є.В. Малишевої виділені моделі споживчих практик в пострадянському туризмі: демонстративна (придбання або підвищення соціального статусу за допомогою туристичних поїздок); візуальна (споживання зорових образів, які супроводжують туристичну сферу і виконують функції ідентифікації; заміщення, відшкодування втрачених емоцій, самоіндукції симулякра). Відповідність туристичного пакета даними моделям, поряд з якістю туристичних послуг, виступає важливим фактором споживчої задоволеності в туризмі [20].

Глобальний розмах туристського споживання культурних пам'яток, природних комплексів та образів місць під час реалізації сучасних туристських практик призвів до виробництва і структурування простору, зміни його текстури, що в сукупності з споживчої стратегією туризму впливає на культурний простір, підпорядковуючи його буття власним цілям і завданням, констатує А.С.Галіздра [10]. Згідно дослідження Б. Куїнна потоки туристів до Венеції витісняють місцевих жителів, й одне з найбільш відвідуваних міст світу стає мало пристосованим для спокійного повсякденного життя [38]. Вчений наводить переконливі факти, що демонструють перманентний конфлікт між місцевими жителями і туристами: місто пропонує все менше можливостей для місцевих жителів і все більше послуг для туристів; за останні 70 років населення історичного центру міста скоротилося майже втричі; якість життя знизилася через активізацію транспортних і екскурсійних потоків. Водночас працевлаштування поза сферою туризму та гостинності майже неможливе як і вільний доступ до культурних пам'яток, тому наростають прояви овертуризму, коли жителі міста вимагають обмежити доступ туристів. Подібні тенденції спостерігаються в інших туристичних центрах Італії. Зокрема, Фонд Ромуальдо дель Бьянко у Флоренції, щоб не повторити сценарій розвитку Венеції, виступив з ініціативою налагоджувати міжкультурний діалог в пошуках нового сенсу

і нового стилю туризму, що не зводиться лише до споживчих практик.

Сучасна система туризму, репрезентуючи численні практики мобільності, створює потоки глобальних споживачів місць відпочинку по всьому світу і таким чином призводить до поляризації туристських культурних об'єктів і автентичного культурного ландшафту. В цьому контексті цікавий підхід М.В. Скопіної до нових місць в системі глобального туризму, якими можуть стати теперішні «не-місця». На противагу французькому антропологу і соціологу М.Оже, який ввів термін «не-місця» (non-places) і декларує, що органічне соціальне життя в яких не можливе [36], вона вважає, що особливість цих місць в тому, що вони можуть «трансформуватися із нікому невідомих місць в спеціальні туристичні місця» [29, 66–71], відповідно з наділенням їх значення туристської дестинації.

Проблематика дослідження динаміки вітчизняних культурних практик з позиції культурного споживання й туристичних практик, як виду соціально-просторової організації середовища, досліджується в працях українських науковців, серед яких варто згадати Л.Скокову, Г.Мєднікову, Д.Приймак, М.Шевчук, І.Козлову, І.Грабовець, Л.Божко та ін. Зокрема, у монографії Л.Сковової на підставі даних моніторингу Інституту соціології НАН України "Українське суспільство" та інших репрезентативних опитувань представлено системне дослідження культурних практик у ракурсі сучасних теоретичних підходів до їх вивчення, а також особливостей прикладних аспектів аналізу їх розгортання у повсякденному житті різних груп соціуму [28], а автори аналітичної доповіді "Культурні практики і культурна політика. Актуальні питання соціокультурної модернізації в Україні", до культурних практик відносять: дозвільні практики (відвідування театрів, музеїв, художніх виставок, перегляд телепередач), музичні вподобання, практики читання та інтернет як дозвілля та джерело культурного контенту [13].

Філософсько - культурологічні та соціально-економічні аспекти туризму досліджуються в колективній монографії «Феномен туризму: розмаїття сенсів» [33]. Автори розглядають туризм як специфічну сферу життєдіяльності та соціокультурної практики сучасної людини. Розглядаючи гуманітарну складову, питання практики в галузі туризму, які пов'язані з виникненням нових сенсів та конфігурацій зазначеного феномену, науковцями зазначається, що відбуваються модифікації як моделей туризму, так і методології дослідження. Аналіз цих проблем окреслює перспективні напрями спеціалізованого туризму, що представлені у контексті нової взаємодії «суспільство – туризм – людина».

Сучасний туризм все більшою мірою перетворюється на культурний туризм, що характеризує націленість туриста на освоєння, перш за все, культурних цінностей в подорожі та створення власних смислів в процесі споживання. Розвиваючись в цілому в контексті масової культури, культурний туризм може виступати й її антитезою, якщо він формується як культурна практика і перебуває в контексті альтернативних технологій, альтернативних контркультур. Туризм як стиль життя і життєва стратегія є однією із найпотужніших культурних практик сьогодення, оскільки трансформує культуру, яка стає простором для самореалізації та самоідентифікації людини, набуття нового досвіду для своєї креативної діяльності [22, 30–39]. Втім, як вважає Г.А.Гарбар, культурологічні практики туризму є відносно новою і нерозвіданою формою здійснення туристичної діяльності, Якщо подивитись на цю форму більш детально, то культурологічна практика призначена: ознайомитись з іншою культурою; стати активним учасником діалогу культур; сприяти виробленню установки на розуміння (чужої культури, способу життя тощо); навчитися жити за принципами мовної і соціокультурної толерантності; перевірити рівень своїх знань на практиці, поєднати знання про культуру і саме про життя; бачити себе в культурі та культуру в собі; стати носієм культури; сформувати в собі чітку систему цінностей [11, 141–148].

Своєрідним фактором інституалізіції культурних практик подорожування, зокрема туризму, стверджує Д.Приймак, є релігійне паломництво, що дає можливість визначити його як сучасну інноваційну технологію. Диференціація туристичної діяльності та паломництва у контексті глобалізаційних процесів сучасності - це новітня тема, яка говорить про те, що екстенсивний принцип пересування, досягнення святинь, а також інтенсивний спосіб комунікації, коли включаються всі ресурси візуалізації інформації, зокрема віртуалізації, а також широкий обмін місцями і презентація місць, стають конкурентами практиками щодо масової культури, стають реаліями

альтерглобалізму, а також віртуалізації і технологічної оснастки всього віртуального, візуального та образного комплексу, який пов'язаний з широким полем культуротворення як репрезентативного механізму [26].

Оскільки туризм є впливовим і масовим явищем та відповідає на потреби держави через конструювання туристичних об'єктів і маршрутів, то особливий зв'язок існує між станом суспільного розвитку, актуальною державною політикою та ідеологією і розвитком туристичних практик, вважає М.Шевчук [35, 98–101]. Шляхом організації туристичних маршрутів, їх змістовним наповненням історичними, культурними пам'ятками та іншими туристичними об'єктами, формується образ місцевості, що стала об'єктом туристського інтересу. Втім, як зазначає науковець, сучасні туристичні практики централізовано неорганізовані та ідеологічно ненавантажені. З одного боку, це досягнення демократичності нашого суспільства, з іншого – пояснюється і відносною занедбаністю з боку владних структур дозвілля нації та питань національної розбудови загалом.

Останнім часом інтерпретативний контекст туристичної діяльності суттєво розширився під безпосереднім впливом практик споживання соціального простору туристами, чинниками розвитку яких доцільно назвати: мотиваційне різноманіття, проникнення у сфери освіти й науки (науковий туризм, стажування в закордонних університетах, культурні обміни), бізнесу (організація зустрічей персоналу транснаціональних корпорацій у певній дестинації, шопінг-тури), релігії (організовані паломницькі тури) тощо; ускладнення діяльнісного контексту реалізації, зокрема фізичного здійснення набувають віртуальні та уявні схеми (наприклад, подорож через Інтернет). Чимало вітчизняних науковців трактують туристичні практики як механізм освоєння різних видів зовнішнього простору (географічного, культурного, соціального, політичного) в процесі спілкування, комунікації, людської діяльності [12, 62–68] чи як дії, скеровані на зумисне та незумисне (пере) творення соціального простору й використання різноманітних соціальних конструктів [15, 385–389].

Туристичні практики І.Козлова розглядає як один з факторів перетворення соціальної й культурної сфер життя міста, змін міського простору, зокрема міста Львова. Ґрунтуючись на тенденціях, отриманих результаті факторного аналізу, всі туристичні практики місцевих жителів і гостей міста авторка статті об'єднала у три групи практик, відмітивши, що дана класифікація може бути стандартною для усіх українських міст. До культурно-мистецьких віднесені: відвідування музеїв, галерей, виставок; відвідування театрів; відвідування релігійних об'єктів. До практик гедоністичного характеру: відвідування концертів, фестивалів; посиденьки в кафе/кав'ярнях/ресторанах; відвідування торгово-розважальних комплексів; походи по магазинах; екскурсії за місто; відвідування розважальних закладів (нічних клубів, казино та інше). До пізнавальних практик, на думку вченої, належать: екскурсії містом у супроводі гіда; самостійні екскурсії містом (огляд визначних пам'яток) [14]. Здійснивши аналіз вподобань туристів, які відвідують Львів, було встановлено, що перевагу надають здійсненню пізнавальних практик, у другу чергу здійснюють культурно-мистецькі практики, а уже в третю — гедоністичні практики.

Майбутнє світової цивілізації у XXI ст. безпосередньо залежить від вектору культурних трансформацій, а також від того, як людство скористається можливостями «NBICSконвергенції», і виявиться здатним дати адекватні відповіді на виклики і загрози сучасності [1, 8–9]. Розширення функціонального діапазону туристичних практик, відбувається за рахунок зростання попиту на нетрадиційність і маргінальність, епатаж та ексцентричність, ризик і небезпеку, що свідчить про формування нових моделей поведінки споживачів туристичних послуг, адекватних новій цифровій епосі.

Якщо протягом тривалого періоду, аж до кінця XX ст. усі туристичні практики відбувалися виключно в просторових координатах, то під впливом цифрових технологій розвилися інноваційні продукти і послуги, що сприяли зміні способів мандрівок, а також форм перебування в іншому місці. Сучасний туризм лише відтворює форму і частково структуру класичної подорожі, особливо це стосується віртуального туризму, який підміняє собою і справжню подорож, і реальний туризм. Для кожного виду віртуального туризму характерний свій тип туриста: віртуальні ваганти, екстремали, колекціонери тощо [6, 11–15].

Наукова новизна роботи полягає у виявлені ключових характеристик туризму в умовах розвитку цифрового суспільства, що обґрунтовують його інформаційну

спрямованість та підвищення його соціальної і духовної значимості в системі сучасних туристських практик.

Висновки. У XXI столітті туристичні практики розвиваються під впливом цифрових технологій. Завдяки цифровим технологіям сучасне суспільство стає глобальним мережевим медіа-проектом, яке представлене в Інтернеті та засобах масової інформації. В даний час спостерігається відсутність єдиного підходу до концептуалізації сутності туристичних практик в контексті становлення інформаційного суспільства та культурологічне осмислення трансформацій, викликані розвитком віртуального туристичного простору, що ставить перед дослідниками завдання, які вимагають свого розв'язання.

Література

1. Адамовська М. Вітчизняний туризм у контексті світових тенденцій // Актуальні питання туризмології та туристичної практики : зб. матеріалів наук.-практ. конф., присвяченої 25-річчю Інституту туризму Федерації професійних спілок України (м. Київ, 18 квітня 2019 р.) / [за ред. : Т. Сокол, Т. Семигіної]. Київ : АПСВТ, 2019. С. 8–9.
2. Алхутов А. В. Туризм как способ взаимодействия культур : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. культурологии : спец. 24.00.01. Краснодар, 2009. 23 с.
3. Ачмиз А. К. Туризм как сфера общественной жизни: опыт социально-философского исследования : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филос. наук : спец. 09.00.11. Майкоп, 2010. 167 с.
4. Бауман З. От паломника к туристу // Социологический журнал. 1995. № 4. С. 133–154.
5. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. С. Н. Зенкин. Москва : Добросвет, 2000. 387 с.
6. Божко Л. Д. Віртуальна культура в епоху постмодерну: туристські практики // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 4. С. 11–15.
7. Бурдье П. Различение: социальная критика суждения // Экономическая социология. 2005. Т. 6, № 3. С. 25–48.
8. Волков В. В., Хархордин О. В. Теория практик. Санкт-Петербург : Европейского университета, 2008. 298 с.
9. Гализдра А. С. Социокультурные практики туризма: риск как неизбежность //Общество риска и человек в XXI веке: альтернативы и сценарии развития. Москва-Саратов : Наука, 2006. С. 249–253.
10. Гализдра А.С. Феномен туризма: социально-философский анализ : автореф. дис. на получение науч. степени канд. филос. наук : спец 09.00.11 «Социальная философия и философия истории». Саратов, 2006. 23 с.
11. Гарбар Г. А. Культурний туризм в контексті масової культури // Гуманітарний вісник ЗДІА. 2014. № 56. С. 141–148.
12. Грабовець І. В. Туристична поведінка як форма сприйняття соціального простору особистістю // Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики. 2017. Вип. 75. С. 62–68.
13. Єрмолаєв А., Левцун О., Мельничук О., Щербина В. Культурні практики і культурна політика. Актуальні питання соціокультурної модернізації в Україні: Аналітична доповідь. Київ 2012. URL: http: //ifteatr.org.ua/load/kulturni_praktiki_i_kulturna_politika/4-1-0-395 (дата звернення: 13.08. 2020).
14. Козлова І. В. Туристичні практики як інструмент зміни соціального простору сучасного українського міста: типологія та особливості (приклад Львова) // Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства : зб. наук. пр. Харків, 2014. Вип. 20. С. 277–282.
15. Козлова І. Туристичні практики «споживання» міського простору: пропоноване та реальне (приклад Львова) // Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства : зб. наук. пр. Харків, 2013. Вип. 19. С. 385–389.
16. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX – початок XXI ст.) : дис. … доктора культурології (доктора наук) : спец. 26.00.06. Київ. 2018. 487 с.
17. Лысикова О. В. Социальные изменения культурных практик отечественного туризма в условиях глобализации : автореф. дис. на соискание ученой степени доктора социологических наук : спец. 22.00.06. Саратов, 2012. 40 с. URL: http://cheloveknauka.com/sotsialnye-izmeneniya-kulturnyh-praktik-otechestvennogo-turizma-v-usloviyah-globalizatsii (дата обращения : 22.07.2020).
18. Лысикова О. В. Социокультурные практики туризма: социологический анализ. Саратов : СГТУ, 2008. 136 с.
19. Любіцева О. О. Ринок туристичних послуг (геопросторові аспекти). Київ : Альтерпрес, 2002. 436 с.
20. Малышева Е. В. Потребительские практики в сфере туризма : когортный анализ : дис. … канд. социологических наук : спец. 22.00.03. Нижний Новгород, 2015. 279 с.
21. Маяцкий М. Курорт Европа: эссе. Москва : ООО Ад Марги-нем Пресс, 2009. 176 с.
22. Мєднікова Г. С. Концепт "культурні практики" та його роль в трансформації сучасної культури // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Сер. 7 : Релігієзнавство. Культурологія. Філософія : зб. наук. пр. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2017. Вип. 37 (50). С. 30–39.
23. Овруцкий А. В. Туристические практики: от информации к впечатлениям // Сервис в России и за рубежом. 2016. № 8 (69). URL :

https://cyberleninka.ru/article/n/turisticheskie-praktiki-ot-informatsii-k-vpechatleniyam (дата обращения : 02.08.2020).

24. Петрова Е. В. Социокультурные аспекты туризма в современной России : социологический анализ : дис. … канд. социологических наук : спец. 22.00.04. Москва, 2009. 173 с.

25. Петрова Е. В. Туризм как объект социологического анализа // Вестник МГОУ. Сер. Философские науки. 2008. № 12, вып 3. С. 104–109.

26. Приймак Д. Й. Сакралізація та десакралізація культурних практик сучасності : філософсько-антропологічний аналіз : дис. … канд. філософських наук : спец. 09. 00. 04. Київ, 2016. 194 с.

27. Руссу Д. Автостоп як альтернативна система просторової мобільності // Український соціологічний журнал. 2019. Вип. 21. С. 50–56.

28. Скокова Л. Культурні практики в сучасному суспільстві : теоретичні підходи та емпіричні виміри : монографія. Київ, 2018. 334 с.

29. Скопина М. В. Феномен «места» и «не-места» в постидустриальном городе // Вестник МГСУ. 2013. № 1. С. 66–71.

30. Сурова Е. Э., Бутонова Н. В. Досуговые практики в пространстве повседневности // Вестник СПбГУ. Сер. 6: Политология. Международные отношения. 2014. № 2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dosugovye-praktiki-v-prostranstve-povsednevnosti (дата обращения: 05.07.2020).

31. Урри Дж. Взгляд туриста и глобализация // Массовая культура: современные западные исследования / пер. с англ., отв. ред. и предисл. В. В. Зверевой, послесл. В. А. Подороги. Москва : Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. С. 136–150.

32. Урри Дж. Мобильности / пер. с англ. А. В. Лазарева. Москва : Праксис, 2012. 576 с.

33. Феномен туризму: розмаїття сенсів : монографія / за ред. О. О. Краснорyцького, Н. І. Моісєєвої. Харків : Стильна типографія, 2019. 252 с.

34. Черняева Т. И., Шаркова Г. Н. Туризм: производство мест или производство неравенств // Вестник Московского университета. Сер. 18: Социология и политология. 2007. № 4. С. 34–46.

35. Шевчук М. Особливості трансформації туристичних практик у сучасному українському суспільстві // Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки : зб. наук. праць. 2010. Вип. 10. С. 98–101.

36. Augé M. Non-lieux, introduction à une antropologie de la surmodernité. Paris Seuil, 1992. 155 p.

37. Peterson R. Problems in comparative research: the example of omnivorousness // Poetics. 2005. № 33. P.257–282.

38. Quinn B. Performing tourism in Venice: local residents in focus // Annals of Tourism Research. 2007. Vol. 34. Is. 2. URL : http://arrow.dit.ie/tfschhmtart/3/ (viewed on June 13, 2019).

39. Schulman N. Conditions of their Own Making: An Intellectual History of the Centre for Contemporary Cultural Studies at the University of Birmingham // Canadian journal of communication. 1993. Vol. 18. №. 1. URL: http://cjc-online.ca/index.php/journal/article/ view/717/623 (viewed on May 15, 2019).

40. Smith M. K. Issues in Cultural Tourism Studies. London, New-York : Routeledge, 2003. 195 p.

41. Stamboulis Y., Skayannis P. Innovation strategies and technology for experience-based tourism // Tourism Management. 2003. Vol. 24. P. 35–43.

42. Zhang H., Xu H. A structural model of liminal experience in tourism // Tourism Management. 2019. Vol. 71. P. 84–98.

References

1. Adamovska M. (2019). Domestic tourism in the context of world trends. Current issues of tourism and tourism practice: collection. Materials scientific-practical. The conference dedicated to the 25th anniversary of the Institute of Tourism of the Federation of Trade Unions of Ukraine [in Ukrainian].

2. Alkhutov A.V. (2009). Tourism as a way of interaction of cultures: author's ref. dis. for the degree of Cand. culturology: special [in Russian].

3. Achmiz A.K. (2010). Tourism as a sphere of public life: the experience of socio-philosophical research: author. Dis. for the degree of Cand. Philos. Science: special [in Russian].

4. Bauman Z. (1995). From a pilgrim to a tourist. Sociological Journal. 4. 133–154 [in Russian].

5. Baudrillard J. (2000). Symbolic exchange and death/trans. SN Zenkin. Moscow: Dobrosvet [in Russian].

6. Bozhko L.D. (2016). Virtual culture in the postmodern era: tourism practices. Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts. 4. 11–15 [in Ukrainian].

7. Bourdieu P. (2005). Distinction: social critique of judgment. Economic Sociology. 3. 25–48 [in Russian].

8. Volkov V.V., Kharkhordin O.V. (2008). Theory of Practice. Saint-Petersburg: European University [in Russian].

9. Galizdra A.S. (2006). Socio-cultural practices of tourism: risk as inevitability. Risk society and man in the XXI century: alternatives and development scenarios. Moskva-Saratov Nauka [in Russian].

10. Galizdra A.S. (2006). The phenomenon of tourism: socio-philosophical analysis: author's ref. dis. to receive science. Ph.D. philos. Sciences: special [in Russian].

11. Garbar G.A. (2014). Cultural tourism in the context of mass cultureю Humanitarian Bulletin ZDIA. 56. 141–148 [in Ukrainian].

12. Grabovets I.V. (2017). Tourist behavior as a form of perception of social space by the individual. Social technologies: current issues of theory and practice. 75. 62–68 [in Ukrainian].

13. Ermolaev A., Levtsun O., Melnichuk O., Shcherbina V. (2012). Cultural practices and cultural policy. Current issues of socio-cultural modernization in Ukraine: Analytical report. URL: http://ifteatr.org.ua/load/kulturni_praktiki_i_kulturna_politika/4-1-0-395 [in Ukrainian].

14. Kozlova I.V. (2014). Tourist practices as a tool for changing the social space of the modern Ukrainian city: typology and features (example of Lviv). Methodology, theory and practice of sociological analysis of modern society: collection. 20. 277–282 [in Ukrainian].

15. Kozlova I. (2013). Tourist practices of "consumption" of urban space: proposed and real (example of Lviv). Methodology, theory and practice of sociological analysis of modern society: collection. Science. Kharkiv Avenue, 19. 385–389 [in Ukrainian].

16. Kopievska O.R. Transformational processes in cultural practices of Ukraine: global, glocal context and local features (late XX - early XXI century): dis. Doctor of Cultural Studies (Doctor of Science): special [in Ukrainian].

17. Lysikova O.V. (2012). Social changes in cultural practices of domestic tourism in the context of globalization: author. Dis. for the degree of Doctor of Sociological Sciences: special. URL: http://cheloveknauka.com/sotsialnye-izmeneniya-kulturnyh-praktik-otechestvennogo-turizma-v-usloviyah-globalizatsii [in Russian].

18. Lysikova O.V. (2008). Sociocultural practices of tourism: a sociological analysis. Saratov: SGTU [in Russian].

19. Lyubitseva O.O. (2002). Market of tourist services (geospatial aspects). Kyiv: Alterpress [in Ukrainian].

20. Malysheva E.V. (2015). Consumer practices in the field of tourism: cohort analysis: dis. Cand. Sociological sciences: special [in Russian].

21. Mayatsky M. (2009). Resort Europe: an essay. Moscow: OOO Ad Marginem Press [in Russian].

22. Mednikova G.S. (2017). The concept of "cultural practices" and its role in the transformation of modern culture. Scientific Journal of the National Pedagogical University named after M.P. Drahomanov. Ser. 7: Religious Studies. Culturology. Philosophy: Coll. Science. Kyiv ave.: MP Drahomanov National Pedagogical University, 37. 30–39 [in Ukrainian].

23. Ovrutsky A.V. (2016). Tourist practices: from information to impressions. Service in Russia and abroad. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/turisticheskie-praktiki-ot-informatsii-k-vpechatleniyam [in Russian].

24. Petrova E.V. (2009). Sociocultural aspects of tourism in modern Russia: a sociological analysis: dis. Cand. Sociological sciences: special. Moscow [in Russian].

25. Petrova E.V. Tourism as an object of sociological analysis. Bulletin of the Moscow State University. Ser. Philosophical sciences. 12, 104–109 [in Russian].

26. Priymak D.I. (2016). Sacralization and desacralization of cultural practices of today: philosophical and anthropological analysis: dis. Cand. Philosophical sciences: special [in Ukrainian].

27. Russu D. (2019). Hitchhiking as an alternative system of spatial mobility. Ukrainian Journal of Sociology. 21. 50–56 [in Ukrainian].

28. Skokova L. (2018). Cultural practices in modern society: theoretical approaches and empirical dimensions: a monograph [in Ukrainian].

29. Skopina M.V. (2013). The phenomenon of "places" and "non-places" in the post-industrial city. Bulletin of the Moscow State University. 1. 66–71 [in Russian].

30. Surova E.E, Butonova N.V. (2014). Leisure practices in the space of everyday life. Bulletin of St. Petersburg State University. Ser. 6: Political Science. International relations. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dosugovye-praktiki-v-prostranstve-povsednevnosti[in Russian].

31. Urri J. (2005). The view of the tourist and globalization // Mass culture: modern Western research / trans. with English, resp. ed. and presl. B. V. Zvereva, aftermath. VA Travels. Moscow: Foundation for Scientific Research "Pragmatics of Culture" [in Russian].

32. Urri J. (2012). Mobility, trans. with English AV Lazareva. Moscow: Praxis [in Russian].

33. The phenomenon of tourism: the diversity of meanings: a monograph (2019). Ed. O.O. Krasnorutsky, N.I. Moiseeva. Kharkiv: Stylish printing house [in Ukrainian].

34. Chernyaeva T.I, Sharkova G.N. Tourism: the production of places or the production of inequalities. Bulletin of Moscow University. Ser. 18: Sociology and Political Science. 4. 34–46 [in Russian].

35. Shevchuk M. (2010). Features of the transformation of tourist practices in modern Ukrainian society. Actual problems of sociology, psychology, pedagogy: collection. Science. Wash. 10. 98–101 [in Ukrainian].

36. Augé M. (1992). Non-lying, introduction to anthropology of surmodernity. Paris Seuil [in English].

37. Peterson R. (2005). Problems in comparative research: the example of omnivorousness. Poetics. 33. 257–282 [in English].

38. Quinn B. (2007). Performing tourism in Venice: local residents in focus. Annals of Tourism Research. URL: http://arrow.dit.ie/tfschhmtart/3/ [in English].

39. Schulman N. (1993). Conditions of their Own Making: An Intellectual History of the Center for Contemporary Cultural Studies at the University of Birmingham. Canadian journal of communication. URL: http://cjc-online.ca/index.php/journal/article/view / 717/623 [in English].

40. Smith M. K. (2003). Issues in Cultural Tourism Studies. London, New-York: Routledge [in English].

41. Stamboulis Y., Skayannis P. (2003). Innovation strategies and technology for experience-based tourism. Tourism Management. 24. 35–43 [in English].

42. Zhang H., Xu H. (2019). A structural model of liminal experience in tourism. Tourism Management. 71. 84–98 [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.03.2020
Отримано після доопрацювання 15.04.2020
Прийнято до друку 21.04.2020

УДК 008:81'272
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219111

Цитування:
Лисинюк М. В. Мова як форма буття української культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 21-26.

Lysyniuk M. (2020). Language as a form of existence of Ukrainian culture. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 21-26. [in Ukrainian].

Лисинюк Марина Віталіївна,
доктор філософії (культурологія),
викладач кафедри зв'язків з громадськістю і журналістики,
Київський національний університет культури і мистецтв,
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-0870-2176
marina_lysynuk@ukr.net

МОВА ЯК ФОРМА БУТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Мета статті – з'ясувати роль мови у розвитку національної культури, на прикладі української мови виявити її значення у національно-культурній ідентифікації. **Методологія дослідження.** Найбільш значущими для дослідження є феноменологічний підхід, який дав змогу розглянути мову як феномен культури, і культурологічно-історичний – для дослідження змін, що відбувалися в сфері мовлення в певний культурно-історичний період; а також загальнонаукові методи (аналізу і синтезу, формалізації, абстрагування та ін.), використані для формування чіткого уявлення про мову як форму буття культури. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що вперше окреслено роль української мови у процесі національного самовизначення протягом XIX ст., а також з'ясовано сутність взаємовпливу цивілізації як соціальної системи і мови як найважливішого комунікативного та інформативного засобу людської діяльності. **Висновки.** Зокрема, наголошено, історія української мови, зокрема період появи передумов її розвитку в якості літературної, є виразним прикладом формування літературної мови та підвищення її соціального престижу як необхідної умови становлення національно-культурної ідентичності. Акцентовано, що на території українських підросійських земель у XVIII–XIX ст. мовна імперська політика була скерована на закріплення офіційного статусу російської мови як державної та її виняткового права на функціонування у сфері освіти, судочинства та адміністрації з одночасною реалізацією політики дискредитації української мови. Наслідком такої мовної політики стало зниження соціального статусу української мови, яка у XIX ст. сприймалася як мова «низького» престижу, асоціювалася із селянським побутом і використовувалася у сімейному побуті, частково в літературі. Церква, школа, армія, суд та управлінські структури перебували поза сферою функціонування української мови.

Ключові слова: мова, культура, етнокультурна ідентичність.

Lysyniuk Maryna, Ph.D. (Culturology), lecturer at the Department of Public Relations and Journalism, Kyiv National University of Culture and Arts

Language as a form of existence of Ukrainian culture

The purpose of the article is to find out the role of language in the development of national culture, to reveal its significance in national-cultural identification on the example of the Ukrainian language. **Methodology**. The most significant for the study is the phenomenological approach, which allowed to consider the language as a cultural phenomenon, and culturological-historical - to study the changes that took place in the field of speech in a certain cultural-historical period; as well as general scientific methods (analysis and synthesis, formalization, abstraction, etc.) used to form a clear idea of language as a form of cultural existence. **The scientific novelty** of the obtained results is that the role of the Ukrainian language in the process of national self-determination was first outlined during the XIX century, and the essence of the interaction of civilization as a social system and language as the most important communicative and informative means of human activity was clarified. **Conclusions.** In particular, it is emphasized that the history of the Ukrainian language, in particular, the period of preconditions for its development as a literary language, is a clear example of the formation of literary language and increasing its social prestige as a necessary condition for national and cultural identity. It is emphasized that on the territory of Ukrainian sub-Russian lands in the XVIII-XIX centuries. Imperial language policy was aimed at consolidating the official status of the Russian language as the state language and its exclusive right to function in the field of education, judiciary, and administration while implementing a policy of discrediting the Ukrainian language. The consequence of such a language policy was a decrease in the social status of the Ukrainian language, which in the nineteenth century. perceived as a language of "low" prestige, associated with peasant life and used in family life, partly in literature. The church, school, army, court, and administrative structures were outside the sphere of functioning of the Ukrainian language.

Key words: language, culture, ethnocultural identity.

©Лисинюк М. В., 2020

Актуальність теми дослідження. На початку XXI ст. питання української мови як виразника української національності та форми української культури так само потребує актуалізації, як і в XIX чи у XX ст. Навіть після утвердження незалежної української держави і визнання української мови державною на рівні Конституції України (ст. 10) залишаються проблеми її закріплення і подальшого розвитку в усіх сферах суспільного життя, що, на жаль, зумовлено цілим рядом внутрішніх і зовнішніх чинників. Йдеться про внутрішньополітичну боротьбу в Україні, тиск на Україну з боку іноземних держав (напр., Російська Федерація, Угорщина), увага міжнародних політико-правових структур (зокрема, з боку Венеціанської комісії) та інші причини. Враховуючи складну етнокультурну і мовну ситуацію в сучасному українському суспільстві, на державному рівні робляться спроби сформувати чітке ставлення до мовних процесів, створити сприятливі умови для збереження багатства і розвитку української мови. Однак формування ефективної мовної політики, скерованої на підтримку української мови як одного з найважливіших елементів національної культури та етнокультурної ідентичності, неможливе без урахування соціокультурного контексту її еволюції [7, 15].

Формування сучасної української мови починається від кінця XVIII ст., від часу українського національного відродження. У цей період розвиток української культури і мови був єдиним процесом, пов'язаним одночасно із становленням нації (що взагалі необхідно розглядати в контексті тодішньої загальноєвропейської еволюції). Формування модерних національних ідентичностей, розпочате у XIX ст. у більшості європейських народів, які не мали власної державності і перебували в складі багатонаціональних імперій, істотно вплинуло на становлення національних мов, зокрема й української. Культурно-історичні умови функціонування української мови на українських підросійських землях мали принциповий вплив на подальший її розвиток, незважаючи на спротив імперської влади, і багато в чому спрограмували соціокультурні проблеми, які характеризують сучасне її функціонування. Відтак, логіка наукового аналізу вимагає особливу увагу звернути на проблему мовної ідентичності, ролі мови у розвитку національної культури. Але складність такого аналізу полягає в неоднозначному розумінні ролі мови в соціокультурних процесах: одні дослідники розглядають мову як основну умову культурного розвитку, другі – як його результат, треті – як носій смислів етнічної культури, четверті – як спосіб самовираження біосоціальної природи людини тощо. Систематизувати ці погляди найбільш доцільно з використанням культурологічного підходу, який дає змогу розглядати мову як явище культури й один із значущих етногенеруючих чинників [7, 5–16].

Аналіз останніх публікацій і досліджень. Попри вагомий внесок дослідників у розробку таких проблем, як мова і культура (В. Кононенко та ін.) [3], мова й етнос (Є. Верещагін та ін.) [1], мова і суспільство (О. Кулакова та ін.) [4], мова і художня література (Н. Слободянюк та ін.) [12], багатоаспектний характер мови, зокрема питання історичного побутування української мови, у сучасній культурології залишається однією з украй мало опрацьованих тем. Це спонукає до більш широкого осмислення специфічних особливостей взаємодії мовних і соціокультурних процесів не лише в сучасному соціумі, а й в історичній ретроспективі.

Мета статті – з'ясувати роль мови у розвитку національної культури, на прикладі української мови виявити її значення у національно-культурній ідентифікації.

Виклад основного матеріалу. Для досягнення мети дослідження слід з'ясувати характер взаємовпливу цивілізації і мови, розкрити специфіку мовної картини світу, проаналізувати мову як етнокультурну ознаку, розкрити сутність полеміки навколо питання про українську мову протягом XVIII–XIX ст., а також проаналізувати розпорядчі документи російської імперської влади щодо української мови.

Характер взаємовпливу цивілізації і мови. Вивчення питання про співвідношення феноменів мови та цивілізації багато в чому ускладнюється наявністю взаємовиключних концепцій цивілізації, що призводить до варіювання уявлень про відносини досліджуваних об'єктів. У трактуваннях останньої як соціокультурної цілісності висновки стосовно питань мови зроблені в межах положень, що характеризують взаємодію мови і культури, і лише частково варіюються залежно від критеріїв, визнаних основними при виокремленні локальної цивілізації. В межах лінійного підходу розробка питань мови обмежується констатацією важливої ролі писемності в цивілізаційному розвитку (В. Келле та ін.) [13].

Більшістю представників циклічного підходу мовним принципам відводиться незначна роль: в одних авторів цивілізації являють собою мовні та етнічні групи, об'єднані спільною мовою чи етнічним походженням (М. Данилевський та ін.) [2], в інших є суто державними об'єднаннями, заснованими на державній і мовній єдності (О. Шпенглер та ін.) [15]. Представлена в термінах концепцій діалогу проблема «мова і цивілізація» демонструє жорстке протиставлення цивілізаційного і культурного зрізів соціального буття і, відповідно, мотиви регресу мови в цивілізації, який проявляється в її вихолощуванні, уніфікації, відчуженні від справжнього життя і творчості. Очевидно, самé трактування сутності цивілізації провокує гіпертрофований акцент на однорідних закономірностях, не залишаючи аналітичних інструментів для аналізу можливих інших відносин між мовою та цивілізацією. Таким чином, цивілізаційні концепції та пов'язані з ними трактування мовної проблематики не дають достатніх методологічних інструментів для аналізу труднощів і взаємозалежностей цивілізаційного і лінгвістичного процесів, що спонукає до глибшого дослідження проблеми взаємодії мови і культури [5].

Отже, своєрідність відносин цивілізації з мовою виражається в явищах протилежного характеру: цивілізація не лише сприяє ускладненню і збагаченню мовної системи, а й прагне раціоналізувати її використання для досягнення своїх цілей. Це призводить до формалізації, стандартизації, почасти спрощення мови, причому така її раціональна обробка має тенденцію зростати в міру розвитку цивілізації. У процесі формування національних мов вагому роль відіграє й культура – з точки зору внутрішньо-системного розвитку мови та зміцнення мовної єдності [5].

Специфіка мовної картини світу. Мовна картина світу – специфічна система, яка визначається двома основними детермінантами: закони мови, а також характер і зміст картини світу. Як узагальнений наочний образ світу, який належить як щось зовнішнє для суб'єкта, картина світу є поняттям для позначення понятійно-образної форми знання. Маючи складну структуру, елементи якої та їх співвідношення залежать, у першу чергу, від характеру об'єкта і рівня історичного розвитку суспільства, картина світу несе певне історично конкретне, смислове та функціональне навантаження. Найбільш принципова класифікація картини світу дає змогу виокремити три її типи: наукову, міфологічну, релігійну, кожна з яких специфічно відображає один і той самий об'єкт. Типам картини світу властивий знаковий характер, при цьому спільним для них знаком є мова, яка в картинах світу виконує певні функції: форма вираження, спосіб позначення, інструмент пізнання, регулювання. Мовна картина світу не лише є формою вираження існуючих картин світу, а й активно впливає на характер функціонування кожного з типів. Характер мовної картини світу залежить від основних ознак і функцій типу картини світу і сприяє формуванню і закріпленню цих ознак. Таким чином, мова, як спосіб інтерпретації картини світу і комунікації в процесі створення, передання й освоєння картини світу, є умовою функціонування останньої [7, 118].

Мовна картина світу визначається двома основними детермінантами: законами мови, а також характером і змістом картини світу, яка позначає понятійно-подібну форму знання. Картина світу має складну структуру, елементи якої та їх співвідношення залежать від характеру об'єкта (наука, міфологія, релігія) і рівня історичного розвитку суспільства. Будь-якій картині світу властиве певне історично конкретне, смислове та функціональне навантаження. Наукова, міфологічна і релігійна картини світу мають знаковий характер, при цьому загальним для них знаком є мова. Мова в картинах світу виконує такі функції: форма вираження, спосіб позначення, інструмент пізнання, регулювання. Мова – це спосіб інтерпретації картини світу і комунікації в процесі створення, передання й освоєння картини світу [7, 118]. Характер мовної картини світу залежить від основних ознак і функцій типу картини світу і сприяє формуванню і закріпленню цих ознак.

Мова як етнокультурна ознака. Серед точок зору на співвідношення внутрішньоструктурних й екстраструктурних чинників мовної еволюції найбільш переконливими є концепції, що визнають подвійну залежність мови від свого внутрішнього механізму та від середовища, в якому вона функціонує. Зв'язок мови з екстралінгвістичними чинниками є її невід'ємною ознакою, оскільки мова покликана задовольняти комунікативні потреби спільноти. Мовна система є продуктом історичного розвитку етносу і тісно пов'язана з його генезисом та історією. Саме

етнос як мовний колектив є тим соціальним субстратом, в якому опосередкуються впливи соціокультурних чинників на мову [7, 103].

В різних наукових концепціях мова або визнається одним із базових елементів в етнічній зовнішній ідентифікації та внутрішній самоідентифікації, ключовою умовою у визначенні етнічної групи, або заперечується як надійний критерій етнічної приналежності. В умовах чітких мовних відмінностей і переважаючого монолінгвізму, використовуючи критерій мови, в цілому легко провести межі між мовними спільнотами, які, як правило, збігаються з етнічним поділом, але така диференціація є суб'єктивною. Мовна приналежність й етнічне походження – явища неоднакові, хоча й часто збігаються, що припускає використання етнолінгвістичної класифікації як важливого положення у пошуку універсального принципу класифікації народів.

Мова є важливим аспектом проблематики етнічності, оскільки наявність спільної мови як засобу комунікації є однією з основних умов етногенезу. Механізм формування етнічних спільнот – це комплекс різних і, перш за все, мовних комунікацій. Без цього неможливе створення будь-якої спільноти людей, хоча мова, як і інші, окремо взяті ознаки етносу, не може бути визнана беззастережною умовою у визначенні кордонів етнічної групи. Роль мови полягає не у використанні її в якості критерію, на основі якого проводяться межі між етнічними групами за принципом: де закінчується простір однієї мови, починається інша етнічна група. Такий жорсткий принцип непридатний для практичного застосування в багатомовних суспільствах, адже індивіди і цілі народи володіють різними мовами і в залежності від ситуаційного контексту використовують різні мови. В етнічній ідентифікації мова відіграє роль одного з елементів етнічної самосвідомості – суб'єктивної думки, ідеї, на основі якої індивід асоціює себе з етнічною групою [7, 119].

Цензурна політика щодо української мови в Наддніпрянщині. Укази і розпорядження російського самодержавства і російської церкви у XVII–XIX ст. про обмеження і заборони вживання української мови стали одними із чинників поступового поглинання українських земель, ліквідації основ національно-культурного життя та адміністративної автономії України. Перші зі згаданих указів стосувалися заборон друкувати богослужбові книги, які не відповідали ортодоксальному вченню того часу. Під гаслом «захисту» православ'я російська православна церква поширювала вплив на населення України, чому сприяли й зовнішньополітичні обставини. Уже з другої половини XVII ст. під страхом смертної кари заборонялося друкувати книги українською мовою, а вже надруковані наказувалося спалювати, ознаменувавши початок контролю за діяльністю українських книговидавців. В умовах посилення імперського тиску указами XVIII ст. на українських підросійських землях було заборонено друкувати будь-які книги, крім церковних; книги старого українського друку вимагалося вилучати і замінювати російськомовними виданнями; у діловодство українських консисторій було впроваджено російську мову; середня і вища школи були переведенні на російську мову викладання і т.д., що стало передумовами масштабного процесу русифікації українців [7, 162]. Активізація українського руху у другій половині XIX ст. наштовхнулася на суворі заходи з обмеження вживання української мови, остаточно закріплені Валуєвським циркуляром й Емським указом, що призвело до тимчасової дезорганізації українського руху в Наддніпрянщині.

З початку 1860-х рр. будь-які спроби розширити сферу функціонування української мови російський уряд розглядав як загрозу цілісності держави. Відтак, мовна імперська політика переважно була скерована на підтримку та поширення російської мови як єдиної державної, не лише заперечення екзистенційної цінності української мови, а й до цілковиту асиміляцію й розчинення українства у панівній великоросійській нації. Вироблені у XVIII–XIX ст. репресивні методи й надалі використовувалися імперською та радянською владою для боротьби з українською мовою та свідомим українством.

Українська мова у суспільному дискурсі XIX ст. Всупереч офіційній імперській політиці Харківський університет, як один із потужних освітніх і наукових центрів у Наддніпрянській Україні, ініціював видання українознавчих часописів, наукових праць, у тому числі й українською мовою, актуалізував питання про народні мову і творчість, розвиток української літератури. Зусиллями О. Павловського було започатковано граматичне дослідження української народної мови, М. Цертелєва – вивчення українського фольклору. М. Максимович закликав вивчати мову рідного народу, творчість Т. Шевченка дала поштовх до формування української літературної мови. За цих умов розпочинається

обговорення питання про українську мову, її роль у літературі та перспективи історичного розвитку. Російські публіцисти, літератори, науковці (В. Бєлінський, М. Погодін, М. Добролюбов, М. Катков та ін.) безапеляційно заявляли, що «малороссийский язык» – це діалект великоросійської мови, зіпсований польськими чи навіть скандинавськими впливами. Натомість російські інтелектуали І. Срезнєвський, Ю. Самарін, П. Лавровський та українські вчені П. Білецький-Носенко, М. Костомаров та ін. обстоювали право української мови на самостійність та автохтонність. Через активізацію українського руху і, відповідно, посилення цензурної політики, дискусія про українську мову вийшла за межі лінгвістично-філологічного дискурсу і перейшла в історико-політичну площину. З цього часу починається процес «привласнення» (О. Міллер) [9] української території російським націоналізмом, що охопив не лише ідеологію, а й сфери культури і мови. Але уже наприкінці 50-х рр. XIX ст. російські «інтелектуали» змушені були де-факто визнати самостійний розвиток української мови, щоправда, переорієнтувавшись на доказування її непотрібності. Незважаючи на тривалий лінгвоцит, українська мова все ж отримала потужний стимул для свого розвитку в контексті українського націєтворення загалом та у творчості українських письменників і поетів, яка стала одним із визначних консолідуючих чинників українського суспільства [8].

Висновки. Виразним прикладом формування літературної мови та підвищення її соціального престижу як необхідної умови становлення національно-культурної ідентичності є історія української мови, зокрема період появи передумов її розвитку в якості літературної. Боротьба за українську мову, яка розтяглася на століття опору більш потужним сусідам, фактично стала метафорою боротьби України за свою незалежність.

На території українських підросійських земель у XVIII–XIX ст. мовна імперська політика була скерована на закріплення офіційного статусу російської мови як державної та її виняткового права на функціонування у сфері освіти, судочинства та адміністрації з одночасною реалізацією політики дискредитації української мови. Розпорядження російського уряду та російської церкви встановлювали обмеження на використання української мови у сфері друку, культурному та освітньому середовищах. Наслідком такої мовної політики стало зниження соціального статусу української мови, яка у XIX ст. сприймалася як мова «низького» престижу, асоціювалася із селянським побутом і використовувалася у сімейному побуті, частково в літературі. Церква, школа, армія, суд та управлінські структури перебували поза сферою функціонування української мови.

До полеміки про походження української мови і, відповідно, її статус у контексті, з одного боку, дотримання в імперській політиці принципу «державність-народність-православ'я», а з іншого, процесів українофільства, долучились представники російської та української наукової громадськості. Внаслідок дискусії, що тривала кілька десятиліть, усе більше серед українців утверджувалася думка про самостійний шлях історичного розвитку мови автохтонного населення українських земель, а представники російської інтелігенції змушені були де-факто це визнати, але переорієнтувалися на доказування непотрібності, історичної неперспективності «южнорусского языка». Виконання «мовної» програми українофілів відбувалося шляхом здійснення представниками інтелектуальної еліти цілком визначеного ряду заходів: утворення різноманітних товариств, які організовували опір асиміляційній політиці імперської метрополії, створення правописів та здійснення перекладів класичної та релігійної літератури, а також написання наукових, публіцистичних і художніх творів українською мовою, організація наукових інституцій для вивчення культурної та історичної спадщини українців [7, 164–170].

Подальшого аналізу потребують форми репрезентації смислових засад національної культури з допомогою мови, співвідношення мови всесвітнього спілкування та етнічної ідентичності тощо.

Література

1. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Лингвострановедческая теория слова. Москва : Русский язык, 1980. 320 с.

2. Данилевский Н. Я. Россия и Европа. URL : http://www.vehi.net/danilevsky/rossiya/05.html (дата обращения : 20.03.2019).

3. Кононенко П., Кононенко Т. Українознавство XXI століття: стан, проблеми, перспективи розвитку як системи інтегративних знань // Українознавство. 2013. № 2. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukr_2013_2_3 (дата звернення : 15.04.2018).

4. Кулакова О. М. Культурологічні аспекти комунікативної функції мови // Культура України. 2010. Вип. 29. С. 112–124.

5. Лисинюк М. В. Мова і цивілізація: взаємозв'язок та взаємообумовленість // Молодий вчений. 2019. № 3. С. 57–61.

6. Лисинюк М. В. Мова як засіб міжкультурної комунікації // Інформаційна діяльність, документознавство, бібліотекознавство: історія, сучасність, перспективи : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. студентів, аспірантів та молодих вчених, 30–31 травня 2018 р., м. Київ. Київ, 2018. С. 27–28.

7. Лисинюк М. В. Мова як форма буття української культури : дисер. на здоб. наук. ступеня д-ра філософії (034-культурологія). Київ, 2020. 202 с.

8. Лисинюк М. В. Становище новітньої літературної української мови на Наддніпрянщині у першій половині XIX ст. // Актуальні проблеми гуманітарних наук у дослідженнях молодих науковців : матеріали XVI Міжнар. наук.-практ. конф., 19 листопада 2018 р., м. Київ. Київ, 2018. С. 48–50.

9. Миллер А. «Украинский вопрос» в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX в.). Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 260 с.

10. Миллер А. И. Империя Романовых и национализм. Москва : Новое литературное обозрение, 2006. 248 с.

11. Миллер А. И. Украинский вопрос в Российской империи. Київ : Laurus, 2013. 416 с.

12. Слободянюк Н.Ю. Український національно-культурний компонент у мові художньої історичної прози Пантелеймона Куліша : автореф. дис. на здоб. наук. нтуп. канд. філол. наук : 10.02.01. Київ, 2001. 20 с.

13. Цивилизация. Культура. Личность / [отв. ред. В. Ж. Келле]. Москва : Эдиториал УРСС, 1999. 224 с.

14. Чапленко В. Українська літературна мова : її виникнення й розвиток (XVII – 1917 р.). Нью-Йорк, 1955. 330 с.

15. Шпенглер О. Закат Европы. Москва, 2000. 1376 с.

References

1. Vereshchagin, E. M., Kostomarov, V. G. (1980). Linguistic theory of the word. Moscow: Russian language [in Russian].

2. Danilevsky, N. Ya. Russia and Europe (2019).URL: http://www.vehi.net/ (access date: 20.03.2019) [in Russian].

3. Kononenko, P., Kononenko, T. (2013). Ukrainian Studies of the XXI century: state, problems, prospects of development as a system of integrative knowledge. Ukrainian Studies. 2013. no. 2. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukr_2013_2_3 (access date: 15.04.2018) [in Ukrainian].

4. Kulakova, O.M. (2010). Culturological aspects of the communicative function of language. Culture of Ukraine. Vol. 29. pp. 112–124 [in Ukrainian].

5. Lysinyuk, M.V. (2019). Language and civilization: the relationship and interdependence. Young Scientist. no. 3. pp. 57–61 [in Ukrainian].

6. Lysinyuk, M.V. (2019). Language as a means of intercultural communication. Information activities, document science, library science: history, modernity, prospects: materials All-Ukrainian. scientific-practical conf. students, graduate students and young scientists, May 30-31, 2018, Kyiv. Kyiv, pp. 27–28 [in Ukrainian].

7. Lysinyuk, M. V. (2020). Language as a form of existence of Ukrainian culture : PhD Thesis (034-culturology). Kyiv [in Ukrainian].

8. Lysinyuk, M. V. (2018). The situation of the newest literary Ukrainian language in the Dnieper region in the first half of the XIX century. Actual problems of humanities in researches of young scientists: materials of the XVI International. scientific-practical conference, November 19, 2018, Kyiv. Kyiv, pp. 48–50[in Ukrainian].

9. Miller, A. (2000). "Ukrainian question" in the policy of the authorities and Russian public opinion (second half of the nineteenth century). St. Petersburg: Aleteya [in Russian].

10. Miller, A.I. (2006). Romanov Empire and nationalism. Moscow: New Literary Review [in Russian].

11. Miller, A.I. (2013). The Ukrainian question in the Russian Empire. Kyiv: Laurus [in Russian].

12. Slobodyanyuk, N.Yu. (2001). Ukrainian national-cultural component in the language of artistic historical prose of Panteleimon Kulish: Abstract of Ph.D. thesis. Kyiv [in Ukrainian].

13. Civilization. Culture. Personality (1999) / [resp. ed. W. J. Kelle]. Moscow: URSS Editorial [in Russian].

14. Chaplenko, V. (1955). Ukrainian literary language: its origin and development (XVII-1917). New York [in Ukrainian].

15. Spengler, O. (2000). Sunset of Europe. Moscow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 29.09.2020
Отримано після доопрацювання 02.11.2020
Прийнято до друку 06.11.2020

УДК 130.2+79
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219172

Цитування:
Чумаченко О. П. «Entertainment» як векторна складова розвитку західноєвропейської культури XIX – початку XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 27-32.

Chumachenko O. (2020). "Entertainment" is a vector component of the development of Western European culture in the XIX - early XX centuries. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 27-32 [in Ukrainian].

Чумаченко Олена Петрівна,
кандидат культурології,
Криворізький коледж
Національного авіаційного університету
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-7803-9181
chumachenko10@ukr.net

«ENTERTAINMENT» ЯК ВЕКТОРНА СКЛАДОВА РОЗВИТКУ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета роботи – простежити динаміку культурно-смислових орієнтирів феномену «Entertainment» в контексті розвитку західноєвропейської культури XIX – початку XX століття. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні аналітичного методу – для визначення теоретико-методологічних засад дослідження феномену «Entertainment» у просторі західноєвропейської культури XIX – початку XX століття; історико-культурологічного – для простеження динаміки культурно-смислових орієнтирів феномену «Entertainment» у контексті розвитку західноєвропейської культури зазначеного історичного періоду; методу компаративістики – для аналізу підходів до розуміння феномену «Entertainment»; герменевтичного методу – для інтерпретації змістовного навантаження поняття «Entertainment» у контексті розвитку західноєвропейської культури XIX - початку XX століття. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше проаналізовано і досліджено феномен «Entertainment» як векторну складову розвитку західноєвропейської культури XIX – початку XX століття. **Висновки.** Дослідження феномену «Entertainment» в рамках предметного поля культурології вимагає використання міждисциплінарного підходу, який набуває своїх чітких рис при виборі предмета дослідження. Феномен «Entertainment» виступає засобом уособлення винятковості; специфічним екзистенційним концептом, фундаментальним принципом філософського пізнання, завдяки якому розкриваються відносини людини з самим собою, з іншими людьми; формою передачі внутрішньої динаміки змін у почуттях, що віддзеркалює пошукові форми відповідних засобів для втілення психологічного життя відокремленого від інших та зосередженого у самому собі індивідуального «Я»; - усі зазначені аспекти яскраво доводять визначення феномену «Entertainment» як однієї з векторних складових розвитку західноєвропейської культури XIX – початку XX століття.

Ключові слова: «Entertainment»; західноєвропейська культура XIX – початку XX століття; екзистенційний концепт; позитивізм.

Chumachenko Olena, Ph.D., Candidate of Cultural Studies, Krivyj Rog College of National Aviation University

"Entertainment" is a vector component of the development of Western European culture in the XIX - early XX centuries

The purpose of the article consists of investigating the dynamics of cultural and semantic reference points of the "Entertainment" phenomenon in the context of the development of Western European culture in the XIX - early XX centuries. **The research methodology** consists in the application of analytical method - to determine the theoretical and methodological foundations of the study of the phenomenon of "Entertainment" in the context of Western European culture of the XIX - early XX centuries; we use the historical and cultural method to investigate the dynamics of cultural and semantic reference points of the phenomenon of "Entertainment" in the context of the development of Western European culture of this historical period; method of comparative studies - for the analysis of approaches to understanding the phenomenon of «Entertainment»; the hermeneutic method - for the interpretation of the semantic content of the concept of "Entertainment" in the context of the development of Western European culture of the XIX - early XX centuries. **The scientific novelty** of the work is that for the first time the essence of the phenomenon of «Entertainment» as a vector component of the development of Western European culture of the XIX - early XX century. **Conclusions.** The study of problems phenomenon of «Entertainment» requires the use of an interdisciplinary approach, which acquires its clear features when choosing a subject of study. The phenomenon of «Entertainment» is a way of personifying exclusivity; a specific existential concept, which is considered as a fundamental principle of

© Чумаченко О. П., 2020

philosophical knowledge, due to which a person's relationship with himself, with other people, is revealed; a form of transferring the internal dynamics of changes in feelings, which reflect the search forms of certain methods for the embodiment of the psychological life of an individual "I" isolated from others and concentrated in itself. All the specified aspects vividly prove the definition of the «Entertainment» phenomenon as one of the vector components of the development of Western European culture in the XIX - early XX centuries.

Key words: «Entertainment», Western European culture of the 19th - early 20th centuries, existential concept, positivism.

Актуальність теми дослідження. У контексті сучасної соціокультурної ситуації, яка склалась в нашій країні, а також у світі виникає потреба переосмислення формату «інформаційного суспільства» на суспільство «Entertainment», тому що цей феномен стає одним із головних провідних чинників взагалі розвитку держави, він починає охоплювати економічну, політичну, практично усі сфери соціального буття. У кожному історичному періоді феномен «Entertainment» мав свої особливості, але саме наприкінці XIX початку XX століття у культурі західної Європи з'являються відповідні тенденції трактування даного феномену як засобу уособлення винятковості; засобу маніпулювання суспільною думкою; формою передачі внутрішньої динаміки змін у почуттях; створюється тенденції до пошуку відповідних засобів, які б віддзеркалили психологічне життя відокремлене від інших, життя митця зосередженого у самому собі, який плекає власне індивідуальне «Я»; - усі ці аспекти, у відповідній проекції на сучасну ситуацію дозволять зрозуміти специфіку появи медійно-культурологічних трансформацій, які диктують нові умови моделювання сучасної соціокультурної реальності. Тому звернення до тематики дослідження феномену «Entertainment» як векторної складової розвитку західноєвропейської культури XIX-XX століття набуває особливої актуальності.

Аналіз досліджень і публікацій. Феномен «Entertainment» у даному ракурсі досліджується вперше, є багато дотичних і символічних визначень які межують з даним поняттям, але при детальному аналізі все ж таки інформація про цей феномен прослідковується в межах предметного поля культурології та філософії у працях Д. Богоявленської, М. Крауза, Б. Новікова, С. Рубінштейна, А. Шуміліна. Проблематиці феномену «Entertainment» у культурі доби модернізму, особливо інтерпретації змістовного навантаження даного соціокультурного явища присвячені праці А. Адлера, А. Бергсона, А. Гайджутиса, А. Гранта, Ч. Ломброзо, Ж. Маритена, Ф. Ніцше, Г. Россолімо, З. Фрейда, В. Фріче. Неможливо розглядати даний феномен без його взаємозв'язку з роботами, у яких подається аналіз історичних трансформацій культури, у тому числі і культури початку XX століття (Є. Більченко, Ю. Богуцький, П. Герчанівська, М. Каган, Ю. Лотман, А. Моль, Е. Тоффлер).

У XIX столітті феномен «Entertainment» є не лише важливою складовою мистецького життя, а і специфічним екзистенційним концептом. Згідно з концепцією позитивізму феномен «Entertainment» безпосередньо пов'язан з природними потребами людини. Безумовно, позитивізм постав теоретичним базисом натуралізму у мистецтві, характерні риси якого визначаються у «біологізуючій концепції людини» [2, 263]. Наприклад, завдяки концепції «головного характеру» І. Тена, у проблематиці феномену «Entertainment», відпрацьовується певний принцип, що зумовлює необхідність залучення біологічного і медичного досвіду у вивчення даної проблематики. Завдяки цьому принципу дана проблематика починає розглядатись у аспекті художньої інтерпретації з точки зору морально-етичних проблем. Слід зазначити, що найвидатніші представники натуралістичного напряму Е. Золя і брати Гонкури, які створювали свої шедеври під впливом ідей О. Конта і І. Тена, звернули увагу на мотив спадковості, який став центральним у їх творчості. «Так, відомий цикл «Ругон-Маккари» Е. Золя ґрунтувався на осмисленні ідеї «поганої спадковості», що безпосередньо впливає на вчинки та долі представників цього роду. Симптоматично, що героя заключного твору цього циклу «Доктор Паскаль», який і є останнім з Ругон-Маккарів, автор робить лікарем, надаючи йому, а, водночас і собі, можливість підбити певні підсумки щодо патологічної генеалогії цього роду. Отже, Е. Золя використовує мотив спадковості, який, «пропустивши» через свій внутрішній світ, трансформує на «погану спадковість», що природно впливає на психологію його героїв та мотивує їхні вчинки» [9, 95].

З приводу зазначеного, у 1877 році побачила світ «Фізіологічна естетика А. Гранта, і саме в цій праці мова йшла про аналіз

психофізіологічних станів особистості, який сприяв вивченню питань, пов'язаних з проблематикою феномена «Entertainment» саме у аспекті «моральних провокацій» [5]. Концепція А. Гранта і узагальнила певні тенденції натуралістичного напряму: дослідник підкреслював, що у процесі «Entertainment» акцент переважно робиться на «інтелектуальні почуттєві органи», а «відчуття смаку» і «відчуття запаху» не відіграють будь-якої ролі і не мають «виходу» у мистецьку площину, тому що це «фізіологічні ознаки». Аналізуючи художню практику даного періоду (наприклад роман Е. Золя «Жерміналь» та «Пастка») намітилась тенденція щодо використання комплексної інтерпретації системи людських почуттів [6]. У концепції А. Гранта йдеться про синтез почуттів у процесі «Entertainment», який фактично є передвісником ідеї міжпочуттєвих асоціацій, що була запропонована неопозитивістами О. Огденом і А. Річардсом.

У інтерпретації Дж. Рьоскіна феномен «Entertainment» набуває елітарного відтінку. На відміну від процесу нівелювання зазначеного феномену як явища, якому притаманний масовий характер, Дж. Рьоскін акцентує увагу на естетичному ідеалі у процесі «Entertainment». Дж. Рьоскін зазначає: «Якщо життя, радості і закони краси такі ж священні частини творіння в матеріальному Божому світі, як чеснота в світі духовному, то художник, досліджуючи ці закони, викликаючи ці радощі і сприяючи продовженню цьому житті, виконує одну з найбільших завдань людства. Це посередник між природою і нами. Він розгадує і оспівує її, він увічнює пам'ять про неї» [10, 126-127].

Осмислюючи індивідуальний рівень естетичного ідеалу, Дж. Рьоскін розпочав аналіз порівняння специфіки пізнання в мистецтві і науці. «Дослідник підкреслював, що, на відміну від науки, яка пізнає предмети у контексті об'єктивної істини, мистецтво осмислює їх через емоційно-почуттєве начало, наповнюючи їх новим змістом. Розробка Дж. Рьоскіним авторської категорії «патетична емоція» стає для дослідника своєрідним «концептуальним трампліном», що уможливлює вихід у проблематику естетичного ідеалу, який для Рьоскіна базується на культі краси» [9, 82].

У інтерпретації А. Бергсона, який приділяв значну увагу питанням здатності митця до колективного гіпнозу, без якого сучасне видовище не може існувати, феномен «Entertainment» розглядається як засіб, що дозволяє проникнути у заборонені сфери свідомості, тобто у сферу недосяжної, але інтуїтивно відчутої істини [3].

Щодо трактування феномену «Entertainment» у концепції Ж. Марітена і А. Камю то їх погляди співпадають. А. Камю акцентує увагу на теорії взаємовпливу автору і твору, наголошуючи, що мистецтво всередині митця, а Ж. Марітен пропонує концепцію взаємозв'язку твору і внутрішнього світу митця, що має «…вітальну здібність, яку ми, без сумніву, повинні розглядати, відокремивши її природу від усього стороннього, але яка існує всередині людини, і яку людина використовує для створення хорошого твору [8].

З. Фрейд трактує даний феномен як психотерапію, форму узаконеної культурою сублімації лібідозної енергії [14, 242]. Нірі Кріштоф підкреслює, що висловлювання З. Фрейда щодо феномену «Entertainment» підхопив його послідовник Ш. Фереці. Інтерес щодо експериментів у сфері мистецтва, розважальної діяльності, особливо у галузі «музичної терапії», якою особливо цікавився З. Фрейд, серед австрійських психологів був дуже великим. На мистецтво цього часу покладаються великі надії. Роль митця тлумачиться як відповідне сприяння піднесенню «людства над суспільними негараздами завдяки художньому, а значить безпосередньому, емоційному переживанню тих ідей, які є перспективними для майбутнього» [13, 240].

У концепції засновника індивідуальної психології А. Адлера (1870–1937 рр.), феномен «Entertainment» розглядається у якості певного засобу подолання «комплексу неповноцінності». Дослідник пропонує використання понять «компенсація» і «надкомпенсація» [1]. На його думку, ці поняття фігурують у якості засобу подолання фізичних недоліків. На думку А. Адлера, саме вони створюють можливості для знаходження людиною «бажаної волі», наприклад, глухий Бетховен створив свою геніальну «Героїчну симфонію», а епілептичні напади Достоєвського перетворяться на пристрасний творчий порив.

Феномен «Entertainment» у контексті «колективного позасвідомого» розглядає і К.-Г. Юнг [16]. У книзі «Класичне мистецтво і сучасність» А. Гайджутіс особливу увагу «концентрує на «теорії колективного позасвідомого» К.-Г. Юнга, оскільки юнгіанські «архетипи» є своєрідними провідниками уявлень доісторичної людини,

що переходять від одного покоління до іншого [4]. Феномен «Entertainment» ніби оголює архетипні уявлення через створення символів, які є невід'ємними від давнього міфологічного мислення. Символ у теорії К.-Г. Юнга є формою переходу від тимчасового до вічного.

З відкриттям анонімних структур свідомості в осмисленні проблематики «Entertainment» умовно можна виокремити два аспекти. Один з них пропонує розуміти розважальну діяльність як спонтанне і стихійне, що здійснюється поза свідомістю людини. Ця лінія зв'язує визначену діяльність лише з її результатом і не втручається у сам процес. Цей план роботи анонімних структур стосується самого творчого добутку, який не має особливості і тому для якого особливість не є критерієм. Особливий зміст справжнього твору мистецтва полягає саме в тому, що йому вдається вирватися на простір з тісноти і тупиків особистісної сфери, залишивши позаду всю тимчасовість і недовговічність обмежень індивідуальності.

К.-Г. Юнг зазначає, що на відміну від особистого несвідомого, колективне несвідоме не піддається усвідомленню. Воно – нічиє і існує як спадщина, що супроводжує людство з давніх часів, як якась можливість, що може виявляти себе у якості необхідності лише за певних обставин. Його немає ані в предметно-матеріальному, ані в ідеальному образі, воно – можливість, за допомогою якої регулюється принцип формування творчого матеріалу. Колективне несвідоме у звичайних умовах не має тенденції ставати усвідомленим і не може бути предметом «спогадів», оскільки воно ніколи не було забуте. Воно прийшло з первісних племен у формі мнемічних образів, що існують не як уроджені ідеї, а як уроджені можливості появи ідей, що збуджують фантазію і одночасно контролюють її, спрямовуючи її і обмежуючи певною рамкою категорій. Роботу колективного несвідомого можна співвіднести з характером діяльності ідей, існування яких установлюється тільки за результатом їхнього впливу на художній твір. Таким досвідом виступає саме «Entertainment» як колективне несвідоме, форма акумуляції соціокультурного досвіду.

Колективне несвідоме є своєрідними когнітивними зразками, на які орієнтується інстинктивне поводження. Архетип, виходячи із цього, містить у собі розмаїття того досвіду, що був накопичений нескінченною кількістю предків, які діяли методом проб і помилок, відбираючи таким чином найбільш доцільні зразки поводження і дії. Архетип з'єднується з певними поданнями досвіду, які піддаються свідомій обробці, наслідком чого є виникнення «архетипічних образів», що сприймаються як щось далеке і могутнє [16]. Ці образи проникають у міфологію, релігію, і звідси – велика увага К.-Г. Юнга до символіки в культурі, тому що символами маскуються ті стихії, які є вираженням колективного несвідомого. У даному аспекті «Entertainment» сприяє встановленню відповідної гармонії між стихійним початком, представленим в архетипі, і початком властиво культурним, представленим у міфі, ритуалі, релігії, що дозволяє захистити соціокультурні відносини від вторгнення потужних неконтрольованих сил. Таким чином, «Entertainment» стає символотворчістю, що визначає цілком відчутні границі взаємин з неприборканою психічною енергією. Отже, «Entertainment» є початком, що врівноважує, у якому індивідуальна свідомість знаходить компенсацію своєї психічної нестійкості.

Розглядаючи феномен «Entertainment» як засіб уособлення винятковості, слід наголосити увагу на значущості теоретичного діалогу між Г. Россолімо і Ч. Ломброзо з приводу геніальності як божевілля. Ч. Ломброзо зазначає: «Тепер запитаємо себе, чи можливо на підставі вищевикладеного факту прийти до висновку, що геніальність взагалі є не що інше, як невроз, божевілля? Ні, такий висновок був би помилковим. Правда в бурхливому житті геніальних людей є моменти, коли ці люди представляють велику схожість з божевільними, і в психічній діяльності тих і інших є чимало спільних рис, наприклад посилена чутливість, екзальтація, що змінюються апатією, оригінальність естетичних творів та здатність до відкриттів, схильність до самогубства» [7, 211]. Г. Россолімо був переконаний, що не тільки природні здібності особистості пов'язані з патологічною основою, але і сам процес «Entertainment» пов'язаний зі складними психопатичними станами [11]. Цей теоретичний діалог між Г. Россолімо і Ч. Ломброзо, сприяв появі висновку Г. Россолімо щодо існування тотальної паталогізації в усіх видах творчого процесу.

У даному контексті розглядання проблематики «Entertainment» слід відзначити вагомість концепції В. Фріче (1870–1929 рр.). Осмисленню проблематики розважальної діяльності дослідник приділяє значну увагу, що особливо виявилось у праці «Поезія кошмарів і жаху. Декілька розділів з історії літератури і мистецтва на Заході» (1912) [15].

Робота складається з п'яти розділів, і у назві кожного фіксується як соціально-формаційний, так і історичний параметри. Поступово у творі починають простежуватися тенденції звернення до проблематики «геніальності і божевілля» в аспекті вивчення питань, пов'язаних з феноменом «Entertainment». На думку В. Фріче, немає нічого дивного у тому, що наприкінці XIX – початку XX ст. літературні та живописні твори, а також театральні вистави набувають емоційної збудженості, і пов'язано це безпосередньо з соціальним фактором – статевими стосунками.

«На наших очах, наприкінці XIX – початку XX ст. протікає третя епоха жаху перед життям, третя епоха панування страшних масок і потворних гримас» [15, 6]. В. Фріче підкреслював, що жінка все більше перетворюється на войовничу амазонку. Звідси і беруть свої витоки «Саломея» О. Уайльда і «Сад катувань» О. Мірбо. Також дослідник робить наголос на тому, що періоди песимістичної і агресивної спрямованості «Entertainment» збігаються з періодами значних соціальних криз.

Висновки. Отже, розглядаючи феномен «Entertainment» у психологічному аспекті як засіб уособлення винятковості, слід, насамперед, зосередити увагу на значущості концепцій З. Фрейда, Г. Малера, А. Адлера, К. Юнга, Г. Россолімо і Ч. Ломброзо. «Entertainment» як психотерапію, форму узаконеної культурою сублімації лібідозної енергії розглядав З. Фрейд. Трактування «Entertainment» як засобу формування певних моральних установок (театральні постановки, концерти, вистави мають можливість звертатися до прихованого у людській підсвідомості, що дає можливість більш активно впливати на людську психіку, і, як наслідок, формувати у людини певні моральні установки) належить Г. Малеру. Для А. Адлера «Entertainment» – засіб подолання «комплексу неповноцінності». Важливо, що методологічну основу «Entertainment» складає концепція типологізації, на яку спиралися провідні представники західноєвропейської культурологічної думки кінця XIX – початку XX ст., зокрема, К. Юнг («інтраверсія» – «екстраверсія») та Ф. Ніцше (концепція діонісійсько-аполонівського початку) [16; 12]. «Entertainment» виступає векторною складовою розвитку західноєвропейської культури XIX – початку XX століття, формуються тенденції розвитку медійно-культурологічних чинників, які будуть диктувати моду у майбутньому, тобто XXI столітті, створюючи нову соціокультурну реальність.

Література

1. Адлер А. О нервическом характере / [пер. с нем. И. В. Стефанович]. СПб. : Университетская книга, 1997. 388 с.
2. Беляев А. А. Эстетика: Словарь. М. : Политиздат, 1989. 447 с.
3. Бергсон А. Творческая эволюция. М. : КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. 384 с.
4. Гайджутис А. Л. Классическое искусство и современность. М. : Знание, 1983. 63 с.
5. Grant Allen. Physiological Aesthetics and Philistia / Allen Grant. URL : https://archive.org/stream/myfirstbookexper00besarich#page/42/mode/2up (дата звернення: 02.02.2019)
6. Золя Эмиль. Западня. Жерминаль: [роман] / [пер. с франц. Н. Немчиновой., вступ статья А. Пузикова., примеч С. Зенкина]. М. : Худож. Лит., 1988. 783 с.
7. Ломброзо Ч. Геніальність і божевілля: Паралель між великими людьми і божевільними / [пер. з італ. К. Петюшинової]. К. : Україна, 1995. XI. 276 с. : іл.
8. Маритен Ж. Ответственность художника / [пер с франц. Л. М. Степачева]. – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Marite n/index.php (дата звернення 03.07.2020)
9. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання. К. : Вища шк. 2001.179 с.
10. Рескин Джон. Орлиное гнездо (10 лекций об отношении естествознания к искусству) / [пер. Л. П. Никифорова]. М. : «Книжное дело», 1903. 102 с.
11. Россолимо Г. И. Психологические профили / Г. И. Россолимо. – СПб. : Изд-во М. А. Александрова, 1910. 52 с.
12. Ницше Фридрих. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / [пер. с нем. Г. А. Рачинского]. URL: http://az.lib.ru/n/nicshe_f/text_0010.shtml (дата звернення: 10.05.2020)
13. Уланова С. І. Музичне просвітництво XIX століття: Австрія і Німеччина: монографія. К. : ДАКККіМ, 2002. 252 с.
14. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / [пер. с. нем А. А. Гушина]. М. : Прогресс, 1992. 569 с.
15. Фриче В. Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на Западе. С картинами художников: Босха, Брегеля и др. / М. : Художественная печать, 1912. 343 с.
16. Юнг Карл. Избранное / [пер. с нем. Глушака Е. Б., Бутузова Г. А., Собуцкого М. А. и др]. М. : Попурри, 1998. 448 с.

References

1. Adler A. (1997). About the nervous character. Transl. from German by I. V. Stefanovich. SPb.: University book [In Russian].
2. Belyaev A.A.(1989). Aesthetics: Dictionary. Moscow: Politizdat [In Russian].
3. Bergson A. (1998). Creative evolution. Moscow: KANON-press, Kuchkovo pole [In Russian].
4. Gaydzhutis A. L. (1983). Classical art and modernity. Moscow: Knowledge [In Russian].
5. Grant Allen. Physiological Aesthetics and Philistia. Allen Grant. URL: https://archive.org/stream/myfirstbookexper00besarich #page/42/mode/2up
6. Zola Emil. (1988). Trap. Germinal. Transl from French by N. Nemchinova. Moscow: Artist. Lit. [In Russian].
7. Lombroso Ch. (1995). Geniality and God: Parallel with great people and gods. Trans. from ital. By K. Petyushinova. K.: Ukraine [In Russian].
8. Mariten ZH. (1960). Artist responsibility. Transl. from french by L. M. Stepacheva. Retrieved from http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Marite n/index.php
9. Onishchenko O. Í. (2001). Artistic creation in the context of humanitarian knowledge. K.: Vishcha shk. [In Ukrainian].
10. Reskin Dzhon. (1903). Eagle's Nest (10 lectures on the relationship of natural science to art. Transl. from English by L. P. Nikiforova. Moscow: «Knizhnoye delo» [In Russian].
11. Rossolimo G.I. (1910). Psychological profiles. SPb.: Publishing house of M. A. Aleksandrov [In Russian].
12. Nietzsche Friedrich. Birth of Tragedy, or Hellenism and Pessimism. Trans. from German by G. A. Rachinsky. URL: http://az.lib.ru/n/nicshe_f/text_0010.shtml
13. Ulanova S. I. (2002). Musical education of the 19th century: Austria and Nimechchina. K.: DAKKKiM [In Ukrainian].
14. Freyd Z. (1992) Beyond the pleasure principle. Transl. from German by A. A. Hushyna. Moscow: Prohress [In Russian].
15. Fritsche V. (1912). Poetry of nightmares and horror. Several chapters from the history of literature and art in the West. With paintings by artists: Bosch, Bregel, etc. Moscow: Art press [In Russian].
16. Jung Karl. (1998). Favorites Trans. from German by Glushaka E.B., Butuzova G.A., Sobutskiy M.A., and others. Moscow: Potpourri [In Russian].

Стаття надійшла до редакції 04.05.2020
Отримано після доопрацювання 12.06.2020
Прийнято до друку 17.06.2020

УДК 77.01 (477+510)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219176

Цитування:
Донг Мінь. Виставкова діяльність Михайла Гуйди в Китаї. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2020. № 4. С. 33-39.

Dong Min. (2020). Exhibition activity of Michael Guyda in China. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 33-39. [in Ukrainian].

Донг Мінь,
викладач Чже-Дзянського університету науки та технологій
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-7644-3739

ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА ГУЙДИ В КИТАЇ

Мета статті. Проаналізувати виставкову діяльність українського художника Михайла Гуйди як визначальний фактор розвитку мистецтва України та її культурних зв'язків з Китаєм. **Методологія.** Застосовано загальнонаукові методи дослідження, зокрема, історико-хронологічний, біографічний, а також образно-стилістичний, семантичний, системний та теоретико-мистецтвознавчий аналіз. **Наукова новизна** полягає у з'ясуванні специфіки міжнародної творчої діяльності Михайла Гуйди та її значення в сучасних культурно-мистецьких процесах, з урахуванням його естетичного та образно-змістовного наповнення. **Висновки.** Проаналізовано особливості виставкової діяльності живописця Михайла Гуйди у Китаї як конкретний аспект творчої діяльності, спрямований на розвиток образотворчого мистецтва в Україні, що є зразком налагодження міждержавних культурних зв'язків, формування позитивного міжнародного іміджу української культури, її сучасних досягнень, національно-історичних, ментальних, образно-художніх рис. Визнаний в Китаї як майстер живопису, талановитий педагог та громадський діяч, Михайло Гуйда демонструє високий рівень мистецтва, представленого численними композиціями та розмаїттям жанрів від портрету до пейзажу, історичних та сюжетних творів, ню. У розмаїтті творчих задумів та рішень митця втілюється багатство художньої культури України. Вивчення виставкової діяльності Михайла Гуйди в Китаї, виявило послідовність його виставкової діяльності як своєрідного звітування за мистецькі здобутки у певні періоди його діяльності, спрямування художника до високих зразків світового мистецтва, успішне здійснення міжнаціональних культурних проектів. З'ясовано, що виставкова діяльність М.Гуйди носить глибокий духовний зміст, відображає запити сучасного міжнародного співробітництва в ділянці художньої культури, що виявляють можливості широкої реалізації набутого художнього досвіду в нових творчих практиках.

Ключові слова: художня виставка, мистецтво, живопис, культура Китаю, художник.

Dong Min, *lecturer at Zhejiang University of Science and Technology*

Exhibition activity of Michael Guyda in China

The purpose of the article. To analyze the exhibition activity of the Ukrainian artist Mykhailo Huida as a determining factor in the development of Ukrainian art and its cultural ties with China. **Methodology.** General scientific research methods were used, in particular, historical-chronological, biographical, as well as figurative-stylistic, semantic, systematic and theoretical-artistic analysis. **The scientific novelty** is to clarify the specifics of the international creative activity of Mykhailo Huyda and its significance in modern cultural and artistic processes, taking into account its aesthetic and figurative content. **Conclusions**. The peculiarities of the exhibition activity of the painter Mykhailo Guida in China as a specific aspect of creative activity aimed at the development of fine arts in Ukraine, which is an example of establishing interstate cultural ties, forming a positive international image of Ukrainian culture, its modern achievements, national-historical, mental, figurative and artistic features. Recognized in China as a master of painting, a talented educator and public figure, Mikhail Guida demonstrates a high level of art, represented by numerous compositions and a variety of genres from portraiture to landscape, historical and plot works, nude. The richness of the artist's artistic culture is embodied in the diversity of the artist's creative ideas and decisions. The study of Mikhail Guida's exhibition activity in China revealed the sequence of his exhibition activity as a kind of reporting on artistic achievements in certain periods of his activity, the artist's orientation to high examples of world art, successful implementation of international cultural projects. It was found that the exhibition activity of M. Guida has a deep spiritual meaning, reflects the demands of modern international cooperation in the field of art culture, which reveal the possibilities of wide implementation of the acquired artistic experience in new creative practices.

Key words: art exhibition, art, painting, culture of China, artist.

©Донг Мінь, 2020

Актуальність теми дослідження. Художні виставки належать до важливих подій мистецького життя. Їх значення полягає у збереженні та інтерпретації культурної спадщини, набутті автором культурної ідентифікації, в поширенні просвітництва, в організації дозвілля. Сучасні виставки стають центрами комунікації, культурної інформації і творчих інновацій. Виставки відображають зміни в суспільстві й культурі, сприяють становленню митців, реалізації різноманітних проектів. Художні виставки виконують важливу функцію оприлюднення творчих здобутків та рекламування професійних досягнень митця за конкретний період часу або впродовж творчого життя. Подібно до промислової, художня виставка — захід, пов'язаний з демонстрацією продукції, хоча в даному випадку – продукт мистецький, послуг з метою просування їх на внутрішній та зовнішній ринки з урахуванням кон'юнктури, створення умов для проведення ділових переговорів, укладання договорів про постачання продуктів, для підписання протоколів про наміри, утворення спільних підприємств, отримання інвестицій.

Аналіз попередніх досліджень. Художня діяльність Михайла Гуйди, в тому числі виставкова, неодноразово ставала предметом розгляду провідних українських мистецтвознавців. Низку фактів щодо відкриття та проведення виставок в Україні та Китаї викладено у статті О.О. Авраменко присвяченій творчості Михайла Гуйди, яка була підготовлена для альбому творів митця. Авторка надає перелік виставок та характеризує найбільш відомі роботи художника, що були представлені на них до середини 2000х рр. [1]. Такий хронологічний період обумовило те, що альбом був оприлюднений у 2005 р., отже, він не міг включити відомості про подальшу виставкову роботу митця. Наступний десятирічний період висвітлює альбом, присвячений творчості Михайла Гуйди, вступна стаття до якого підготовлена О.К. Федоруком Узагальнюючи зміни, які відбулися у художній практиці М.Гуйди, автор статті акцентує на особливостях його манери, характерних прийомах, змістовному значенні творів [8].

Діяльність М.Гуйди як культурного діяча, який представляє сучасне українське образотворче мистецтво в Китаї, висвітлено у статті Р.Д. Михайлової. Авторка підкреслила позитивну роль Михайла Гуйди в україно-китайській культурній дипломатії, що є помітним сучасним явищем у міжнародних стосунках між країнами. Розглядаючи історію культурно-мистецьких зв'язків між Україною та Китаєм, авторка відстежує формування відповідної традиції як частину історії культури [5].

Низку відомостей надають каталоги виставок, відкритих М.Гуйдою у Китаї, а також інформація із періодичних джерел – газет та інтернет-публікацій, хоча вони представляють собою, переважно, констатацію фактів [5; 7]. Цінними джерелами є також документальні матеріали: інтерв'ю художника та його творчі звіти [4].

У цілому виставкова діяльність Михайла Гуйди в Китаї залишається вивченою недостатньо. Актуальним, наприклад, є аналіз попиту на досягнення української реалістичної школи, інтересу до академічного мистецтва, які виявляє Китай, що має власні тисячолітні художні традиції. Це, наприклад, школа майстерності, закладена майстром на сучасному етапі, що демонструє високий професіоналізм та техніку виконання живопису, його властивості, змістовні особливості, композиційні складові. Їхнє дослідження актуалізує вивчення даного явища як для історії мистецтва, так і для теорії та практики.

Мета дослідження – виявити роль та місце виставкової діяльності Михайла Гуйди в мистецькому процесі як важливої події сучасної творчої практики, що наділена важливими повноваженнями міжнародних зв'язків. Для досягнення даної мети в процесі дослідження було здійснено завдання шляхом відстеження історії виставок конкретного митця розкрити культурно-мистецький, історичний, образно–художній зміст даного явища, його об'єктивну необхідність, проаналізувати можливості реалізації виставок та майбутніх виставкових проєктів у сучасній творчій практиці.

Виклад основного матеріалу. Закордонні виставки, у яких брали участь українські митці, влаштовувалися ще за часів Радянського Союзу. І хоча випадків, коли митці брали участь у закордонних виставках було небагато і вони скоріше були виключенням, ніж правилом у закритій тоталітарній державі, все ж мали місце. Незалежність України відкрила нові можливості для проведення міжнародних заходів. І серед тих, хто одним з перших активно репрезентував власні твори в різних країнах світу, був Михайло Гуйда. Маючи вже великий виставковий досвід після першої персональної виставки у 70-х рр. та низки

Всеукраїнських і Всесоюзних виставок, він у 1996-1997 рр. здійснив творчу поїздку до Харбіна в Китаї, де була відкрита виставка його робіт. Михайло Гуйда органічно поєднав у своїй творчості естетичні засади, сформовані реалістичною школою живопису, традиційними течіями східного мистецтва та новітніми мистецькими тенденціями. Знайомство Михайла Гуйди з мистецтвом, історією та сьогоденням Китаю сприяло укріпленню творчої атмосфери, що заклала потужний імпульс для подальшого мистецького зростання Михайла Гуйди як митця. Сьогодні його знають і шанують як в Україні, так і в Китаї, де на пошану майстра видали два презентативні альбоми [1, 45]. В Китаї надзвичайно високо поціновують творчість Михайла Гуйди. Адже виставки його творчих робіт – це створення особливої аури споглядання експонованого твору, що зосереджує увагу глядача на його естетичних та формальних принадах. Величезний простір, який відводять для виставок митця – це можливість глядачам як слід, неспішно роздивитися твори художника, згідно ідеї «білого куба», яка з'явилася й затвердилася в Європі в середині XX ст. В його роботах виражена експресивність кольорів, нестримна динаміка в пейзажах, глибина простору, що передають враження мистця, творчість якого випромінює тепло та силу. На ідейному рівні зазначена репрезентаційна стратегія втілює концепцію автономії мистецького твору, вироблену в 1940 рр. американським дослідником і теоретиком модернізму Климентом Грінбергом. Він вважав, що цінність живописного твору полягає в досконалості формальних якостей обраного виду мистецтва (в даному випадку – живопису) та не залежить від впливу суспільних смаків або нав'язуваних мистецтву соціальних ідеологій [9, 269–310].

Після першої виставки митця у Китаї, яка відбулася в 1997 р., він отримав замовлення на розпис плафону, в результаті чого провів пів року у Харбіні. У1999 р. митця запросили на викладацьку роботу до Чже-Дзянського педагогічного університету в м. Тінь Хуа, де він, попрацював дев'ять місяців і здобув звання почесного професора університету [8, 16]. М.Гуйді довелося не лише стикнутися із новим для нього середовищем, а й невідомими до того часу для нього категоріями мистецтва. Суттєву допомогу в опануванні новими поняттями привнесла можливість подорожувати Китаєм, в процесі якого М.Гуйда отримав багато різноманітних вражень та знань про країну. Це був південний Китай, переважно провінція Чжєцзян. Результатом поїздки та перебування в Китаї стала нова виставка, відкрита у 2000 р. в інституті мистецтв ім. Лу Яншао в Шанхаї, яка підсумувала його перші китайські враження.

У наступному, 2001 р., він був запрошений до участі у Всесвітній виставці живопису, що відбувалася в місті Чіньдао, провінції Шаньдун. На цьому престижному мистецькому форумі Михайло Гуйда представляв Україну зі своїм колегою, українським живописцем Володимиром Колесниковим. Виставка підсумовувала в новому міленіумі попередні два десятиліття мистецької практики. Представлені у галереях Києва роботи, також були високо оцінені українською мистецькою критикою та пошановані глядачем [8, 15].

На весні 2002 р. в музеї Національної Академії образотворчого мистецтва і архітектури була розгорнута нова велика виставка, що демонструвала результат творчого вивчення митцем культури та мистецтва Китаю. У творах знайшли відображення моменти подорожей країною, спілкування з її елітою: художниками, письменниками, педагогами, бізнесменами, чиновниками. Михайло Гуйда відтворив їхні образи у численних портретах. Враження від природи та міського ландшафту країни він втілив у пейзажах. Художні почуття, що були висловлені не конкретно-інформаційно, з точним зображенням якихось екзотичних для європейця деталей, а образно [1, 44], отримали позитивний відгук та захоплення у китайської публіки. У монохромних портретах китаянок автор демонстрував справжню віртуозність, наповнюючи сутність образу натяками, символами – у лінії, кольорі, у відборі предметів, у «переказі» парафраз золота, вшануванні шляхетного начала. Китаянки Гуйди наче птахи: «часом у клітках, часом у просторах ефіру, налаштованні на ідеальне часостояння, без змін, перерв, з вірою, що так було і має далі залишатися» [8, 16–17].

Окремий інтерес на виставках викликали витончені картини, створені у жанрі «ню»: «Ранок І» (1999), «Ранок ІІ» (1999), «Моделі біля ширми» (2002), «Оголена І» (2000), «Оголена ІІ» (2000), «Сон І» (2000), «Оголена з папугою» (2002)«Сон ІІ» (2003), «Ранок ІІІ» (2003), «Ранок з папугою» (2003), «Біля ширми» (2000) та «Перед дзеркалом» (2001). Критики відзначали мистецький талант Михайла Гуйди: володіння кольором та досконалий рисунок, «ліричне й інтимне

сприйняття світу художником» [1]. На думку мистецтвознавця Л.Авраменко, «Ранок з папугою» (2003) нагадує «ранки» Боннара, французького художника-імпресіоніста, який тяжів до східного мистецтва, його ксилографій, «ніжних, тануних акварелей», фрагментарності композицій, незвичних для європейця точек погляду на природу, людину, філософськими принципами східної культури [1, 45]. Про китайських моделей Михайла Гуйди, які були ним зображені у творах «Бар. Червоний дракон», «Оголена», «Сон», «Ранок», «Продавець птахів П», «Острів птахів», «Птах, котрий говорить», «Оголена з папугою», «Перед дзеркалом», «Свято ліхтарів», «Дівчина із щигликом», «Дівчина із собакою», «Чарівна Лі Вей», критика висловлювалася як про «дивовижних», що «семантично можуть бути віднесені до категорії ідеального» [1, 45].

Перелік виставок Гуйди в Китаї 2000-х рр. є досить показовим. Це виставка 2000 р. в інституті мистецтва ім. Лу Яншао у Шанхаї, 2004 р. – на всесвітній виставці в Чіндао, 2005 р. – в галереї сучасного мистецтва в Ханг Чжоу, 2006 р., у музеї Люхай Шу в Шанхаї, 2007 р. – музеї сучасного мистецтва в Шеньджені, 2008 р. – в Шеньджені, далі – Нінг По, Бейдзін, де була показана композиція «Зустріч Мазепи з Карлом XII», Чжецзянь, і знову Бейдзін. У Бейдзині, в центральному музеї столиці виставка була влаштована на просторі у 600 $м^2$, що свідчить про неабияку працездатність майстра, для якого творча робота є щоденною невпинною справою.

На виставці 2005 р. в місті Ханьчжоу, яка відбулася як персональна, Михайло Гуйда представив твори, написані впродовж останніх двох років у Китаї. Запропоновані глядачеві картини «Продавчиня птахів» (2004), «Місто на воді І» (2004), Триптих «Лотоси» (2004), «Місто на воді ІІ» (2004), ряд пейзажів та портретів, помітно тяжіла до традицій китайської художньої культури. Серед портретів найпомітнішими стали твори, присвячені Мей Цзін (2003) та Донг Мінь (2005). Обидва характеризувалися артистично невимушеною постановкою немовби випадкового жесту [1, 45]. Роботи поєднувало відчуття спокою, тиші, порядку – цноти, які дарує людині природа. Якщо під природою розуміти процес нескінченного вдосконалення, якого прагнули китайські філософи, поети, які втікали від суєти імператорського чи княжого оточення, як, наприклад, живописець і поет буддист Ван Вей. Шляхом буддистської медитації він прагнув досягнути глибини споглядання, якому віддавав значний час. Під тишею, яка огортає людину в хвилини «одкровення самого себе», М.Гуйда розуміє порядок, який панує в природі і від неї передається людині. Такі істини відкрилися київському художнику внаслідок років проживання в Китаї, пізнання його природи, ознайомлення із способом життя китайського народу, вивчення традиційної культури давніх китайців, що були протагоністами малярської культури і писали ось, як Чжан Яньюань, свої «Лідай мінтуа цзи», що стимулювало еволюцію жанру краєвидів [1, 45].

Поєднуючи виставкову роботу із викладацькою, Михайло Гуйда отримав вдячність китайських учнів та шану китайських колег. У 2006 р. його нагороджено золотою медаллю провінції Чжецзян «Дружба-Сіху» за особливий внесок у розвиток культури та освіти.

У 2007 р. в музеї імені Ячан міста Шенчжень з успіхом пройшла персональна виставка Михайла Гуйди «Моя східна душа», що стала своєрідним освідченням в коханні до Китаю, його мешканців, природи, архітектури, мистецтва. На ній були представлені роботи різних років, написані художником під впливом східного мистецтва: натюрморти, пейзажі, які він пише «з радістю за будь-яких умов свого життя в Києві чи Ханг Чжоу, – вишукані, делікатні, як усе його малярство» [8, 16]. Пейзажі «наче доповнюють портретну шкалу вартостей, які Гуйда постійно демонструє, і вони викликають раптом, несподівано емоції, що огортали нас колись перед виявом краси щедрої природи і які сьогодні, бачимо це, присутні у творах, заповнюючи по вінця нашу уяву» [8, 16–17]. Його роботи, які «напружували інтелект», як у триптиху «Лотоси», в композиціях «Місто на воді І», або «Місто на воді ІІ», в поетичних візіях «Асоціативний натюрморт», «Натюрморт з бронзовим торсом». Вони являли собою «ідеальну об'єктивну одухотворену матерію» [8, 16–17].

У 2008 р. художник взяв участь у міжнародній бієнале «Різнокольорова Олімпіада 2008» у Пекіні, адже ця подія була для кожної країни світу відповідальною й урочистою подією. Девізом XXIX Літніх Олімпійських ігор 2008 р. в Пекіні став слоган «Один світ – одна мрія». Він же був і девізом Літніх Паралімпійських ігор того ж року. Церемонія, на якій були присутні перший заступник голови Оргкомітету Олімпіади-2008 в Пекіні Чень Чжілі, керівники центральних установ і міста Пекіна і Пекінського

оргкомітету Олімпіади, дипломатичні представники деяких країн, акредитовані в Китаї, а також понад 4000 представників різних кіл громадськості столиці, включала також III фестиваль культури, присвячений Олімпіаді-2008 в Пекіні, тобто, Міжнародну бієнале. Завдяки їй Михайло Гуйда представив свої твори на загал світової спільноти, що зібралася на Олімпійські ігри. На відкритті виставки Голова Пекінського оргкомітету «Олімпіади- 2008» Лю Ци підкреслив, що «Олімпійський девіз висловлює високий ідеал китайського народу, який прагне до будівництва загальних прекрасних домашніх вогнищ народів світу, використання разом з ними плодів цивілізації і спільного створення майбутнього» [2].

Цього ж року в музеї імені Ячан міста Шенчжень пройшла нова художня виставка «Три покоління», на якій були представлені твори родин Гуйди-Полтавець. На ній біли показані твори народного художника України Віктора Полтавця, народного художника України Михайла Гуйди, заслуженого художника України Оксани Полтавець-Гуйди (дружини Михайла Гуйди), Наталії Полтавець, Марії Гуйди (старшої дочки Михайла Гуйди), які представляли української школу живопису.

У 2009 та 2010 рр. відбулися дві персональні виставка Михайла Гуйди – одна в музеї міста Нінгбо, інша в центральному музеї образотворчого мистецтва в Пекіні. Серед гостей, які відвідали вернісаж були посол України в Китаї, посол Греції в Китаї, міністр реклами ханчжойського муніципального комітету партії Ван Сяомей, заступник директора музею китайського мистецтва Ма Шулін та інші важливі персони.

Велика виставка «Elegant Art», яка відбулася в 2013 р. в місті Ханчжоу, стала новим успіхом митця. Представлені на ній витончені жіночі портрети, підтвердили визнання М.Гуйди як «художника елегантного стилю». Створення прекрасних образів китайських жінок стало для нього традиційним від початку 2000-х, коли у картині «Острів птахів I» (2002) він зобразив фантастичне місце, де сіється дощ, у просторі витають клітки з птахами, а дві тендітні панянки під прозорою парасолькою наче дві пташки в «целулоїдній клітці», огорнені незбагненним присмерковим середовищем. «На острові птахів» (2003) красуня з парасолькою в оточенні прекрасних блакитно-золотих птахів у клітках, ніби сама у великій клітці. Її прутиками виглядають бамбукові деревця на задньому плані. Настрій картин акцентують золото й бронза, що виблискують на полотні [1, 46].

У портретах китайських жінок, створених М.Гуйдою передано їх поетичну натуру, ніжні струни притаєної душі, глибину невисловленого людського, внутрішньо закоріненого почуття, незмінного впродовж тисячоліть. Художник, налаштований на пошук істинного в людині, знаходить необхідність з'яви істинного, справжнього буття [8,].

До альбому «Mykhailo Guida Europen Oil Painting Master», випущеного до виставки «Elegant Art» 2013 р., увійшли його картини-портрети: «Оксамитовий сезон», «Сутінки», «Вранішній туман» (всі – 2012 р.). Вони зображували китайських жінок на тлі дивовижної природи, де колорит створював фантастично-загадкову атмосферу, а антуражем слугували екзотичні птахи та благородні хорти. Надалі назва виставки стала постійною і продовжувала з'являтися на афішах наступних заходів. До альбому також увійшли «Жіночий портрет» (2009), «На Західному озері» (2011), «Острів птахів» (2012), «Таємничий світ» (2012), «У вітальні» (2012), «Дівчина у червоному капелюсі» (2012), «Біля моря» (2013) та багато інших портретів, картин і пейзажів, написаних в Китаї та в Україні.

На відкритті виставки «Elegant Art» 2013 р. були присутні видатні китайські митці: Сюй Цзян, декан Китайської академії красних мистецтв і заступник голови Асоціації китайських художників, член 10-го Національного комітету китайських літературних і мистецьких кіл; Кван Шанг Ші – професор Китайської академії образотворчих мистецтв, заступник голови Китайського товариства олійного живопису, заступник директора Асоціації художників мистецтв Китаю з живопису; Хуан Айчонг, член Асоціації китайських художників, заступник голови Шанхайської асоціації молодих художників, член китайського суспільства олійного живопису, член Спілки художників з образотворчого мистецтва Шанхая, член Асоціації письменників Шанхая, заступник директора і професор Інституту образотворчих мистецтв Шанхайського університету образотворчих мистецтв [10]. Про особливий інтерес китайців до образотворчого мистецтва М.Гуйда говорить у своїх інтерв'ю: «Китайці будують колосальну кількість музеїв! Уявіть, що кожен мер повітового китайського міста вважає за свій обов'язок насамперед побудувати музей» [3].

Як видатного майстра М.Гуйду було запрошено до участі у 2015 р. у Міжнародній виставці «Знані митці світу», яка відбулася у місті Харбін.

Широкий резонанс отримала і наступна виставка: «Михайло Гуйда і китайські студенти», що відбулася в 2016 р. в місті Чень-Чжень. До цього заходу також було видано каталог з однойменною назвою [4].

У 2017 р. виставка «Elegant Art» відбулася у Чен-Дженьському муніципальному музеї, де було представлено близько 50 живописних творів М. Гуйди, а у 2018 р. – спільна виставка Михайла Гуйди та його учениці Донг Мінь у виставковому залі Спілки художників Ханьчжоу [4].

Активна участь Михайла Гуйди у культурному просторі Китаю наприкінці ХХ – початку ХХІ ст., що має розвиток у широкій виставковій діяльності, поєднується із організаторським ентузіазмом митця. Велике значення для розширення міжнародних культурних зв'язків України та Китаю є, наприклад, те, що він сприяв приїзду багатьох українських митців-педагогів, колег по Київській Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури, до Китаю, де вони мали можливість представити свою художню діяльність до уваги китайської спільноти і тим самим представити як рівень розвитку українського мистецтва, так і особливості української національної художньої школи [6].

Водночас про виставки, аукціони, виставкові проекти митець відгукнувся наступним чином: «Я не люблю «базари з мистецтва». У мене є сформована виставка, яка їздить кілька років по великих музеях Китаю. Думаю, привезу її і в Україну. Якісь роботи відбираються, щось додається. Але кістяк зберігається. У різних китайських музеях ця експозиція має різний вигляд. Багато що залежить від інтер'єру, від експозиції, концепції. Пекін, Шанхай, Шеньчжень — міста, в яких моя виставка вже побувала. Планую показати її на Тайвані. Без зайвої скромності зізнаюся, що виставка в китайців користується попитом» [5].

У 2019 р. на запрошення Міністерства культури КНР і Китайської академії мистецтв Михайло Гуйда взяв участь у конкурсі «Шовковий шлях». В цій акції брали участь 50 іноземних та 200 китайських митців. Навесні 2020 р. мала відбутися виставка, для якої був надрукований каталог. Передбачалося, що спочатку виставка відбудеться в Пекіні, а потім – у всіх великих містах КНР і по всьому Шовковому шляху до Європи. Проект реалізується під безпосереднім керівництвом Голови КНР. Митець так говорить про свою участь у конкурсі: «Всім художникам проекту оплачується створення творів. Але довелося пройти найжорстокіший відбір, в результаті якого було обрано мій ескіз – триптих «Великий Шовковий шлях». Відбір – обов'язкова умова для всіх запрошених учасників. Під час роботи над триптихом, а це було в Києві, я постійно відправляв організаторам фото різних етапів його створення. Коли до Києва приїхав один з Віце-президентів Китайської академії мистецтв, то одним з пунктів його візиту було відвідання моєї майстерні і перегляд створення триптиха «вживу». Ніде правди діти, що робота над ним дуже надихала, але, разом з тим, була неймовірно відповідальною – великий історичний твір вимагав величезної підготовчої роботи, всебічного вивчення матеріалу. На лівій частині триптиха зображені європейські купці, які прибули в Китай. На правій частині – китайські купці, які приїхали в Європу. Центральна частина – караван в Середній Азії. В цілому в триптиху присутній до 150 персонажів» [7].

У серпні 2020 р. відбулося відкриття Всесвітньої виставки живопису в Пекінському національному музеї. Представлений художником триптих «Великий шовковий шлях» отримав визнання фахівців та глядачів.

Високу оцінку виставковій діяльності Михайла Гуйди в Китаї наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. дали провідні мистецтвознавці та критики. Так, Олександр Федорук в статті до альбому «В єдиному просторі», зазначив: «Унікальне призначення Гуйди артистично розпоряджатися палітрою, змішуючи фарби до такого стану, що вони стають немовби феєричні, мерехтять і в барвах виструнчують модель композиції, в якій структурні зв'язки переповнено функцією «зближення» світу до його сприйняття людиною й подальшої розміреної контемпляції. І в цьому натюрморті, і в багатьох аналогічних ми власне реєструємо запропоновану мистецьку пропозицію у такому ключі, який стає для нас симпатичним, особливо привабливим. Ми починаємо глибше усвідомлювати, розуміючи твердо: в особі Михайла Гуйди Україна та Китай знайшли художника, який, шануючи естетичні глибокі і давні корені культурних традицій, віднайшов мистецьку фразу сьогодення – і ця фраза виявилася до лиця, потрібною. У кожній країні, яка шанує своє минуле, думаючи про майбутнє, місце митця

не залишається вільним і це місце завжди виборюють ті, що не можуть жити без служіння мистецтву (у переконанні Гуйди, «проекція морального кодексу чистоти» символічно сходиться із «засадами існування краси» саме в цьому вузлі творчих поривань), тобто ті, котрі подібно до Е. Паунда, завжди пам'ятали: «у мистецтві головне – створити чудовий образ; віднайти розкішні видива і лад, аби розум жив у гідному обрамленні» [8, 18].

Висновки. Виставкова діяльність Михайла Гуйди складає важливу частину сучасної художньої культури України та Китаю. Вона є проявом міжнародних зв'язків двох зазначених країн і став одним із суттєвих виразників їхніх взаємних культурно-мистецьких інтересів.

Численні виставки, розгорнуті М. Гуйдою у різних провінціях Китаю стали одним із провідних елементів культурної дипломатії, що є поширеним явищем у сучасному світі.

Виставки Михайла Гуйди відтворюють духовний світ сучасної людини-митця, їхній гуманістичний зміст надає їм високу художню цінність. Майстерність живописних робіт художника, їхні риси та манера відображають інтерес до традицій, культури, мистецького досвіду китайського народу. Чуттєво-образні твори М.Гуйди – портрети, пейзажі, сюжетні картини, свідчать про глибоке проникнення художника в історію, особливості ментальності, емоційний лад китайських моделей, які стали героями полотен українського митця.

Виставкова діяльність М.Гуйди відображає багату творчу практику художника впродовж десятиліть. Вона є унікальною і представляє зразок для митців-початківців, які є учнями М.Гуйди в сучасних умовах розвитку образотворчого мистецтва Сходу та Заходу. Виставкова діяльність Михайла Гуйди в Китаї яскраво репрезентує творчі можливості сучасного художника, який знайшов визнання як на батьківщині, так і в міжнародному художньому середовищі.

Література

1. 1. Авраменко О.О. Михайло Гуйда. Альбом. Київ-Ханчжоу, 2005. 196 с.
2. В Пекине обнароднован девиз Олимпийских игр 2008 года. «Жэньминь жибао». 27 июня 2008 года.
3. Головко Т. Як Михайло Гуйда відкривав китайцям Україну. «День». №41. 2016. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/yak-myhaylo-guyda-vidkryvav-kytaycyam-ukrayinu (дата звернення: травень 2020).
4. Гуйда М.Є. Творчий звіт 2018 року. Київ. НАОМА, 2018.
5. Михайлова Р. Образотворче мистецтво в україно-китайській культурній дипломатії. Культурна дипломатія: стратегія, моделі, напрями. Культурологічний альманах. Київ: Ун-т ім. Драгоманова. 2017. Вип. 5. С. 156 – 163.
6. Михайлова Р.Д. Мистецька школа як явище та поняття. Тези п'ятої міжнародної наукової конференції «Платонівські читання». Київ: НАОМА. 2018. С. 75 – 76.
7. Сухоліт Н. Михаил Гуйда: «В Китае колоссальные тенденции развития». Facenews. URL: https://www.facenews.ua/columns/2020/333602/ (дата звернення: 25.09.2020).
8. Федорук О.К. В єдиному просторі. Альбом. НАОМА, Інститут сучасного мистецтва. Київ, 2016.132 с.
9. Greenberg C. Towards a Newer Laocoon. Partisan Review. July-August, 1940. № 7. P. 296-310.
10. Elegant Art. Каталог виставки. Ханчжоу. 2013.

References

1. Avramenko O.O. (2005). Mikhail Guida. Album. Kyiv-Hangzhou [in Ukrainian].
2. The motto of the 2008 (2008). Olympic Games was announced in Beijing. Renmin Zhibao. June 27 [in Russian].
3. Golovko T. (2016). How Michael Guida discovered Ukraine to the Chinese. "Day". №41. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/yak-myhaylo-guyda-vidkryvav-kytaycyam-ukrayinu [in Ukrainian].
4. Guida M.E. (2018). Creative report for 2018. Kyiv: NAOMA [in Ukrainian].
5. Mikhailova R. (2017). Fine arts in Ukrainian-Chinese cultural diplomacy. Cultural diplomacy: strategy, models, directions. Cultural Almanac. Kyiv: Univ. Dragomanova, 5, 156 – 163 [in Ukrainian].
6. Mikhailova R.D. (2018). Art school as a phenomenon and concept. Abstracts of the Fifth International Scientific Conference "Platonic Readings". Kyiv: NAOMA, 75 – 76 [in Ukrainian].
7. Sukholit N. Mikhail Guida: "Colossal development trends in China." Facenews. URL: https://www.facenews.ua/columns/2020/333602/ [in Ukrainian].
8. Fedoruk O.K. (2016). In a single space. Album. NAOMA, Institute of Contemporary Art. Kyiv [in Ukrainian].
9. Greenberg C. (1940).Towards a Newer Laocoon. Partisan Review. July-August, 7, 296-310 [in English].
10. Elegant Art (2013). Exhibition catalog. Hangzhou [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.10.2020
Отримано після доопрацювання 10.11.2020
Прийнято до друку 13.11.2020

УДК 130.2:792.071.2Синельников(477)“18/19”
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219122

Цитування:
Лукашева Л. Т. Культурологічна рефлексія творчого феномену М. М. Синельникова у вимірі ігрової концепції культури Й. Хейзінги. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 40-45.

Lukasheva L. (2020). Culturological reflection of M.M. Sinelnikov`s creative phenomenon in the dimension of the game conception of the culture of J. Huizinga. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 40-45 [in Ukrainian].

Лукашева Людмила Тимофіївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецт
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-5794-8535
ludalukashev@gmail.com

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ ТВОРЧОГО ФЕНОМЕНУ М. М. СИНЕЛЬНИКОВА У ВИМІРІ ІГРОВОЇ КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРИ Й. ХЕЙЗІНГИ

Мета статті – культурологічна рефлексія творчого феномену М. М. Синельникова у вимірі ігрової концепції культури Й. Хейзінги. **Методологія дослідження** базується на використанні комплексу загальнонаукових і конкретно наукових методів у відповідності із культурологічним дискурсом. Історичний метод застосований з метою висвітлення досліджуваної проблеми у історичній послідовності. Використання системно-аналітичного методу ставить за мету висвітлення і аналіз складових компонентів досліджуваної проблеми. Герменевтичний метод використано з метою вивчення й інтерпретації теоретичних положень досліджуваної проблеми. Задля концептуалізації основних положень і чинників досліджуваної проблеми використано метод узагальнення. **Наукова новизна** полягає у зверненні до маловивченої проблеми творчого феномену видатного мистецького діяча-реформатора кінця XIX – початку XX століття М. М. Синельникова, його культурологічний вимір крізь призму ігрової концепції культури Й. Хейзінги. **Висновки.** Звернення до творчого феномену М. М. Синельникова крізь призму ігрової концепції культури Й. Хейзінги надало можливість здійснити більш розширено і поглиблено культурологічний вимір досліджуваної проблеми. В результаті проведеного дослідження встановлено відповідність мистецької сутності М. М. Синельникова концепту «Людина граюча». Визначено основоположні чинники впливу творчого феномену М.М. Синельникова – Людини граючої – на процес трансформації соціокультурного простору України кінця XIX – початку XX століття. Культурологічна рефлексія творчого феномену М.М. Синельникова у координатах ігрової концепції Й. Хейзінги значно поглибила уявлення про вагомість і значення мистецької особистості та її культуротворчої діяльності у формуванні соціокультурного простору України кінця XIX – початку XX століття. Зауважено, що унікальний мистецький досвід М. М. Синельникова вартий повернення у культурний обіг задля інтегрування у реалії сучасного мистецького поступу.

Ключові слова: феномен творчої особистості, гра, людина граюча, культурологія, соціокультурний простір, ігрова концепція, ігровий простір.

Lukasheva Liudmyla, *postgraduate Student of the Department of Cultural Studies and Information Communications, Institute of Practical Cultural Studies and Art Management, National Academy of Managerial Staff of Culture and Art*

Culturological reflection of M.M. Sinelnikov`s creative phenomenon in the dimension of the game conception of the culture of J. Huizinga

The purpose of the article is to conduct a culturological reflection of the creative phenomenon of M.M. Sinelnikov in the dimension of the game conception of J. Huizinga. **The methodology** of research is based on the use of a set of general scientific and specific scientific methods in accordance with the cultural discourse. The historical method is used to illuminate the problems to cover and analyze the constituent components of the investigated problems. The hermeneutic method was used to study and interpret the theoretical provisions of the studied problems. To conceptualize the main points and factors investigated the problems, used the method of generalization. **The scientific novelty** is to address the little-studied problems of the creative phenomenon of the prominent artistic figure-

©Лукашева Л. Т., 2020

reformer of the late 19th – early 20th centuries M.M. Sinelnikov and his analytical dimension through the prism of the game conception of J. Huizinga. **Conclusions.** An appeal to the creative phenomenon of M.M. Sinelnikov through the prism of the playful conception of culture by J. Huizinga made it possible to carry out a more extensive and in-depth analytical dimension of the investigated problems. As a result of the research, the correspondence of M.M. Sinelnikov`s artistic essence to the concept of a Homo Ludens is established. The basic factors of influence of the creative phenomenon of M.M. Sinelnikov on the process of transformation of the socio-cultural space of Ukraine in the late 19th – early 20th centuries are determined. Generalizing, we note that the analytical dimension of the creative phenomenon of M.M. Sinelnikov in the coordinates of the game conception of culture J. Huizinga significantly deepened the idea of the importance of artistic activity and its cultural activities in the formation of socio-cultural space of Ukraine in the late 19th – early 20th centuries. In addition, in our opinion, M.M. Sinelnikov`s unique artistic experience is worthy of a return to cultural circulation in order to integrate it into the realities of contemporary artistic progress.

Key words: phenomenon of creative personality, game, person playing, cultural studies, socio-cultural space, game concept, game space.

Актуальність теми дослідження. Стан сучасного культурологічного знання визначається широтою пошуків й різноплановістю теоретичних напрямків. Одним із важливих і суперечливих залишається питання щодо генезису культури людства, а відтак і щодо сутності самої людини. Процес пошуку відповіді, який триває тисячі років, по-перше, не позбавив питання наочної актуальності і, по-друге, спричинив появу колосальних масивів знань про культуру й людину, позначивши ці величини як феномени. Можна говорити про певні магістральні напрями культурогенезу у напрацьованій людством парадигмальній множині. Проте наш науковий інтерес, який зосереджено на дослідженні феномену творчої особистості видатного митця вітчизняного театру Миколи Миколайовича Синельникова, спрямований у предметне поле ігрової концепції культури, що складає сутність унікальної гіпотези про генезис культури із першокроку людської самостійності – гри.

Людська думка стосовно сутності гри як соціокультурного феномену на сьогоднішній момент має досить солідний віковий стаж і доволі широкий спектр трактувань. «Увесь світ – театр, а люди в ньому актори» – базова теза, яка ототожнюється нашою свідомістю із авторством В. Шекспіра, насправді, значно старша і об'єднала у часопросторі однодумців із далеких античних віків (Платон, Піфагор, Епіктет та ін.) і Нового часу (Шекспір, Кальдерон). Щоправда, сформульована у класичний вислів була у XVII столітті і з появою Шекспірівського театру набула неабиякого розголосу, трансформувавшись відтоді не тільки у частину нашої буденної свідомості, а й в одну із констант культури. Зауважимо, однак, що шекспірівським висловом підкреслювалося твердження про нещирість, вдаваність світу людських стосунків. Одначе зерно інтересу було посіяне і наукова рефлексія поняття гри спричинила появу окремого наукового напрямку в антропосоціогенезі, що формулюється як *ігрова концепція* і пов'язується першочергово із дослідженням голландського філософа, культуролога Йогана Хейзінги «Homo Ludens» («Людина граюча»).

Й. Хейзінга постулює основний об'єкт своєї концепції певною антитезою до визначення Homo Sapiens, позначаючи її Homo Ludens. «Коли ми, люди, виявилися далеко не такими мислячими, якими вік більш радісний вбачав нас у своєму пошануванні Розуму, задля найменування нашого виду поруч із *homo sapiens* встановили *homo faber*, людина-творець. Однак термін цей був ще менш відповідним, ніж перший, бо поняття *faber* може бути віднесене також і до деяких тварин. Що можна сказати про творення, можна сказати і про гру: багато які з тварин грають. Одначе мені здається, *homo ludens*, людина граюча, вказує на досить важливу функцію, так само як і творення, і тому поряд з *homo faber* цілковито заслуговує право на існування» [10, 7]. Додамо, що поняття Homo Ludens (Людина граюча) містке за смисловою наповненістю і незважаючи на те, що притаманне всім без винятку людям, найвиразніше репрезентовано в практиці творчої особистості. Тобто, в цьому випадку, поняття Людина граюча набуває подвійного значення: по аналогії: театр – у театрі, гравець – граючий. В концепції Й. Хейзінги феномен гри розглядається стосовно загально соціального контексту. Вчений не розшифровує окремо такий ігровий простір, як театр. Проте, концептуальний напрям Й. Хейзінги унаочнив новий науковий вектор: розгляд і аналітичний вимір феномену творчої особистості у координатах ігрової концепції, тобто крізь призму поняття Людина граюча. На наше переконання, означений науковий підхід розширює і поглиблює спектр теоретичних завдань і можливостей щодо вивчення феномену творчої особистості.

Поняття Homo Ludens (Людина граюча) якнайточніше відповідає сутності предмета

нашої наукової рефлексії – творчому феномену М. М. Синельникова і дозволяє якнайглибше проаналізувати його в контексті ігрової концепції культури. Наш науковий інтерес звернено до базових питань про сутність поняття Людина граюча, про роль і значення її у формуванні культурного простору у контексті дослідження творчого феномену М. М. Синельникова.

Ім'я та мистецька діяльність Миколи Миколайовича Синельникова – це наочна ілюстрація процесу інституалізації театру, його еволюціонування від виду виключно розваги до ступеню вагомого і визначного культуро творчого явища із потужними чинниками впливу на соціокультурний клімат України кінця XIX – початку XX століття. У зазначену добу творча діяльність М. М. Синельникова мала надзвичайний розголос і вплив на формотворчі процеси мистецької сфери. Сьогодні ж його ім'я потребує пояснення.

Микола Миколайович Синельников народився 12 лютого 1855 року у Харкові в родині вчителя повітового училища. Незважаючи на доволі невеликі статки, батьки вважали за необхідне дати дітям якісну освіту. Досягши відповідного віку, діти (їх було четверо) один за одним ставали гімназистами. Однак в ранні гімназичні роки життя внесло свої корективи: помер батько і юному Синельникову випало передчасно подорослішати й перебрати на себе піклування про матір та сестер. Він влаштувався до церковного хору і невдовзі йому призначено було навіть платню (20 карбованців на місяць!). Сучасні психологи говорять про те, що психотравмуючі події трапляються в житті кожної людини. Нажаль не всі здатні їх подолати. Напевно щаслива нагода заробляти вищезгадані 20 карбованців, тобто відчути себе вкрай корисним, практично, головним годувальником, позбавили М. М. Синельникова тягаря психічних комплексів у подальшому житті. У монографії Н. Слонової «Микола Миколайович Синельников» згадується про те, як хлопець, якому за віком належало перебувати у вирі дитячих забав та ігор, акуратно вдягнений, завжди підтягнутий та зібраний проходив повз однолітків, що бавилися, на обов'язкові заняття по співу. Можна припустити, що цей життєвий період привчив М. М. Синельникова до самоорганізації і виховав на все подальше життя необхідні показові риси: відповідальність, дисциплінованість і працелюбність.

Система цінностей кожної особистості формується під впливом комплексу чинників внутрішнього і зовнішнього світу, визначаючи її основоположні світоглядні орієнтири. Процес становлення та еволюції особистісних рис М.М. Синельникова спричинений і скерований з одного боку – тими виключними чеснотами, якими наділений був від народження батьками, крім того, усвідомленням необхідності освіти, що сповідалося, знову ж таки в родині; з другого боку – систему світоглядних координат відчутно сформулювало соціокультурне оточення і перші власні художньо-естетичні враження, які отримані були М. М. Синельниковим у ранні гімназичні роки. Першими театральними враженнями М. М. Синельников завдячував гімназичному вчителю Петру Борисовичу Лук'янову, якому вдалося власний захват театром передати своїм учням. Тут можна говорити про певну запрограмованість з юнацьких років на творчу діяльність, тобто про заданість на Homo Ludens (Людину граючу). Й. Хейзінга зауважує: «У цьому недосконалому світі, в цій плутанині життя вона (гра) онаявлює тимчасову, обмежену довершеність» [10, 24]. Від молодих років М. М. Синельников знав про «недосконалість» та «плутанину» світу не із сторонніх розмов. Тож цілком можливо, що гра, зокрема, театральна гра постали для нього тими чинниками, які гармонізували і довершували картину світу.

Розвиваючи і формулюючи погляди щодо поняття і сутності гри, Й. Хейзінга відносить її до категорії сакрального дійства. «Як би там не було, людська гра у всіх своїх найвищих проявах, коли вона щось позначає або урочисто знаменує, посідає своє місце у сфері свята або культа, у сфері священного» [10, 22]. Імовірність того, що М. М. Синельников був обізнаний із ігровою концепцією Й. Хейзінги практично відсутня (книга "Homo Ludens" видана 1938 року, а у квітні 1939 року не стало митця). Проте театральна гра (роль, вистава, педагогічне слово) М. М. Синельникова завжди «щось позначали» і відтворювалися ним саме як священнодійство. В мовній практиці деяких народів, зокрема, в українській мові словом «гра» позначаються не тільки забавки чи розваги, а й, приміром і творча діяльність: ми говоримо – грати на скрипці, грати роль, тощо. Одним із найвищих проявів гри безсумнівно є Театр як культурне явище. Він – сфера, що містить в собі і смисл, і свято, і священнодійство. Центром цього театрального всесвіту постає *Homo Ludens* – Людина граюча – актор чи режисер, тобто творець. Саме він активізує механізми творчої

гри і на світ з'являється витвір мистецтва. «Будь-яка гра щось означає. Назвати активний початок, який надає грі сутності, духом – було б занадто; назвати ж його інстинктом – було б пустим звуком. Як би ми його не розглядали, у будь якому випадку ця цілеспрямованість гри виводить у світ певну нематеріальну стихію, що є складовою самої сутності гри» [10, 11]. Пояснити точними поняттями або формулами феномен творчості, зокрема феномен творчої особистості (Людини граючої) ще нікому не вдалося, бо це дійсно «нематеріальна стихія», але наблизитись до розуміння основних законів творчості феномену Людини граючої можливо, звернувшись до аналітичного виміру конкретної знакової мистецької постаті. Як вже зазначалося, творча особистість видатного митця – актора, режисера, театрального педагога і антрепренера – М. М. Синельникова якнайточніше відповідає поставленій меті. Концептосфера творчості М. М. Синельникова – віддзеркалення його власної моделі театрального світу, тобто його авторський варіант ігрової концепції, опрацьовувався ним впродовж тривалого мистецького життя – шістдесят років театральної практики. Сам митець жартома визначав свій творчий шлях як: «Від феодалів – до соціалізму!» [8, 295]. В історичний термін обмежений шістьма десятками років вміщено творчу історію М. М. Синельникова, що, як вже вказувалося, почалася у Харкові з гімназичних глядацьких вражень, продовжилася стрімким зануренням у магічне коло театру, де його досвід Людини граючої напрацьовувався спочатку в акторській, згодом – в режисерській і паралельно із цим – в педагогічній та антрепренерській сферах. Тобто М. М. Синельников як Людина граюча уособив собою унікальне мистецьке явище, яке можна висловити формулою: людина-театр. Зважаючи на недостатню поширеність імені та творчого надбання М. М. Синельникова у сучасному загальнокультурному обігу, слід більш детально зупинитися на фактах його мистецької біографії.

У 1873 році М. М. Синельников вступив до популярного тоді у Харкові студентського хору і саме в статусі хориста вперше потрапив за куліси харківської антрепризи М.М. Дюкова. Вочевидь в кожній людині міститься ігрова складова та не у всіх вона виразна і показна. Напевне Людина граюча як світогляд, як життєва установка значно яскравіше окреслена у митців. Особистий досвід М.М. Синельникова переконує в цьому. «Хор, у якому я брав участь, вивчив три-чотири оперети і оперу "Аскольдова могила". І оперети, і опера мали успіх та повторювалися багато разів. Молодший Дюков помітив, що серед хористів я виділяюся осмисленими рухами, мімікою, не вдаю із себе байдужого до вистави манекена, а навпаки живу, переймаюся» [8, 121]. Напевне тоді дев'ятнадцятирічний М. М. Синельников – Людина граюча, звернувши на себе увагу керівництва театру не передбачав такого стрімкого мистецького злету. Професійна мистецька діяльність М. М. Синельникова має точну календарну дату і мотивацію – 1 січня 1874 року і фраза антрепренера М. М. Дюкова: «Ось хто нам замінить Кучерова» [8, 121]. Сталася цілковито водевільна історія: на виставу не з'явився виконавець (той самий Кучеров) і Синельникову запропонували його замінити. Юний дебютант впорався із завданням вправно і талановито. Можна припустити, що той славетний день постав точкою біфуркації для М. М. Синельникова. Він із захватом занурився у фантастичний світ театру і назавжди залишився в його колі. М. М. Синельникову судилося відзначитись у мистецькій сфері виключним багатобічним талантом: актор, режисер, педагог, антрепренер і репрезентувати всі ці грані на найвищому взірцевому рівні.

Посвячення М. М. Синельникова у творчість відбувалося за часів театру акторського, в якому режисерська місія зводилася до адміністративних функцій і постановочні рішення приймалися виключно провідними акторами трупи. Пройде певний час і професія режисера, завдячуючи в тому числі й значною мірою потужному творчому імпульсу М. М. Синельникова виокремиться у визначний концептуальний сегмент театрального сфери. Відтоді театральний процес підпорядковуватиметься завданням не суто розважального формату, а навпаки культуро творчим цілям, якими змушуватиме душу глядача «працювати». Вимальовується чітка закономірність: чим вище естетичне чуття митця, тим відчутніше він вимагає відповідного співрозмовника – глядача. Класичне правило: рівнозначно сильні гравці породжують сильну гру. Додамо, що гра за Й. Хейзінгою підпорядковується певним законам: будь-яка гра завжди відходить від буденного життя; гра відбувається у часових і просторових межах; гра завжди вільна і, зрештою, гра має визначені порядок і правила. «Всередині ігрового простору панує притаманний тільки йому досконалий порядок. І ось одразу ж – нова, ще більш позитивна властивість гри: вона встановлює порядок, вона сама є порядок… Порядок, який

встановлюється грою, непорушний. Найменше відхилення від нього заважає грі…» [10, 24]. І далі Й. Хейзінга зазначає: «Кожна гра має свої правила. Ними визначається, що саме повинно мати силу в окресленому грою часовому просторі. Правила гри безперечні і обов'язкові, вони не підлягають ніякому сумніву… Варто лише відійти від правил і світ гри негайно ж руйнується. Ніякої гри більше немає» [10, 25]. Проєктуючи окреслені положення концепції Й. Хейзінги на театральний ігровий простір, стикаємося із певними суперечностями: з одного боку, театральна гра цілковито відповідає викладеним Й. Хейзінгою ознакам – відходу від буденного життя, обмеженості у часі і просторі, у свободі гри. Одначе щодо порядку і правил театральної гри, то тут унаочнюється необхідність формулювання уточнень. Приміром, якщо гра (в нашому дослідженні це гра у театральному просторі) існує у чітко зафіксованому порядку і правилах, то яким чином можна класифікувати відчутні зміни в художній і організаційній структурах, які спричинені еволюцією театральної сфери, а відтак – театральної гри? Тут доцільно вдатися до розгляду інноваційно-творчої діяльності М. М. Синельникова.

Перші кроки М. М. Синельникова на творчих теренах відбулися в середині 70-х років XIX століття, у Харкові, який славився надзвичайно міцним театром (антреприза М. М. Дюкова). Проте, як вже зазначалося, в ті часи Театр підпорядковувався чітко встановленим правилам: 1) головний у театрі (крім прибутку і антрепренера) – актор, уточнімо – прем'єр(ша); 2) головна мета театру – розважати глядача; 3) глядач має повну волю щодо часу появи у глядацькій залі (тоді прийнято було ходити на «свого» актора). Тож, увійшовши в означений професійний театральний простір, М. М. Синельников як Людина граюча, не міг задовольнятися існуючими порядком та правилами і вмотивований власними художньо-естетичними переконаннями. Він пропонував і впроваджував свою мистецьку програму. Митець намагався побороти звичний для тогочасного театру принцип прем'єрства і відстоювати на противагу цьому принцип ансамблевого виконання. Одне завдання спонукало до втілення наступного. Постановочні терміни тих часів обмежувалися, як правило, трьома-п'ятьма днями. М. М. Синельников на практиці знав, що задля того, аби об'єднати виконавців вистави у колектив однодумців – ансамбль і, до того ж, домогтися ретельного розбору п'єси загалом і кожної ролі зокрема, існуючий постановочний регламент неспроможний. Одна з його перших режисерських постановок «Дикарка» О. М. Островського, що була здійснена у сезон 1881/82 років в антрепризі В. О. Костровського у Казані, постала красномовним доказом у правильності обраного режисером постановочного методу. «Мої заповітні мрії – увесь цей шаблон, всі ці, що набили оскому штампи вигнати і замінити природним, красивим, правдивим розташуванням людей і речей на сцені» [8, 199]. Отже, можна виділити ключове поняття – «правдиве», ним визначатиметься мистецька філософія М. М. Синельникова, його творчий протест проти вульгарності і фальші у театральній грі. Тут синельниківська Людина граюча «підвищує ставки», скеровуючи ігровий зміст у русло творчої еволюції всіх сфер театрального простору – по обидва боки рампи.

Спогади М. М. Синельникова «Шістдесят років на сцені. Нотатки» мають надзвичайну цінність з огляду на те, що створені вони практиком театру і висвітлюють значний проміжок театральної історії – від «театру-розваги», до «театру-кафедри». Головними мотивами і завданнями у цьому русі були відстоювання і утвердження художньо-досконалих драматургічних, виконавських та постановочних складових і скерованість на докорінну зміну глядацького середовища – це як мінімум і як максимум – культурного ландшафту в цілому. Задля досягнення поставлених цілей М. М. Синельникову – Людині граючій потрібні були розумні гравці – актор і глядач. Тобто, М. М. Синельников не задовольнявся внутрішніми змінами театральної сфери, його інтерес розповсюджувався і за межі театру – на глядача. Застосовуючи сучасні визначення, можна говорити про сприйняття ним взаємодії театру і глядача як інтерактивного спілкування. М. М. Синельников впродовж свого тривалого мистецького життя неодмінно намагався піднести вагу і значення театру на рівень дієвого культуро творчого явища. Його мистецька позиція Людини граючої інтегрувала у соціокультурний простір творчу філософію, яка мала «вербувати» нових і нових адептів, при чому знову таки ж по обидва боки рампи. Враховуючи стан театральної справи і соціального статусу театру у 80-ті роки XIX століття, можемо уявити ступінь складності завдання і водночас його вагомості.

Процес усвідомлення основних положень власної мистецької концепції відбувався поступово і, зрештою склався у потужну культурно-просвітницьку програму. Сучасний

глядач у порівнянні із своїми попередниками із XIX століття – дисциплінований і зорганізований. «Порядок» і «правила» театрального устрою сьогодення передбачають чітко встановлений у часі початок вистави, після якого двері до театральної зали зачиняються. Це – норма і жоден глядач її не заперечує. Проте сто років тому М. М. Синельников відстоював це правило у важкій боротьбі із глядацькою неповагою і недбалістю. У мемуарах М. М. Синельникова знаходимо свідчення цього: «… рішуча заборона входити до глядацької зали після третього дзвоника викликала проти мене цілу бурю обурення з боку міщанського глядача. Стався випадок, коли один з тих, хто запізнився вдарив контролера за недопущення до зали під час дії» [8, 254]. Сприйняття вистави у сучасному театрі передбачає певну цілісність дії. Знову таки ж, сто років тому М. М. Синельников спростував укорінений звичай акторів виходити на аплодисменти посередині дії після вдалого монологу, тощо. Наступним кроком режисер-новатор відмінив музичні дивертисменти в антракті. Чи можна класифікувати перелічені оновлення порушенням «правил» гри? З огляду на трактування Й. Хейзінги відповідь має бути згодною, бо: «Варто лише відійти від правил і простір гри миттєво руйнується» [10, 25]. Проте, справжня картина театрального новаторства М. М. Синельникова переконує у протилежному.

Висновки. Можна стверджувати, що синельніківська Людина граюча не руйнувала, а довершувала порядок і правила театральної гри. Таким чином, зазначимо, що за віковий проміжок, завдячуючи культуро творчим зусиллям М. М. Синельникова, вітчизняний театр у всій множині мистецьких завдань набув визначної ваги у системі цінностей людської спільноти. Тож з впевненістю можна констатувати, що Людині Граючій – Миколі Миколайовичу Синельникову – вдалося вагомо довершити порядок й правила Гри у театральному просторі і пощастило здійснити омріяне надзавдання – створити висохудожній Театр та виховати висококультурного актора і глядача. На схилі років М. М. Синельников, підводячи підсумки свого життя, із почуттям гордості, констатував: «Все своє тривале життя я віддав театру. Життя поза мистецтвом пройшло повз мене. І я не жалкую про це» [8, 293].

Література

1. Арістотель. Поетика. Харків : Фоліо, 2018. 154 с.
2. Багалій Д.І., Міллер Д.П. Історія міста Харкова за 250 років його існування. У двох томах. Харків : Парова типографія і літографія М. Зільберберг і С-ни, 1912. 986 с.
3. Бартошевич А.А. М.М. Синельников та руський провінційний театр. У кн. М. М. Синельников «Шістдесят років на сцені. Нотатки». Харків : Харківський театр російської драми, 1935. С.21-99.
4. Парамонов А., Титарь В. Матеріали до історії харківського театру. Харків : «Аверс», 2007. 142 с.
5. Платон. Держава. Санкт-Петербург: видавництво Азбука. 2018. 480 с.
6. Петровська І. Театр і глядач провінційної Росії. Друга половина XIX століття. Ленінград : Мистецтво, 1979. 248 с.
7. Плєтньов А.В. У витоків харківського театру. Харків : Харківське книжкове видавництво, 1960. 129 с.
8. Синельников М.М. Шістдесят років на сцені. Нотатки. Харків : Харківський театр російської драми, 1935. 124 с.
9. Слонова Н. Микола Миколайович Синельников. Монографія. Москва : Мистецтво, 1975. 120 с.
10. Хейзінга Й. Homo Ludens. Людина граюча. Санкт-Петербург : Азбука, 2019. 400 с.

References

1. Aristotle. Poetics. (2018). Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
2. Baghalij, D.I., Miller D.P. (1912) History of the Kharkiv city for 250 years of its existence. In II vols. Kharkiv: Parova typoghrafija i litoghrafija M. Ziljberbergh i S-ny [in Ukrainian].
3. Bartoshevych, A. A. (1935). M.M. Syneljnykov and Russian provincial theater. In M.M. Syneljnykov book «Sixty years on stage. Notes». Kharkiv: Kharkivsjkyj teatr rosijsjkoji dramy, pp. 21-99 [in Ukrainian].
4. Paramonov, A., Tytarj, V. (2007). Materials on the history of the Kharkiv theater. Kharkiv: «Avers» [in Ukrainian].
5. Platon. (2018). State. Sankt-Peterburgh: vydavnyctvo Azbuka [in Russian].
6. Petrovsjka, I. (1979). Theater and viewer of provincial Russia. The second half of the XIX century. Leninghrad: Mystectvo [in Russian].
7. Pljetnjov, A. V. (1960). At the origins of the Kharkiv theater. Kharkiv : Kharkivsjke knyzhkove vydavnyctvo, 129 p. [in Ukrainian].
8. Syneljnykov, M. M. (1935). Sixty years on stage. Notes. Kharkiv: Kharkivsjkyj teatr rosijsjkoji dramy, 124 p. [in Ukrainian].
9. Slonova, N. (1975). Mykola Mykolajovych Syneljnykov. Monograph. Moscow: Mystectvo [in Russian].
10. Khejzingha, J. (2019). Homo Ludens. Playing human. Sankt-Peterburgh: Azbuka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13.07.2020
Отримано після доопрацювання 17.08.2020
Прийнято до друку 21.08.2020

UDK 008:316.732
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219123

Цитування:
Мартинова С. П. Marginality as a reality and a perspective of transition: conceptual approaches in culture [Маргінальність як реалія та перспектива перехідності: концептуальні підходи в культурі]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2020. № 4. С. 46-50.

Martynova S. (2020). Marginality as a reality and a perspective of transition: conceptual approaches in culture. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 46-50 [in Ukrainian].

Martynova Svitlana,
graduate student of the Philosophy, History, Social Sciences and Humanities Department, Donbas State Pedagogical University
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-7981-7141
svetlana_marttyn@ukr.net

MARGINALITY AS A REALITY AND A PERSPECTIVE OF TRANSITION: CONCEPTUAL APPROACHES IN CULTURE

The purpose of the article. The socio-philosophical analysis of the peculiarities of margins in the conditions of globalization, determinants, and mechanisms of social transit of marginal individuals and marginal communities in the integrated socio-cultural space is studied. The aim is to study marginality as a socio-cultural and existential phenomenon that has meta anthropological and creative potential to determine its role in the cultural space. **Methodology.** The article combines cultural and philosophical analysis with dialectical and synergetic methods in the study of marginal communities in culture as complex, open, dynamic, self-organized, holistic systems, the transformation of which is considered through the dialectical law of mutual transition of quantitative meanings and qualitative changes. **Scientific novelty.** Most modern researchers interpret the state of Ukrainian socio-culture as borderline close to critical. The proposed loss is a special mode of transition and is associated with the risk of avalanche-like development of total marginalization of society. **Conclusions.** It was found that "margin" means an objective social process that reflects the processes of distancing specific social objects from the dominant axiological guidelines in society the distribution of material goods and is characterized by a dichotomy of "ascending-descending"; "Marginal transition" appears as a change in the essence of social relations of a social object which fixes its specific position in society; "Marginal leap" is defined as a form of transition of the community to a new social order in a relatively short time. The theoretical and practical significance of the obtained results lies in identifying and substantiating the peculiarities of the transformation of marginalized communities in the context of globalization. Substantiation of the specifics of the socio-philosophical design of the transit of the Ukrainian community into the integrated socio-cultural space will contribute to 1) clarification of external and internal contexts of social transformation; 2) systematization of factors that determine the margins of the community, in order to determine the determinants of its demarginalization; 3) elaboration of integration guidelines, compromises for an inhomogeneous society. The current stage of development of society is accompanied by a qualitative and large-scale transformation of social ties, group dominants, socio-cultural stereotypes which determines the peculiarity of marginal transformations in the context of globalization. The high dynamics of transitive processes in society affects the objective formation of significant disparities in various spheres of social relations. As a result, the scale of the marginalization of society is increasing.

Key words: marginality, culture, socio-cultural space, society, marginal personality.

Мартинова Світлана Петрівна, *аспірантка кафедри філософії, історії та соціально-гуманітарних дисциплін, Донбаський державний педагогічний університет*

Маргінальність як реалія та перспектива перехідності: концептуальні підходи в культурі

Досліджується соціально-філософський аналіз особливостей маргінесу в умовах глобалізації, детермінант і механізмів соціального транзиту маргінальних особистостей та маргінальних спільнот в інтегрований соціокультурний простір. **Метою роботи** є вивчення маргінальності як соціокультурного та екзистенційного явища, що має метаантропологічний та творчий потенціал для визначення його ролі в культурному просторі. **Методи дослідження.** Стаття поєднує культурно-філософський аналіз з діалектичними та синергетичними методами у вивченні маргінальних спільнот у культурі як складних, відкритих, динамічних, самоорганізованих,

©Martynova S., 2020

цілісних систем, трансформація яких розглядається через діалектичний закон взаємного переходу кількісних значень та якісних змін. **Наукова новизна.** Більшість сучасних дослідників інтерпретує стан української соціокультури як пограничний, близький до критичного. Запропонована програнічність є особливим модусом перехідності і поєднана з ризиком лавиноподібного розвитку тотальної маргіналізації соціуму. **Висновки.** Було встановлено, що «маргінальність» означає об'єктивний соціальний процес, який відображає процеси віддалення конкретних соціальних об'єктів від домінуючих аксіологічних орієнтирів у суспільстві, розподілу матеріальних благ і характеризується дихотомією «зростання-падіння». «Маргінальний перехід» постає як зміна сутності соціальних відносин соціального об'єкта, що фіксує його специфічне становище в суспільстві. «Граничний стрибок» визначається як форма переходу громади до нового соціального порядку за відносно короткий час. Теоретичне та практичне значення отриманих результатів полягає у виявленні та обґрунтуванні особливостей трансформації маргіналізованих спільнот в умовах глобалізації. Обґрунтування специфіки соціально-філософського оформлення транзиту української громади в інтегрований соціокультурний простір сприятиме: 1) з'ясуванню зовнішнього та внутрішнього контекстів соціальних трансформацій; 2) систематизації факторів, що визначають маргінальність громади, з метою визначення детермінант її демаргіналізації; 3) розробці інтеграційних настанов, компромісів для неоднорідного суспільства. Сучасний етап розвитку суспільства супроводжується якісною та масштабною трансформацією соціальних зв'язків, групових домінант, соціокультурних стереотипів, що визначає особливість маргінальних трансформацій в умовах глобалізації. Висока динаміка перехідних процесів у суспільстві впливає на об'єктивне формування значних диспропорцій у різних сферах суспільних відносин. В результаті масштаби маргіналізації суспільства збільшуються.

Ключові слова: маргінальність, культура, соціокультурний простір, суспільство, маргінальна особистість.

The purpose of the article is to study marginality as a socio-cultural and existential phenomenon that has meta anthropological and creative potential to determine its role in the cultural space.

Methodology. The article combines cultural and philosophical analysis with dialectical and synergetic methods in the study of marginal communities in culture as complex, open, dynamic, self-organized, holistic systems, the transformation of which is considered through the dialectical law of mutual transition of quantitative meanings and qualitative changes.

The core ideas. The formation of a marginal personality is due to a set of specific reasons that contribute to its emergence. The genesis of a person in a marginal position implies the causes of both internal and external nature. Marginal personality appears in connection with the development of various political, economic, religious circumstances, and situations (various reforms, crises, wars, revolutions, etc.). Also, a marginal person is formed in the course of evolutionary changes (interracial and interethnic interactions, horizontal and vertical movements in the process of social mobility of individuals and social groups, etc.). In any case, the marginal personality is in a continuous process of formation and as a consequence is in a state of constant change. Human nature in general its inner essence is never complete and definitively established. Man is always in development on the way to becoming, discovering, and realizing his "I". But the "ordinary" man was previously created by the social reality in which he exists. The marginal has no such task he changes both in his properties and attitude to the world, other people, and in the way of his immediate existence.

Anthropogenesis shows that human nature itself has always been originally marginal.

Each person to some extent depends on the historical time in which his life and activities take place, on social conditions, ideas that prevail in society at the moment, their social affiliation, and so on. The individual is not able to be completely autonomous from all these factors of human existence although the degree of dependence on each individual person in his individual existence may vary greatly. There will always be somebody due to circumstances, interest, overcoming themselves will not want or will not be able to fit into this social space. Such a personality stands out against the general background by some of its "out-of-frame" features and properties. Such people are called differently in society, but their general difference from all in their otherness is marginality. These people appear in all ages and in every social and cultural stratum.

It is difficult to put a marginal personality into a certain scheme it can be understood only by those who have in common with it the features and preferences that arise from its own originality and givenness. Such a personality differs from others in many respects although each individual can have only one difference from the typical. But all of them to one degree or another are carriers of marginal properties and characteristics.

Modern dynamics of social development, social processes taking place in the world lead to an increase in the mobility of social structures which in turn leads to a fairly high degree of non-fixation of a person in a particular social group of any level of the system. The autonomy of the

individual from society has increased. Such processes significantly contribute to the marginalization of the population of different countries and different cultures. But are these the main reasons for the emergence of human marginality? For all the high level of social mobility observed in the modern world, marginals remain by themselves with all their features and properties and a significant part of the population continues to exist within the "normal whole". K. Jaspers notes: “Compared to our time the whole previous history seems relatively stable. Previously, the bulk of the population was the peasantry whose lifestyles changed little even during political catastrophes. It was a non-historical substance of the population… The change in social conditions was slow and affected certain strata and groups "[12]. That's right, but does it make sense to say that there were fewer marginalized people in the Middle Ages or in earlier eras than there are today? Marginality is not a frozen whole, but total fluidity, mobility. Marginality as a whole has the feature that any of its varieties eventually disappear to make room for other marginals. And if earlier any of its forms absorbed once rather a small number of people in comparison with the present period of time (for example, "ethnic" marginality), then its other form which practically disappeared for today reaped generous fruits (for example, " religious "marginals of the Reformation period in Europe).

Traditional culture is characterized by the value of the individual not in itself, but only because of its membership in any social corporation.

The phenomenological analysis of marginality reveals its qualities such as motivating and awakening to life certain phenomena and beings by removing from each other frozen forms and meanings. Under certain conditions, this situation can be both partial and more voluminous, close to universal. There are a mutual transfer of semantic aspects and forms inherent in the previous objects and as a result, a new essential phenomenon of otherness is born - marginality, different from parental wholes. Previously the semantic and essential background of objects was not abolished, but changed - and this process can be considered a phenomenon of marginalization. But none of the components of the phenomenon of marginality dissolves completely in the other. The degree of assimilation here depends on the degree of radicalization of the discovery of these individual parts in single marginal integrity. Despite the close relationship and interpenetration of the process of complete intrasystem synthesis of parts, the marginality of the components does not occur. They are not reduced to a common denominator, a total, a finite and unambiguous form that would absorb them all. In this case, marginal integrity would lose its essential (marginal) nature. The only thing that unites and keeps them in relative equilibrium with each other is their general marginal position, the uncertainty of their nature and content which characterize the continuous fluidity.

At this point is one of the main features of marginality which is determined by the temporal dimension. The essence of the intentional manifestation of marginality in the world - the process, the tendency to become. The process as such determines the instability of the integral nature of marginality its non-static position both in space and time. It is not a fixed form of being. It will be fair to perceive marginality as a kind of potential that allows for progressive or regressive development in the future. Potentiality as such is inherent in marginality due to its fluidity, flexibility in manifesting itself in the world.

We observe here one of the paradoxes of marginality which is how it without having its own permanence has the ability to continuously generate the emergence of potentiality. But such a situation contributes to the danger that these potentialities due to their marginal otherness are paralyzed by external circumstances. The fragile structure of marginal integrity is dispersed in external relations with other non-marginal wholes which because of their definiteness and constant position which they occupy in the space-time continuum, see in otherness deviations from themselves, demanding either correction or destruction. The approach to the phenomenon of marginality as a derivation problem is inherent in almost all researchers of this phenomenon. In Hegel, formation is by the self-denial of the old quality, not its destruction. "The relation of self-denial is the negation of the relation accordingly the difference of the one from oneself the repulsion of one that is belonging to anyone," writes G.-V.-F. Hegel. "From the point of view of immediacy for-self-being this majority are beings and repulsion becomes one's being so their repulsion of each other as existing… becomes their mutual exclusion of each other" [7]. Formation can generate both positive and negative qualities of a new essence. Within the category of "formation" in G.-V.-F. Hegel is a contradiction which is expressed in the fact that she "was" and at the same time "becomes". This contradiction determines the movement as a change of a new quality of origin from the "removal of the essence" of the original quality and its

transformation into another level of integrity. The phenomenon of marginality is present in the social space always and everywhere. Marginality both exists and at the same time, it becomes. The temporal continuity of the movement of marginality is a fundamental feature of its essential nature.

It is believed that marginal systems cause joint and local instability. But determinism, in general, is only a kind of functioning, and nature implements mostly the least complex local morphologies. Marginality even in its locality is a rather complex formation that consists of several levels, and therefore - a weakly stable system that is subject to continuous change both under the influence of external factors and through its internal nature. The distance between two points in time and space is always filled with changes and qualitative differences. At the heart of the phenomenon of marginality, any norm as such is not binding. It (norm) acts only as an expression of the systemic correlation of various semantic elements. But this system is possible and important only for itself. With the marginal shift of being, it becomes alien, turns into fiction.

The intentionality of marginality is understood not only as a movement from the past to the future but also as a movement from one definition to another. At the same time, the very direction of marginality takes on and carries a diverse, partly opposite character. In some cases, it takes a regressive form as a return to an earlier even archaic consciousness and being but brings with it many elements of the modern reality. This makes the regressive marginal consciousness not identical to the consciousness already defined in the past (for example, neo-paganism is one of the varieties of modern religious consciousness). Here the destructive role of marginality in the process of its registration in the world of consciousness is important.

With the progressive orientation of marginality, one should expect the emergence of new ones that differ in their characteristics from the already defined social phenomena. This constructive orientation allows them to define themselves and reach in the future to a qualitatively different new level of existence realizing themselves in completely different from the past forms of existence. But despite the positive or negative intention of marginality it always implies the unfolding of new forms of reality which taking a legitimate, finished form, lose their marginal essence and become a repetition of themselves in existence. Having lost its intentionality marginality ceases to be such because closing in on itself it turns from a tendency into a definite fact and through it into banality and standards. Marginality realizes itself only as a movement towards something else, not something already. "Presence in its actual existence is always as it was," writes M. Heidegger. - Clearly or not it is its past… in the way of its existence which... "any time" is carried out from its future "[10]. Marginality is the present in its very movement and transition from one certainty to another. Any movement implies the direction of this movement towards some certainty where the movement stops, being fixed within the whole. This direction can go both to the internal environment and to the external sphere of the whole. In the first case, it makes sense to talk about the formation of another new, i.e. progressive direction of marginality; in the second, about the regressive nature of the orientation - the formation of another old (archaization). But in any case, marginality implies the formation and definition in the world of another essence of being.

This basis of marginal consciousness allows it to fully embrace and perceive several wholes while not firmly fixing on any of them which aims at the very nature of marginality in its temporal essence and transience of movement. This contributes to the fact that the phenomenon of marginality in real-life combines both elements of the past - the actual given and fragments of the given possible future. But in general, marginality is a trend, the course of which is determined by its direction in the existing being. The intentionality of marginality is not in "some" dimension of reality, but in "everything". Any change of movement, transition state, regardless of the nature of its direction. Intentionality only contributes to the formation of future certainty in the evaluation categories. The phenomenon of marginality is realized and is able to function in the world of consciousness through its multidirectional movement. Through and by means of consciousness marginality carries with it the whole complex of possibilities which is further realized in man and society. In this process of constant change during which a new holistic consciousness and personality is able to appear and the main functional significance of marginality for social reality lies, regardless of the direction of its movement in the socio-historical reality.

The concept of marginal space is transferred from a real geographical field to a virtual series. Human activity in the field of art culture can be used as an indicator. As already noted the marginal is not simply removed from the culture which in itself seems to be saturated with

elements of marginality, marginality manifests itself in the world through the formation of being, the process of determining its temporal reality.

Conclusions. It was found that the specifics of the initial stage of the study of the phenomenon of margins were determined by the differentiation of scientific disciplines. The universality of the concept of "marginality" and the significant heuristic potential of this substance have influenced its widespread use in anthropology, sociology, psychology, political science, medicine, and philosophy to interpret certain disciplinary concepts, which has blurred a clear definition of the term "marginality". The current stage of the study of margins is characterized by the integration of knowledge, differentiated in different disciplines. The most common understanding of marginality as a deviation from the norm distance from a certain symbolic center of the value system faced with the impossibility of giving scientists a clear definition of deviation through the concept of the norm which in turn requires research.

Література

1. Андрущенко В.П. Історія соціальної філософії (західноєвропейський контекст). Київ: Тандем, 2000. 460 с.
2. Атоян А. И. Социомаргиналистика: Монография. Луганск: РИО ЛИВД, 1999. 454 с.
3. Базалук О. А. «Философия жизни: от волюнтаризма к экзистенциализму» (компаративистский анализ). Винница: О. Власюк, 2006. 292 с.
4. Бауман З. Индивидуализированное общество. Москва: Логос, 2002. 390 с.
5. Бек У. Что такое глобализация? Ошибки глобализма – ответы на глобализацию. Москва: Прогресс-Традиция, 2001. 304 с.
6. Бердяев Н.А. Философия свободного духа. Москва: Прогресс, 1992. 304 с.
7. Культура. Ідеологія. Особистість: Методолого-світоглядний аналіз. В. Андрущенко, Л. Губерський, М. Губерський, М. Михальченко. Київ: Знання України, 2002. 580 с.
8. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. Санкт-Петербург: Наука, 1992. 496 с.
9. Хайдеггер М. Бытие и время: Статьи и выступления. Москва: Республика, 1993. 447 с.
10. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге:
Избранные статьи позднего периода творчества. Москва: Высшая школа, 1991. 192с.
11. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. Мир — конечность — одиночество. Санкт-Петербург: «Владимир Даль», 2013. 592 с.
12. Ясперс К. Введение в философию. Минск: Пропилеи, 2000. 192 с.

References

1. Andrushchenko, V.P. (2000). History of social philosophy (Western European context) K.: Tandem [in Ukrainian].
2. Atoyan, A. I. (1999). Sociomarginalism: Monograph.Lugansk: RIO LIVD [in Ukrainian].
3. Bazaluk, O. A. (2006). Philosophy of Life: From Valuantarism to Existentialism (Comparative Analysis). Vinnitsa: O.Vlasyuk [in Ukrainian].
4. Bauman, Z. (2002). Individualized society. Z. Bauman; [per. s angl. pod. red V. L. Inozemtseva]. M.: Logos [in Russian].
5. Bek, U. (2001). What is globalization? The mistakes of globalism are the answers to globalization. U. Bek; [per. s nem. A. Grigoreva, V. Sedelnika]. M.: Progress-Traditsiya [in Russian].
6. Berdyaev, N.A. (1992). Free Spirit Philosophy. N.A. Berdyaev. M.: Progress [in Russian].
7. Culture. Ideology. Personality: Methodological - worldview analysis. (2002). V. Andrushchenko, L. Guberskiy, M. Guberskiy, M. Mikhalchenko. K.: Znannya Ukraïni [in Ukrainian].
8. Gegel, G.V.F. (1992). The phenomenology of the spirit. G.V.F. Gegel. SPb.: Nauka [in Russian].
9. Khaydegger, M. (1993). Being and time. Articles and speeches. M. Khaydegger; [per. s nem. V.V. Bibikhina]. M.: Respublika [in Russian].
10. Khaydegger, M. (1991). Razgovor na proselochnoy doroge: Izbrannye stati pozdnego perioda tvorchestva. M. Khaydegger. M.: Vysshaya shkola.
11. Khaydegger, M. (1989). Basic concepts of metaphysics. M. Khaydegger. [Per. i primech. A. V. Akhutina i V. V. Bibikhina]. Voprosy filosofii [in Russian].
12. Yaspers, K. (2000). Introduction to philosophy. K. Yaspers; [per. i red. A.A. Mikhaylova]. Mn.: Propilei [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 02.07.2020
Отримано після доопрацювання 05.08.2020
Прийнято до друку 10.08.2020

УДК 316.72(=214.58):930.85(447)]«20»
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219123

Цитування:
Рудніцька О. О. Вплив історичних подій на формування ромської культури в контексті соціокультурного простору україни XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 51-55.

Rudnitska O. (2020). The influence of historical events on the formation of Roma culture in the context of the socio-cultural space of Ukraine in the XXI century. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 51-55 [in Ukrainian].

Рудніцька Олександра Олександрівна,
старший викладач кафедри режисури та акторської майстерності,
здобувач ступеня доктора філософії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-6654-6717
oleksandrarudnitska@gmail.com

ВПЛИВ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ НА ФОРМУВАННЯ РОМСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ XXI СТОЛІТТЯ

Мета роботи: визначити та дослідити взаємозв'язок та взаємовплив історичних подій (Російська революція 1917 року та її наслідки; Друга світова війна (1939–1945); антиромська політика нацизму та Холокост; розпад СРСР) на формування ромської культури в контексті соціокультурного простору України XXI століття. **Методологія дослідження** ґрунтується на використанні історичного, соціокультурного методів для виявлення історичної правди в становленні ромської культури в різні хронологічні періоди. **Наукова новизна** полягає у тому, що уперше в хронологічній послідовності досліджується взаємозв'язок та взаємовплив історичних подій XX століття (Російська революція 1917 року та її наслідки; Друга світова війна (1939–1945); антиромська політика нацизму та Холокост; розпад СРСР) на розвиток та формування ромської культури в контексті соціокультурного простору України XXI століття, визначається походження, формування, сучасний стан та вплив ромського мистецтва на розвиток української культури XXI ст. **Висновки.** Історичні події, від найдавніших до сьогодення, у тому числі, Російська революція 1917 року та її наслідки, Друга світова війна (1939–1945), антиромська політика нацизму, Холокост, розпад СРСР, мали взаємозв'язок та визначальний вплив на формування ромської культури в контексті соціокультурного простору України XXI століття. Перший Голодомор став мотивом для зміцнення української національної свідомості, осілості ромів на території України та об'єднання спільних зусиль українців щодо опору радянській владі. Під час Другої світової війни роми не втрачали свого оптимізму та жаги до творчості, підіймали бойовий дух військових піснями, танцями та самодіяльними фронтовими концертами. Підкреслено, що у каральних акціях нацистського окупаційного режиму в Україні було знищено значну кількість ромів. У середині XX століття в СРСР не вийшла жодна книга ромською мовою (ні художня, ні наукова), були закриті ромські школи. Розвиток ромської культури мав формальний характер. Після розпаду СРСР ромські митці змогли вільно гастролювати з концертами по світу та інтегрувати свою культуру, без жодних побоювань утиску своєї творчої діяльності, продовжуючи свій розвиток в соціокультурному просторі України XXI століття.

Ключові слова: ромська культура, історія ромів, роми України, історичні події, серви, руська рома, ловарі, інтеграція ромської культури, мега-група «дом», соціокультурний простір України XXI століття.

Rudnitska Olexandra, *Senior Lecturer, Department of Directing and Acting, Ph.D. Candidate, Department of Cultural Studies, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Sociocultural*

The influence of historical events on the formation of Roma culture in the context of the socio-cultural space of Ukraine in the XXI century

The purpose of the article is to determine and explore the relationship and interaction of historical events (Russian Revolution of 1917 and its consequences; World War II (1939-1945); anti-Roma policy of Nazism and the Holocaust; the collapse of the USSR) on the formation of Roma culture in the context of socio-cultural space of Ukraine XXI century. **The methodology** is based on the use of historical, socio-cultural methods to reveal the historical truth in the formation of Roma culture in different chronological periods. **The scientific novelty** is that for the first time in chronological order the relationship and interaction of historical events of the XX century (the Russian Revolution of 1917 and its consequences; World War II (1939-1945); anti-Roma policy of Nazism and the Holocaust; the collapse of

©Рудніцька О. О., 2020

the USSR) and the formation of Roma culture in the context of the socio-cultural space of Ukraine in the XXI century, determines the origin, formation, current state, and influence of Roma art on the development of Ukrainian culture of the XXI century. **Conclusions.** Historical events, from ancient times to the present, including the Russian Revolution of 1917 and its consequences, World War II (1939-1945), anti-Roma policies of Nazism, the Holocaust, the collapse of the USSR, had a relationship and decisive influence on the formation of Roma culture in the context of the socio-cultural space of Ukraine of the XXI century. The first Holodomor became a motive for strengthening the Ukrainian national consciousness, the settlement of Roma on the territory of Ukraine, and uniting the joint efforts of Ukrainians to resist the Soviet government. During the Second World War, the Roma did not lose their optimism and thirst for creativity, raised the fighting spirit with military songs, dances, and amateur front-line concerts. It was emphasized that a significant number of Roma were killed in the punitive actions of the Nazi occupation regime in Ukraine. In the middle of the twentieth century, no book in the Romani language (neither artistic nor scientific) was published in the USSR, and Romani schools were closed. The development of Roma culture was formal. After the collapse of the USSR, Roma artists were able to tour freely around the world and integrate their culture without any fear of oppression of their creative activities, continuing their development in the socio-cultural space of Ukraine in the XXI century.

Key words: Roma culture, history of Roma, Roma of Ukraine, historical events, servu, Ruska Roma, lovari, integration of Roma culture, mega-group "dom", socio-cultural space of Ukraine of the XXI century.

Актуальність теми дослідження. Вивчення історії ромів, їхньої культури й побуту та соціального стану не належить до питань, що цікавлять велику кількість дослідників. Зазвичай історичні розвідки спираються на численні згадки представників ромської національності про життя й побут предків. Спроби наукових досліджень цих питань виходять на новий рівень досліджень наприкінці XIX – початку XX століть. Це зумовлено розвитком теорії культури і формуванням більш сучасних методів наукового пізнання. Проте, аналітичні розвідки щодо соціокультурної інтеграції ромів в українську культуру будуть вельми корисними для вивчення культурологічного коду української нації, осягнення її культурних надбань. Дослідження сприятиме вивченню цієї проблеми в хронологічному розрізі. Для опрацювання європейського сегменту зосередимось на дослідженні мега-групи «дом».

Аналіз досліджень і публікацій. Протягом XIX – XX століть дослідженню ромів приділяли увагу науковці А. Потт, Ф. Міклошіч, Е. Хорватова, Л. Мруз, Е. Марушіакова та інші. Багато публікацій, які присвячені дослідженню ромської мови та фольклору. Дослідниками зроблено спробу систематизувати етнографічні дані про ромів. У них можна простежити розселення і формування ромських груп в Європі та визначити орієнтовний шлях їхньої міграції з Індії.

В Україні дослідження культури та історії ромів почалось з початку XX століття. Найбільш визначними науковцями-ромознавцями є: О. П. Баранніков, Н. Ф. Бугай, В. Іващенко, Г. М. Цвєтков, Н.Г. Деметр, Н. О. Зіневич, М. В. Бєссонов, В. Пап, Е. Пап та ін.

Мета дослідження – визначити та дослідити взаємозв’язок та взаємовплив історичних подій (Російська революція 1917 року; Друга світова війна (1939–1945); антиромська політика нацизму та Холокост; розпад СРСР) на формування ромської культури в контексті соціокультурного простору України XXI століття.

Визначена мета передбачає виконання *завдань*, які полягають у тому, щоб на основі існуючих напрацювань дослідників-ромознавців щодо розгляду історичних, наукових, етнографічних аспектів піднятої проблеми дослідити питання щодо розселення і формування ромських груп в Європі, визначити орієнтовний шлях їхньої міграції з Індії. Показати, що серед ромів колишнього СРСР українські роми, як найдавніші переселенці, встигли злитись з українським народом, його традиціями, культурою, не вести кочівний спосіб життя, при цьому зберегти свої національні особливості. Зауважити, що будь-які випробування лише зміцнювали ромів та їх культуру.

Виклад основного матеріалу. Одним із перших збірників наукових праць був вісник «Journal of the Gypsy Lore Society» 1888–1982 рр., створений товариством ромських лорів у Великобританії. У ньому вперше було зібрано наукові праці дослідників-ромознавців, що писали про історію походження ромів, їхню культуру, мову. У матеріалах, сконцентрованих в одному науковому виданні, було акцентовано увагу на особливостях ромської культури, висунуто версії походження ромів. Майже через 100 років, у 1989 році, штаб-квартиру «The Gypsy Lore Society» було перенесено у США, де вона працює й досі, проводячи дослідження соціокультурної інтеграції ромів у світ [6].

Товариство ромських лорів включає різні громади, до яких належать нащадки мігрантів з індійського субконтиненту, що входять у три світові мега-групи ромів: «дом» (європейці-роми), «лом» (вірмени-роми) та «ром» (роми

Близького Сходу та деяких країн Азії).

Першим письмовим свідченням про ромів «дом» є «Житіє святого Георгія Афонського» (праця – 1100 р., яка описує події 1054 р.) [7]. Більш часті згадки про ромів, що збереглися в літописах різних країн Європи, з'являються в основному з XIV століття, коли ромські групи розселяються країнами Європи. Як правило, у працях лише опис зовнішності ромів, особливості поведінки, характеристика стосунків із іншими громадянами, у певних ранніх публікаціях наводяться окремі фрази ромською мовою. Важливою віхою, що поклала початок науковому вивченню європейських ромів, стали роботи німецьких учених Г. М. Грелльмана, Й. Рюдігера (публікації XVIII ст.), що довели індійське походження ромів [там само].

Один із перших українських науковців-ромознавців Олександр Баранніков у своїй праці «The Gypsy Dialects of the Ukraina» зазначає, що «незалежно від політично-адміністративних меж Радянської України, українські цигани живуть скрізь, де живуть українці, і навіть заходять трохи далі на північ» [1, 5]. Як йдеться у праці О. Бараннікова «Українські цигани» (1931), українські роми називають себе «українськими» або «малоруськими», російські роми називають українських «серви» (власне така назва однієї з груп існує й досі) або ж «хохли», українські роми російських називають «польськими» або «німецькими». Варто зазначити, що російські роми довгий час, самі себе так і називали [1, 5]. Як вказує дослідник, українські роми настільки інтегрували в український устрій, що їх неможливо було розрізнити: у ромській мові (українських рома) багато запозичень з української, навіть зберігається синтаксис і лексика. Деякі з ромів починали вчити мову і говорити ромською пізніше, ніж українською. Науковець зазначає, що серед білоруських та російських ромів, українські були найдавнішими, адже встигли злитись з українським народом, традиціями та культурою і вести не кочівний, а «культурний» спосіб життя: «…коли виключити ленінградських та московських, що вже майже зовсім відірвались від циганства, українські цигани найкультурніші споміж усіх циган, що живуть на території Союзу взагалі… Факт свідчить про те, що наші цигани живуть стало раніше, ніж інші» [1, 6].

Дослідники ромської культури Закарпаття й за походженням роми Едуард Пап та Віллі Пап зазначають, що закарпатські ловарі, вже в XX столітті були осідлими і не сприймали бродячих ромів [4, 19]. Роми-ловарі славляться творчими здібностями і відомі цілими сімейними музичними династіями, такими як: родина Папів, родина Адамів, родина Горватів. У кожній ромській закарпатській сім'ї діти грають на музичних інструментах, співають чи займаються танцями. Закарпатські роми, як зазначають дослідники (Е. Пап, В. Пап), є унікальними, адже опанували музичні інструменти та музичну грамоту самотужки, створивши в кінці XX століття професійні, конкурентоспроможні ромські музичні ансамблі.

Зосередимося на кількох історичних подіях, що сформували ромську культуру в контексті соціокультурного простору України XXI століття. Варто виокремити такі події як:

1. Російська революція 1917 року та її наслідки;
2. Друга світова війна (1939–1945), антиромська політика нацизму та Голокост;
3. Розпад СРСР.

Російська революція 1917 року суттєво змінила державний устрій в Україні та переросла в так звану громадянську війну 1918 року. Наслідком для українського та ромського народів став Голодомор в Україні 1921–1922 та 1932–1933 років. Терор голодом був лише для того, щоб знищити саму українську національну ідею, деморалізувавши інтелігенцію і зробити з селян, що вижили після голоду, покірних колгоспників. Проте перший Голодомор став лише мотивом для зміцнення української національної свідомості, осілості ромів на території України та об'єднання спільних зусиль українцями та всіма національними меншинами (ромами, євреями, болгарами, поляками та ін.) в Україні, давати опір радянській владі.

У той час, коли в Україні знищувався український народ та «українські» рома (роми), в радянській Росії в період 1928–1932 років виходили ромською мовою журнали «Романи», «Зоря», «Нево дром», букварі, підручники, науково-популярна і художня література. Радянська влада такими дозволами робила спроби жорсткого контролю вільних ромів. Надаючи формальні преференції руським рома, влада намагалася зробити інші соціальні групи «ловарі», «серви» тощо поза законом. Це стосувалося заборони на виявлення етнічних проявів культурної ідентифікації, що не відрізняло проблем ромів від реальних проблем народів, що входили до складу СРСР.

Голодомор 1932–1933 років був введений як інструмент знищення народного опору владі в Україні, застереженням українському радянському урядові проти намірів проводити порівняно самостійну політику. Після Голодомору українські рома з 1935 до 1945 року страждали від Геноциду. Вже в 1937 році, як підкреслює науковець В. Торопов, радянський уряд визнав ромську мову і

викладання нею «…соціально шкідливим, таким, що відгороджує циганську молодь від виховання в дусі ідей соціалізму…» [8]. З того часу в СРСР не вийшла жодна книга, ні художня, ні наукова, ромською мовою. Ромські школи і класи було закрито, адже їх відвідувало мало ромських дітей.

Найпотужніша історична подія XX століття, що вплинула на ромів та розвиток ромської культури була Друга світова війна. Як згадує науковець М. Бессонов у своїй праці «Патріотизм циган Союзу РСР в роки Великої Вітчизняної війни», бійці груп руська рома, серви (українські роми) та крими (кримські роми) відважно захищали кордони СРСР [2, 4].

Варто зауважити, що під час війни роми не втрачали свого оптимізму та жаги до творчості і, окрім участі у бойових діях, підіймали бойовий дух військових піснями, танцями та самодіяльними фронтовими концертами. Будь-які випробування лише зміцнювали ромів та ромську культуру. Донині ромські родини зберігають фронтові світлини, військові квитки та нагороди бійців. Адже перед війною, зіткнувшись зі сталінськими репресіями, роми почали приховувати свою національність. Вони намагалися написати в документах «українець», «молдаван», «росіянин», «грек» тощо. Варто зазначити, що за переписом від 1926 до 1937 років, офіційна чисельність ромів таким чином скоротилася. Тобто така передвоєнна хитрість допомогла тисячам ромів врятуватися під час гітлерівського геноциду.

Проте, нацисти вели потужну антиромську політику. У вересні 1941 року роми стали першими жертвами Бабиного Яру. Нацистами за кілька днів було повністю знищено п’ять таборів навколо Києва. За словами історика-науковця В.Короля, у Бабиному Яру окупанти розстріляли близько 10 тисяч ромів [3]. Усього під час Другої світової війни в каральних операціях окупаційного режиму в Україні було знищено близько 19–20 тис. ромів.

Дата 2 серпня була ухвалена 23 листопада 1996 р. на конференції «Геноцид – Пам’ять – Надія» та встановлена Прокламацією Міжнародної ради пам’яті геноциду ромів. Конференція відбулася в Освенцимі, на ній були присутні лідери ромських організацій 10 країн Європи та Сполучених Штатів Америки. Міжнародний день голокосту ромів в Україні відзначається на державному рівні, відповідно до Постанови Верховної Ради України від 8 жовтня 2004 року [9].

У 2016 році на знак вшанування пам’яті про розстріляних ромів у 1941 році, встановлено монумент «Ромська Кибитка» в Національному історико-меморіальному заповіднику «Бабин Яр». Також в Україні з 2018 року є постійно діюча експозиція «Трагедія ромського народу в Україні та Молдові». Знаходиться вона в музеї м. Дніпро «Пам’ять єврейського народу та Голокост в Україні».

Найвпливовішою подією, що позначилась на формуванні ромської культури в контексті соціокультурного простору України XXI століття став розпад СРСР у 1991 році. У свої попередніх дослідженнях [5] ми зазначали, що ромські митці змогли вільно гастролювати по світу та інтегрувати свою культуру без жодних побоювань утиску їх діяльності з боку влади. Так, у 1993 році Аладаром Адамом, було створено ромський ансамбль «Романі Яг». У той же рік Ігор Крикунов створює в Києві перший в Україні ромський театр «Романс» і започатковує нову історію ромської культури в українському соціокультурному просторі. У 1995 році ромський музикант, науковець Вільмош Пап засновує джазовий колектив «Пап-джаз-квартет». У 1998 році митець засновує товариство музичної культури ромів Закарпаття «Лаутарі».

У період 2000-х років громадський діяч, музикант Аладар Адам започатковує ромський громадський рух в Україні. Композитор, скрипаль, акордеоніст та піаніст Бейла Говарт-старший у 2000 році стає головою культурного товариства угорських ромів «Унг Ромен». У 2003 році театр «Романс» (художній керівник – І. Крикунов) «За гідний внесок у розвиток багатонаціональної культури України» отримує статус державного. У червні 2019 року ромський академічний музично-драматичний театр «Романс» взяв участь у міжнародному проекті «Захистимо пам’ять»: відкриття меморіалів ромам та євреям, загиблим під час німецької окупації 1941–1944 років.

Формування ромської культури в контексті соціокультурного простору України XXI століття відбувалось не лише з академічних ромських колективів, але й на естраді. Одним із яскравих речників ромів в шоу-бізнесі є співак, громадський діяч Петро Чорний. Він кооперує ромські пісні із українськими національними мотивами та популяризує ромську культуру в Україні та за її межами. Такий симбіоз добавляє національний колорит культури ромів в контексті соціокультурного простору України XXI століття [5, 716-719].

Наукова новизна полягає у тому, що уперше в хронологічній послідовності досліджується взаємозв’язок та взаємовплив історичних подій XX століття (Російська революція 1917 року та її наслідки; Друга

світова війна (1939–1945); антиромська політика нацизму та Холокост; розпад СРСР) на розвиток та формування ромської культури в контексті соціокультурного простору України XXI століття, визначається походження, формування, сучасний стан та вплив ромського мистецтва на розвиток української культури XXI ст.

Висновки. Таким чином, історичні події, від найдавніших до сьогодення, у тому числі, Російська революція 1917 року та її наслідки, Друга світова війна (1939–1945), антиромська політика нацизму, Холокост, розпад СРСР, мали визначальний вплив на формування ромської культури в контексті соціокультурного простору України XXI століття. Дослідженню цієї теми приділено велику увагу серед науковців, дослідників-ромознавців. Українські роми жили постійно на території сучасної держави, за час проживання інтегрували в український устрій: у ромській мові багато запозичень з української, навіть зберігається лексика і синтаксис. Перший Голодомор став мотивом для зміцнення української національної свідомості, осілості ромів на території України та об'єднання спільних зусиль українцями давати опір радянській владі. Під час Другої світової війни роми не втрачали свого оптимізму та жаги до творчості, підіймали бойовий дух військових піснями, танцями та самодіяльними фронтовими концертами. Та в каральних акціях нацистського окупаційного режиму в Україні було знищено велику кількість ромів. У середині XX століття в СРСР не вийшла жодна книга ромською мовою (ні художня, ні наукова), були закриті ромські школи. Розвиток ромської культури мав формальний характер. Після розпаду СРСР ромські митці змогли вільно гастролювати з концертами по світу та інтегрувати свою культуру, без жодних побоювань утиску своєї творчої діяльності, продовжуючи свій розвиток в соціокультурному просторі України XXI століття.

Література

1. Баранніков О. Українські цигани. Книга 2 // Київський міськліт № 232. 1931 .С. 5–6.
2. Бессонов М.В. Патриотизм цыган Союза ССР в годы Великой Отечественной войны // Патриотизм – составляющая государственной национальной политики России: теория, практика. Москва : Голден-Би. Издание Института Российской истории РАН. 2010. С. 191–209.
3. Виступ Віктора Короля у телепроекті «Шустер LIVE Головне» за 30.09.2016. URL : http://shuster.live/shuster-live-glavnoe-za-30-09-2016/ (дата звернення: 28.04.2020).
4. Пап В., Пап Е. Музичний фольклор ромів Закарпаття. Ужгород, 2018. 154 с.
5. Рудніцька О. О. Формування і розвиток ромської культури в контексті соціокультурного простору України XXI століття // Міжнародна науково-практична конференція «Topical issues of the development of modern science». Софія, Болгарія, 2020. С. 716–719.
6. Сайт Товариство ромських лорів URL : http://www.gypsyloresociety.org/home (дата звернення: 26.04.2020).
7. Сайт Культура и история URL : http://www.kulturom.ru/historyandculture (дата звернення: 26.04.2020).
8. Торопов В., Калінін В. Феномен обычного права цыган России. Иваново; Лондон, 2002–2005. URL : http://liga-ivanovo.narod.ru/fenomen.htm (дата звернення: 27.04.2020).
9. 2 серпня – Міжнародний день голокосту ромів // Сайт Мукачівської міської ради. URL : https://mukachevo-rada.gov.ua/index.php/2016-02-04-22-32-11/item/2184-2-serpnia-mizhnarodnyi-den-holokostu-romiv/2184-2-serpnia-mizhnarodnyi-den-holokostu-romiv (дата звернення 28.04.2020).

References

1. Barannikov, O. (1931). Ukrainian gypsies. Book 2. Kyyivs′kyy mis′klit №232, 5-6 pp. [in Ukrainian].
2. Bessonov, M. (2010). Patriotism of the Gypsies of the USSR during the Great Patriotic War. Patriotism – a component of the state national policy of Russia: theory, practice. Moscow: Golden-Bi. Izdaniye Instituta Rossiyskoy istorii RAN, 191-209 pp. [in Russian].
3. Victor Korol's speech in the TV project «Shuster LIVE Main» on September 30, 2016. Retrieved from: http: // shuster.live/shuster-live-glavnoe-za-30-09-2016/ [in Ukranian].
4. Pap, V., & Pap, E. (2018) Musical folklore of the Roma of Transcarpathia. Uzhhorod, 154 p. [in Ukranian].
5. Rudnitska, O. (2020). Formation and development of Roma culture in the context of the socio-cultural space of Ukraine in the XXI century. International scientific-practical conference Topical issues of the development of modern science. Sofia, Bulgaria, 716-719 pp. [in Bolgarian].
6. Website of the Roma Lori Society. Retrieved from : http: //www.gypsyloresociety.org/home [in UK].
7. Website Culture and History. Retrieved from : http://www.kulturom.ru/historyandculture [in Russian].
8. Toropov, V., & Kalinin, V. (2002–2005). The phenomenon of customary law of the Roma in Russia. Ivanovo; London. Retrieved from: http: //liga-ivanovo.narod.ru/fenomen.htm [in Russian].
9. August 2 International Roma Holocaust Day. Website of Mukachevo City Council. Retrieved from : https: //mukachevo-rada.gov.ua/index.php/2016-02-04-22-32-11/item/2184-2-serpnia-mizhnarodnyi-den-holokostu-romiv/2184-2- serpnia-mizhnarodnyi-den-holokostu-romiv [in Ukranian].

Стаття надійшла до редакції 17.06.2020
Отримано після доопрацювання 22.07.2020
Прийнято до друку 27.07.2020

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

УДК [78.7.034] (410.1)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219127

Цитування:
Соколова А. В. Придворна культура Візантії в політико-духовному вимірі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 56-63.

Sokolova A. (2020). Byzantine court culture in the political and spiritual dimension. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 56-63 [in Ukrainian].

Соколова Алла Вікторівна,
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри теоретичної
та прикладної культурології,
Національна музична академія
імені А. В. Неждановой
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-4841-6342
asmoonlux@gmail.com

ПРИДВОРНА КУЛЬТУРА ВІЗАНТІЇ В ПОЛІТИКО-ДУХОВНОМУ ВИМІРІ

Мета статті полягає у виявленні характерної специфіки придворної культури Візантії та її співвіднесення з придворною культурою Англії в першій половині XVII століття. **Методологія дослідження** передбачає єдність таких методологічних підходів як системно-історичний і метод аналізу. Системно-історичний і аналітичний методи дозволяють виявити придворні культурні традиції Візантії в контексті політичній і духовній сфери. **Наукова новизна** лежить в зіставленні візантійської придворної культури з придворною культурою Англії першої половини XVII століття. **Висновки.** Візантійська культура представляла сплав давньогрецьких (елліністичних), римських і самобутніх візантійське-православних традицій. Двоїстість культурно-духовної сфери Візантійської імперії виражалася в єдності протилежностей і тісній взаємодії матеріального і духовного. У Візантії православ'я було цементуючим фундаментом. Придворна культура Візантії — високо централізована ієрархічна система. Візантійську традицію хвалебних од і музично-театралізованих вистав, приурочених до свят Різдва Христового та Водохреща Господнього, можна співвіднести традиції придворної культури Англії першої половини XVII століття, де прославлення монарха і придворні розваги Масок, як духовно-політичної одиниці, становили фундаментальну основу придворної культури Англії.

Ключові слова: Візантійська імперія, християнсько-світський центр, придворна культура, політичне православ'я, риторичні принципи, хвалебні оди, придворна культура Англії.

Sokolova Alla, *Ph.D., (Candidate of Pedagogical Sciences), Senior Lecturer, Department of Theoretical and Applied Cultural Studies, The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

Byzantine court culture in the political and spiritual dimension

The purpose of the article is to identify the characteristic specifics of the court culture of Byzantium and its correlation with the court culture of England in the first half of the XVII century. **The research methodology** assumes the unity of such methodological approaches as the system-historical and the analytical method. Systemic-historical and analytical methods make it possible to identify the court's cultural traditions of Byzantium in the context of the political and spiritual sphere. **The scientific novelty** lies in the comparison of the Byzantine court culture with the court culture of England in the first half of the XVIIth century. **Conclusions.** Byzantine culture was a fusion of ancient Greek (Hellenistic), Roman, and distinctive Byzantine-Orthodox traditions. The duality of the cultural and spiritual sphere of the Byzantine Empire was expressed in the unity of opposites and the close interaction of the material and spiritual. In Byzantium, Orthodoxy was the cementing foundation. The court culture of Byzantium is a highly centralized hierarchical system. The Byzantine tradition of laudatory odes and musical and theatrical performances timed to coincide with the holidays of the Nativity of Christ and the Epiphany of Christ, can be correlated with the traditions of the court culture of England in the first half of the XVIIth century, where the glorification of the monarch and court entertainments of the Masque, as a spiritual and political unit, formed the fundamental basis of court culture in England.

Key words: Byzantine Empire, Christian-secular center, court culture, political Orthodoxy, rhetorical principles, laudatory odes, court culture of England.

Актуальність теми дослідження. Слово Візантія викликає в уяві двоїсту картину: з одного боку — це імператорські палаци, чаші, ієрархічно-структурована система, мозаїка, найтонші шовки, коштовності, велична церемонія коронації, кришталь, золоті і срібні

©Соколова А. В., 2020

янтар, палаци з садами, ставки і фонтани, інтриги, війни і низка зрад, з іншого боку — аскетизм, християнське смиренність, блискучі богослови, полководці, філософи, вчені, видатні математики, астрономи, географи, історики і лікарі.

Візантія асоціювалася у французьких філософів-просвітителів Шарля Монтеск'є і Вольтера (Франсуа Марі Аруе) як держава з моральним розкладанням, цивілізаційним занепадом і культурним безпліддям [1].

Відомий американський візантиніст Девід Райс в об'ємній праці «Візантійці. Спадкоємці Риму» писав: «немає на світі країни, історія якої являла б нам настільки ж вражаюче змішання доблесті і зради, таланту і бездарності, вміння і безпорадності, побожності і угодовства. ... Немає в світі іншої держави, чия історія являла б собою таку єдність протилежностей, немає іншої культури, яка представляла б собою такий сплав матеріального і духовного» [13, 14].

Однак, незважаючи на даний парадокс, саме Візантія і її різноманітна, багато в чому «статична» культура, справила глибокий вплив на культуру інших країн в сфері релігійно-духовного, культурно-просвітницького аспекту, який відчувається і до цього дня.

Аналіз останніх досліджень и публікацій. Для більшості західних дослідників Візантія розглядалася як чужий і сторонній об'єкт, колись існуючий на околицях Європи, до якої вона ніколи не належала. Однак, уже в XX столітті в середовищі західних дослідників в геометричній прогресії зростає інтерес до Візантійської імперії, а ряд вчених публікують об'ємні праці пов'язані з культурою, релігією, економікою, впливом Візантії на культуру Західної Європи. Так, Д. Райс, Г. Магуайр, С. Рансимен, Л. Гарланд, К. Ніколау розглядають Візантію крізь дзеркальне відображення християнсько-культурного виміру.

Мета статті полягає у виявленні особливостей і характерної специфіки придворної культури Візантії та співвіднесення цих особливостей з придворною культурою Англії в першій половині XVII століття.

Виклад основного матеріалу. Візантія — «втрачений світ», який, незважаючи на більш ніж тисячолітню історію існування, історики та археологи збирали по частинах. Візантія не залишила після себе держави-наступника. У низці численних конфліктів, воєн і пограбувань унікальні архіви були знищені, внаслідок чого мозаїчна картина минулого Візантії була відтворена тяжкою працею дослідників. У 395 році нашої ери імператор Візантії Феодосій розділив імперію між двома синами — Аркадієм і Гонорієм, що й послужило відправною точкою для подальшого відособленого розвитку двох частин: Східної Римської імперії (Візантії) і Західної Римської імперії, яка поступово деградувала і остаточно зникла в 476 році. Візантійці називали себе римлянами або ромеями, справедливо вважаючи, що вони є спадкоємцями полеглої Західної імперії.

Від Риму Візантія успадкувала розвинену правову систему. Візантійське суспільство жило за суворими правилами закону: судді вирішували спірні і конфліктні ситуації. Військові традиції армії Візантії (тактика відбиття нападів і оборонного захисту) будувалися на тактиці римської піхоти.

Візантія взяла на озброєння винахід "грецького вогню", який приписується грецькому механіку і архітекторові Калинник, вихідцю із Сирії. За легендою, в 673 році Калинник продав рецепт секретного складу «грецького вогню» візантійському імператору Костянтина IV [5].

Клас аристократії у Візантії був досить розрізненою групою, позбавленою почуття класової солідарності. Однак, аристократичний клас був відкритий для нових членів, будь то вихідці із Західної Європи або Британських островів. Візантійське суспільство в цілому представляло собою суспільство нерівних можливостей і було, безсумнівно, патріархальним. Євнухи становили важливу ланку в суворій ієрархії Візантії. Фактично, євнухи створили особливий клас кастрованих чиновників-менеджерів, керуючих імператорським палацом, необхідно відзначити, що до цього часу таке явище не зустрічалося. Вони займали високі пости, почасти тому, що заслуговували особливу довіру через нездатність мати нащадків. Освічені чоловіки Візантії з легкістю знаходили роботу на державній службі і активно просувалися по кар'єрній драбині.

Ставлення до жінок в Візантії було двоїстим. Християнське богослов'я одночасно виражало дві протилежні крайності: шовінізм римської цивілізації, який відсував жінок на задній план, і язичницькі традиції, в рамках яких часто відтворювався культ жінки, особливо яскраво це проявилося в епоху матріархату. Таким чином, з одного боку, жінки були маргіналізованою групою, теоретично нижчої статі, і, зазвичай, передбачалося, що їх рідко бачили на публіці.

Жінок характеризували як слабких і ненадійних, в силу їх сексуальної привабливості. Основними атрибутами ідеальної жінки були невинність, терпимість і смирення. Жінки були позбавлені можливості служіння в церкві, хоча християнство визнавало, що жінки духовно рівні чоловікам. Жінки-аристократки також були виключені з громадських сфер, пов'язаних з політикою і війною, в які були активно залучені чоловіки. З іншого боку, жінка в Візантії активно брала участь в повсякденному житті церкви, була наділена правами заповідати і успадковувати власність [6].

Жінки відігравали важливу роль в економічному житті Візантії, могли володіти магазином або керувати майстернею. Жінка вважалася главою сім'ї, якщо вона була вдовою, а її діти були ще маленькими. Вдів більше не розглядали в ролі сексуальних спокусниць, до них ставилися з повагою і довірою. Вдови досягали фінансової безпеки, отримавши повний контроль над своїм приданим, найщедріші візантійські меценати були вдовами, вони засновували церкви і монастирі.

Візантійська освіта забезпечувала початкову освіту для багатьох дівчат. Однак їх утворення, як правило, обмежувалося читанням, листом, запам'ятовуванням псалмів і вивченням Божого Письма. Незаміжні молоді дівчата проводили більшу частину свого часу на самоті і були надійно захищені від поглядів чоловіків. Дівчата також служили при імператорському дворі в якості прислуг, найбільш благородні з них виступали в ролі потенційних наречених для численних синів імператорів. Провінційна сім'я з привабливою дочкою відповідного віку могла розраховувати на становище в суспільстві завдяки вдалому заміжжю, що частково вказує на відкритість візантійського двору. Шлюбні союзи між монаршими особами мали вирішальне значення в успішних дипломатичних переговорах.

Візантійські наречені вирушали за кордон з метою укладення військового союзу. Шлюб стає питанням політичної доцільності, а не особистого вибору. Інститут шлюбу в Візантії відбивав зміни, що відбувалися на рівні держави, та приводили до великої кількості випадків так званого «незаперечного розлучення» (διαζύγιον κατά συναίνεσιν). У суспільстві з вільними принципами чоловік мав право ініціювати розлучення, давши дружині письмову заяву про наміри (ἀποστάσιον) в присутності семи римських громадян, без будь-якого подальшого судового розслідування. Церква, голосом святих отців, неодноразово висловлювала своє різке несхвалення, вважаючи розлучення загрозою інституту шлюбу и остаточно відмовилася від цієї практики в десятому столітті [10, 81-94].

Ставлення до жінки в Візантії характеризує навіть факт, що до приїзду княгині київської Ольги, яка в середині десятого століття відвідала Константинополь, церемоніальні правила прийому глави держави чоловічої статі були переписані в терміновому порядку. Ольга була прийнята імператрицею Оленою, дружиною Костянтина VII, а на урочистому обіді на честь Ольги київської брали участь всі жінки імператорського двору Візантії, в той час як чоловіків розважали візантійські придворні. Хоча окремі заходи чоловіків і жінок були нормою і наділяли імператрицю особливими повноваженнями, Ольга, як почесна гостя, брала участь в змішаному обіді, де були присутні і чоловіки, і жінки. Княгиня Ольга сиділа з імператорським подружжям, що означало особливу значимість події. Княгині Ользі було надано найвищий статус серед іноземців-жінок, що скоріше було винятком із загального правила [9, 372].

Візантійська культура була динамічним сплавом культурних елементів, де видатні досягнення давньогрецької (елліністичної) та римської цивілізацій і догми християнської православної віри, служили фундаментом. Культура Візантії увібрала в себе кращі традиції дохристиянського періоду. Візантія трепетно ставилася до праць Гомера, Есхіла, Софокла, Евріпіда і Платона. Візантія прагнула нести світло християнської релігії в інші країни, проте до певного періоду свого розвитку не відкидалося і язичництво. Християнські засади поступово замінювали культ язичницьких Богів. Візантія дбайливо вирощувала християнські чернечі традиції. Монастирі Синаю і Афона духовно надихають православних паломників всіх країн світу і до цього дня. На Заході будівництво перших монастирів з'явилися до кінця IV століття, а статут Василя Великого стає для західних монастирів еталоном.

Починаючи з VII століття, Візантія знайшла нові політичні і культурні форми, де православ'я лежить в основі ідеології. Імператор призначав патріархів і мав значний вплив на церкву [4].

У VIII-IX століттях у Візантії відбувається поділ на три пов'язаних між собою регіону (візантійський Схід, ісламський Південь, латинський Захід), які в тій чи іншій формі

існують і до цього дня. На певній точці розвитку своєї державності Візантія стає найбільшим християнсько-світським центром, який за розміром і впливом міг конкурувати тільки з Персією і арабським халіфатом. Фактично в Візантії відтворювалась альтернативна цивілізація, яка привернула до лав своїх послідовників багатьох північних язичницьких племен. У своїй книзі «Візантійська цивілізація» С. Рансимен зазначав, що «християнство перемогло в епоху розчарування, тому що воно обіцяло прийдешній кращий світ і забезпечило містичну втечу від світу тут і зараз» [15, 134-142].

Багато слов'ян добровільно приймали християнську віру, вбираючи елементи візантійської культури [2, 396]. Візантія стає маяком православної віри, а богословські знання і мислення в богословському контексті набувають виняткові права. Візантійська традиція простежується в церемонії сходження Благодатного вогню в Єрусалимі біля Святого Гробу Господнього, коли Патріарх виходить з Кувуклії з палаючими свічками до вірних православних християн, котрі очікували цей момент. Ось як про це писав у 947 році клірик візантійського імператора Костянтина VII Багрянородного в донесенні: «Премудрий же архієпископ зі своїм кліром і з агарянами поспішав до Святого Гробу Господнього, і заглянувши туди, як тільки дізнався, що сяйво Божественного Світла ще туди не з'явилося, разом з поганими агарянами замкнув Божественний Гроб, і високо піднявши руки свої, безперервно з Христоіменним народом молився Богу. А близько шостої години дня, споглянув на Божественний Гроб Спасителя, побачив божественне світоявлення: бо через вівтар ангели дали йому доступний вхід в двері» [17, 7-8].

Християнська ідеологія Візантії мала величезний вплив на архітектурний стиль багатьох країн. Так, унікальна споруда Купола Скелі в Єрусалимі, це не модель класичної мечеті, а будівля, побудована в римсько-візантійському стилі, де круглий купол, яскрава мозаїка, прямо вказує на візантійські корені.

Собор Святої Софії, головний символ Візантії, «восьме чудо світу», являє собою один з найбільших храмів, який коли-небудь був побудований аж до моменту зведення собору святого Петра в Римі. «Візантійські резиденції монархів не являли собою, як на Заході, великий житловий блок, розташований в мальовничих угіддях і оточений стайнями і господарськими прибудовами, а будувалися на східний манер в формі обнесеної стіною будівлі, що складається з великого числа окремих будівель, розкиданих в парках і садах» — писав дослідник Т. Райс в праці «Візантія. Побут, релігія, культура» [14,41]. Ефективна система управління пов'язувалася з імператорським палацом, який контролював більшість сфер візантійського життя.

Божественна літургія та хор кастратів справляли сильне враження на прихожан і гостей собору Святої Софії. Церемонії, прийоми і вечора становили не менше барвистий світський аналог візантійської культури.

Імператорський двір являв собою високо централізовану та ієрархічну систему, був дзеркалом, що відображає волю Бога. Найбільш вражаючі церемонії проходили у Великому палаці, який залишався головною резиденцією візантійських імператорів протягом багатьох століть. Великий палац височів на східній околиці міста і був значних розмірів. Всі офіційні церемонії відбувалися саме там, таким чином імператорський палац був фіксованою точкою візантійської політики [9, 183].

Придворна культура Візантії — це офіційні та неофіційні переговори, жести і символіка, дорогі подарунки та листи. Придворні ритуали візантійців приголомшували іноземців, які відвідували Константинополь. Численні іноземні посли були вражені розкішшю візантійського двору. Стародавні статуї в отворах дверей, по легенді деякі з них могли передбачати майбутнє, мозаїка і дорогоцінні метали, які прикрашали будівлі, вводили відвідувачів в стан ступору. На імператорських прийомах, імператор з'являвся на піднесеному троні в золотому залі, побудованому в кінці VII століття, під мозаїчним зображенням Христа. Гідравліка була використана для створення приголомшливих ефектів, будь то музичні інструменти, фонтани або золоті птахи, що співали. У палаці Магнаури, будівлі, які розташовувалася в Константинополі поруч з Великим палацом, [2, 396] і часто використовувалися як тронний зал, де приймалися іноземні посли, Імператор зустрічав гостей, сидячи на величезному троні, виконаним з чистого золота, в оточенні скульптур левів і птахів, а також дерев, прикрашених дорогоцінними каміннями. У той час як посол робив прокінез (уклін до землі), трон раптово піднімався до рівня стелі. Історіограф епохи Оттона I Великого

Ліутпранд Кремона надав два доповідних звіту. Він описував Різдво Христове, яке відзначалося в залі Великого палацу, де Імператор їв із золотих тарілок в стародавньому римському стилі, коли раптово розверзлася стеля і звідти на стіл спустилися важкі страви з фруктами. Ліутпранд Кремона був особливо вражений акробатичним номером, в якому людина намагалася утримати стілець на лобі. Інші акробати лазили вгору і вниз, виконуючи небезпечні трюки на канаті [8, 296]. Схожа сцена зображена на фресках південній вежі Софійського собору в Києві із збереженням великої групи музикантів, котрі грають на струнних, ударних и духових інструментах, а також на органі та двома акробатами, один з яких піднімався по жердині вгору. Мета подібних трюків полягала в розгортанні картини фатальності підпорядкування імператору, демонстрації абсолютної переваги імператора над своїми підданими, в стимуляції посилення імператорської влади і згуртування суспільства, затвердження Візантії-держави як центру світової культури.

У Візантії існувало політичне православ'я, яке сприяло правильному осмисленню життя імперії та імперської ідеології, що, по суті, було священним для візантійців. Богословська ортодоксальність знаходить своє вираження насамперед у божественній літургії. Політична ортодоксальність, в свою чергу, була сформульована культурною елітою Візантії і лунала до громадян імперії за допомогою риторики. Використання риторики, як інструменту політики, мало давне коріння. Багато з риторичних кліше, сформульованих афінським ритором Ісократом, звучали протягом усього візантійського періоду. Імперський уряд, формулював свої постанови в риторичному стилі, щоб зробити їх більш урочистими і такими, щоб вони легко запам'ятовувались [14, 72].

Візантія стояла на риторичних принципах, які допомогли сформувати особливий клас, еліту, куди входили імператори і імператриці, світське духовенство, єпископи, монахи і освічені миряни. Духовною скріпою різнорідних шарів виступала риторика або «спілкування букв». Це відрізняло візантійців від неосвічених племен за межами кордонів їхньої країни, запобігало від змішання з варварами, зберігало наступність з культурою Рима і Греції. Більшість риторичних творів призначалися для читання вголос друзям або імператору і його придворним [13]. Такі читання були уподібнені театралізованому дійству і отримували критичну оцінку від глядачів. Мова ораторів супроводжувалися певними жестами та мімікою. Хвалебні оди, які виголошувалися вголос, могли бути складені в річницю битви або будь-якої іншої важливої події, в тому числі, з приводу смерті видатної людини, а також для вихваляння (прославлення) імператора. Публічні виступи, що вихваляли імператора, йдуть далеко в історію людства, але класична форма сформувалася приблизно в V столітті до нашої ери в Греції і до IV століття нашої ери досягла свого розквіту, остаточно затвердилась і була кодифікована давньогрецьким комедіографом і майстром новоаттичної комедії Менандром [8, 295]. Церемоніальні вітання-панегірики в Візантії писалися у формі віршів. Візантійським панегірикам була властива тенденція згадки конкретних деталей, імен людей і місць. Деякі панегірики були просто стилістичними вправами і ніколи не вимовлялися публічно. Основний формат офіційної бесіди імператора з іноземним послом або іншим офіційним представником держави викладався в риторичних посібниках і не відрізнявся складністю. Оратору в церемоніальному виступу належало згадати походження імператора, згадати імена його батьків, приємно відгукнутися про зовнішність імператора і його чесноти, згадати його внесок у справу мира і війни, розкрити такі якості як мудрість, мужність, справедливість і благочестя. Форма церемоніального виступу могла варіюватися, деякі моменти свідомо втрачалися, а деякі, навпаки, розкривалися найбільш повно. Однак, незважаючи на деякі вільності, візантійський панегірик володів усіма характеристиками класичного жанру. Незважаючи на те, що візантійські риторики надавали велике значення дотриманню стандартного формату, сучасника вразила би велика кількість лестощів. Образ імператора — це образ Сонця (рідше місяця), що несе тепло і світло всьому світу. Так, візантійський чернець, письменник, філософ, політик та історик Михайло Пселл звернувся до Костянтина Мономаха: «Імператор Сонця! Чи може хто-небудь звинуватити мене в тому, що я назвав вас цим ім'ям, яке так вам підходить? Твоїм кругом чеснот, твоєю швидкістю інтелекту, твоєю природною пишнотою і твоєю сяючою красою, ти підкорював всіх на цій землі. Мова імператора уподібнюючи промови Демосфена, Ісократа і Лісія. Він зачаровує своїх слухачів так само, як зачаровують Оди Піндара і Сапфо» [9, 134]. Імператора щедре хвалили за його

прихильність, благочестя, його військову доблесть і безліч інших достоїнств. Але тільки єдиний імператор Мануїл Комнін не прийняв лестощі подібного роду і зробив догану Деметріосу Хрізолору, наказавши йому приборкати свою мову.

Вимагаючи від глядачів беззастережної вірності імператорській владі, оратор давав привід засумніватися в своїй щирості. Так, оратор і монах Мануель Холоболос був понівечений, поміщений у в'язницю і засланий за наказом Михайла VIII Пелейологоса. Мануель Холоболос відкрито ненавидів церковну політику, що проводилася Михайлом VIII Пелейологосом [18,10]. Однак незважаючи на цей факт, в одній із своєї Різдвяної промови він порівнював імператора з океаном благодаті, золотою рікою і Сонцем, що сходить на сході. У промові, яку він виголосив на Водохреща, ймовірно, в 1273 році, він вихваляв якості Михайла VIII Пелейологоса і зводив їх до вищої моделі чесноти, при цьому чітко усвідомлюючи, що імператор зайняв трон завдяки ряду зрад і вбивств [11, 252]. Слід пам'ятати, що оратори, які лестили імператору на шкоду істині, розглядали його як «помазаника Божого», священну особу, яка уособлювала «царство Боже» на землі. Імператорська влада у Візантії мала абсолютний сакральний сенс. Ідеї божественного походження влади монарха лежала в основі соціальної покірності. Ще в IV столітті священик і богослов Євсевій Кесарійський сформулював теорію про те, що імператор отримував владу з волі Бога землі, а ідеологія західних і східних римлян становила єдине ціле, але з перевагою Візантії [11, 253].

Урочисті промови у віршованій формі на честь імператора вимовлялися в свята Різдва Христового і Хрещення Господнього, після закінчення офіційної частини в імператорському палаці влаштовувалися бенкети. Однією з перших знаменних промов візантійських ораторів стає панегірик на честь Лева VI, виголошений 6 січня 901 року, після чого імператором було дано банкет [12, 30]. Незабаром такі прийоми стають частиною придворного обряду. У десятому столітті банкети були жваві танцями, які виконувалися під звуки органу. Гімнастика, акробатика та інші циркові розваги були обов'язковим атрибутом придворних розваг. Танцюристи і співаки, музиканти та органісти потішали слух імператора, який сидів по центру зала. До XII століття особливої популярності набули музично-театралізовані вистави, де змішувалися виступи жонглерів, гімнастів, борців, співаків, блазнів (часто карлики), танцюристів чоловічої і жіночої статі, акробатів на верблюдах, хору євнухів, звучання органів, кастаньєт і лір. Після банкету придворним оратором надавалася можливість представити імператорові своїх найбільш талановитих учнів, як це було зроблено Михайлом Пселлом на святі Водохреща Господня між 1045 і 1050 роками. «О, самий священний Імператор, ти бачиш ці священні і філософські збори; всі вони — плоди від мого насадження і все пили з моїх джерел» [5, 157]. Виникає справедливе запитання: що сподівалися отримати оратори від їх щедрої похвали імператора? З одного боку, вони хотіли, бути визнані і представлені візантійській аристократії, а при особливій удачі і самому імператору. Хвалебні промови просували індивідуальні та колективні інтереси. З цією метою багато з амбітних риторів шукали державної фінансової підтримки. Промовці також жадали уваги, поваги і оплесків. Аудиторія ораторів полягала не тільки з членів імператорської родини, але також з придворних, вчених, поетів, художників і відомих архітекторів. Промовці прикрашали свої панегірики, однак не відступали від правди і в цьому сенсі панегірики цінні і як історичні джерела, іноді вони надавали цінну інформацію, яку не можна було знайти в інших джерелах [7, 125-131].

Так, історик М. Атталіат пише, що Костянтин X любив розважати своїх підданих, демонструючи екзотичних тварин. Михайло Пселл в промові, яку він виголосив навесні 1043 року розповідає про слонів, які були піднесені візантійському імператору іноземними послами. Слонів навчили вставати на коліна перед престолом імператора і торкатися лобом до землі. В якійсь мірі оратори пропагували політику імперії, формували ставлення населення до тієї чи іншої події [3, 537].

Творчість візантійських ораторів можна було порівняти з чаклунством, така була сила їх слова. Враження, вироблене їх словесним чаклунством, було важливим для їх репутації. Візантійська придворна культура була значно більш стриманою, ніж культура Заходу середньовіччя, наприклад, до почуття любові ставилися не з точки зору благословенного дарунка, дарованого Небесами, а любов у Візантії розглядалася як акт, схвалений Небесами. Придворна культура Візантії поступово балансувала в сторону створення повноцінного етикету за аналогією до

придворного етикету, який був прийнятий в Німеччині і Франції, починаючи з X століття. У спеціальних книгах детально описувалися тонкощі придворних ритуалів, а також порядок імператорських весіллях [1, 396].

Захід сформував придворний образ як ідеальне середовище для культивування грації, естетики, інтелектуальної переваги, бойових мистецтв, доклав неймовірних зусиль для ідеалізації ролі придворного. Однак негативне ставлення до придворних пронизує західну літературу, починаючи від творів філософа-неоплатоніка Аніція Боеція до письменника Джона Селсбері, італійського гуманіста Енея Сільвія Пікколоміні, англійського придворного, поета і письменника сера Уолтера Ролі. Навіть візантійський генерал Катакалон Кекауменос, ймовірно, не аристократичного походження, написав посібник з виживання в імператорському палаці. В цілому, Візантія транслювала позитивний образ придворного імператорського двора.

Придворна культура Англії в першій половині XVII століття транслювала схожі функціональні особливості придворної культури королівського двору з Візантією. Вони укладалися з одного боку в демонстрації могутності держави через призму музичної-театралізованих вистав і урочистих прийомів, а, з іншого боку, культура англійського двору ґрунтувалася на славленні монарха, піднесені його достоїнств, хвалебних од у віршованій формі, які ставали частиною уявлень придворних Масок. Однак, на відміну від Візантії англійські аристократи, незважаючи на численні чвари між різними аристократичними фракціями, проявляли монолітну єдність аж до подій, які привели до громадянської війни в Англії [16, 86].

Висновки. Неможливо уявити, якою була б Західна Європа сьогодні, якби на карті світу ніколи не існувало Візантії. Візантійська тисячолітня цивілізація справила величезний вплив на культуру багатьох країн світу. Візантійська імперія служила буфером між Західною частиною Європи і армією ісламу.

Візантійська цивілізація не була схожа ні на яку іншу. Вже за часи правління імператора Юстиніана Великого, коли імперії налічувалось близько двохсот років, її культура піднялася до категорії вічного і незмінного. Візантійський імператорський двір, з його улесливими промовами, інтригами, конфліктами ворогуючих угруповань, наклепом, всілякими людськими вадами, а також суворою ієрархічною системою, нескінченною боротьбою за близькість до імператора, двоїстим ставленням до статусу жінки в суспільстві, як ніякий інший двір, був близький до англійського королівського двору епохи Відродження. Як і в англійському дворі часів Генріха VIII, Єлизавети I, Якова I і частково Карла I, в Візантії культивувалися риторичні принципи як духовна скріпа придворної культури.

У Візантії хвалебні оди пояснювали природу імператорської влади і владних відносин. Візантійські оратори поділяли кращі традиції давньоірландських бардів. Однак на відміну від давньої Ірландії, де традиції бардів були шановані по всій країні, не існує прямих доказів того, що хвалебні оди були широко поширені по всій візантійській імперії. Придворна культура Англії першої половини XVII століття, також як і в Візантії, зводилася до політико-духовного виміру, де духовність виявлялася в прославлянні монарха як помазаника Божого, а політичні питання вирішувалися через призму музично театралізованих вистав Масок, які своєю розкішшю і оздобленням звеличували статус Англії в Європі.

Література

1. Aretha L. Scripta Minora. Editor Westerink, Munich : K.G. Saur Verlag, Vol. II, 2010. 396 p.

2. Ciggaar K. N. Western Travellers to Constantinople: The West and Byzantium, 962-1204: Cultural and Political Relations. Leiden : E.J. Brill, 1996. 396 p.

3. Darrouzes J. Notitiae Episcopatuum Ecclesiae Constantinopolitanae: Texte Critique, Introduction Et Notes (La Geographie Ecclesiastique de L'Empire Byzantin). Leuven : Peeters, 1981. 537 p.

4. Диль Ш. Основные проблемы византийской истории. Перевод с французского Горянова Б. Т. Москва : Иностранная литература, 1947. С. 6-9.

5. Eusebius of Caesare. Eusebius of Caesarea: Ecclesiastical History / Eusebius of Caesare. Seattle : Amazon Services LLC, 2010. 327 p.

6. Garland L. Byzantine Empresses, women and power in Byzantium, A.D. 527-1204. London : Routledge, 1999. 364 p.

7. De Gautier D. & Benjaminsen A. T. Environnement, discours et pouvoir. Versailles : Éditions Quæ, 2012. 256 p.

8. Luidprand. The Complete Works of Liudprand of Cremona. Translator P. Squatriti. Washington : The Catholic University of America Press, 2007. 296 p.

9. Maguire H. Byzantine Court Culture from 829 to 1204. Harvard University Press, 1995. P.183.

10. Nikolaou K. The position of woman in Byzantine society. Athens : K. Michalas, 1994. P. 81-94.

11. Palaeologus Manuel II. The Letters of Manuel II Palaeologus, Emperor of the

1. East. Washington : Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1977. 252 p.

12. Previale L. Un panegirico inedito per Michele VIII Paleologo. Byzantinische Zeitschrift. Berlin : De Gruyter, Vol. 42, 2009. С.30.

13. Райс Д. Византийцы. Наследники Рима. Москва : Центрполиграф, 2009. 147 с.

14. Райс Т. Византия. Быт, религия, культура. Москва : Центрполиграф, 2006. 255 с.

15. Runciman S. The Eastern Schism: A Study of the Papacy and the Eastern Churches during the XIth and XIIth centuries. Eugene : Wipf & Stock Pub, 2005. 189 p.

16. Соколова А.В. Придворна маска як частина політичної культури Англії періоду правління Стюартів. Культура України: Збірник наукових праць. 2019. №68 С. 80-89.

17. Рассказ Никиты, клирика царского. Послание к императору Константину VII Порфирородному, о святом огне, писанное в 947 году / перевод Дестуниса Г. С. Православный палестинский сборник, Сан-Петербург : Нобель Пресс. 1881. Том 13. С. 8-9.

18. Wendland Cf. P. Commentaria in Aristotelem Graeca Edited by Hermann Diels. Berlin : Georg Reimer. Vol. III. 1901.

References

1. Aretha, L. (2010). Written Minors [Scripta Minora]. Editor Westerink, Munich: K.G. Saur Verlag, Vol. 2. [in Latin].

2. Ciggaar, K. N. (1996). Western Travellers to Constantinople: The West and Byzantium, 962-1204: Cultural and Political Relations. Leiden: E.J. Brill [in English].

3. Darrouzes, J. (1981). Informer Episcopal Church of Constantinople: text critique Introduction and Summary. Notitiae Episcopatuum Ecclesiae Constantinopolitanae: Texte Critique, Introduction Et Notes. Leuven: Peeters [in French].

4. Diehl, Sh. (1947). The main problems of Byzantine history. Translation from French B. T. Goryanov. Moskva: Inostrannaya literatura [in Russian].

5. Eusebius of Caesare. (2010). Eusebius of Caesarea: Ecclesiastical History. Seattle: Amazon Services LLC [in English].

6. Garland, L. (1999). Byzantine Empresses, women and power in Byzantium, A.D. 527-1204. London: Routledge [in English].

7. De Gautier, D. & Benjaminsen, A. T. (2012). Environment, discourse and power. Versailles: Éditions Quæ [in French].

8. Luidprand. (2007). The Complete Works of Liudprand of Cremona. Translator Squatriti P. Washington: The Catholic University of America Press [in English].

9. Maguire, H. (1995). Byzantine Court Culture from 829 to 1204. Harvard: Harvard University Press [in English].

10. Nikolaou, K. (1994). The position of woman in Byzantine society. Athens: K. Michalas [in English].

11. Palaeologus, Manuel II. (1977). The Letters of Manuel II Palaeologus, Emperor of the East. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection [in English].

12. Previale, L. (2009). An unpublished panegyric for Michael VIII Palaeologus. Byzantinische Zeitschrift. Vol. 42. Berlin: De Gruyter [in Italian].

13. Rice, D. (2009). Byzantines. Heirs of Rome. Moskva: Centrpoligraf [in Russian].

14. Rice, T. Byzantium. (2006). Life, religion, culture. Moskva: Centrpoligraf (in Russian).

15. Runciman, S. (2005). The Eastern Schism: A Study of the Papacy and the Eastern Churches during the XIth and XIIth centuries. Eugene: Wipf & Stock Pub [in English].

16. Sokolova A.V. (n.d.). Court Masque as part of the political culture of England during the reign of the Stuarts. Kul′tura Ukrayiny: Zbirnyk naukovykh prats′ 2020. №68. [in Ukrainian].

17. The story of Nikita, the king's cleric. (1881). Epistle to Emperor Constantine VII Porphyrogenic, about the holy fire, written in 947. perevod Destunisa G. S. Pravoslavnyj palestinskij sbornik, Tom 13. San-Peterburg: Nobel Press [in Russian].

18. Wendland, Cf. P. (1901). Greek commentators on Aristotle. Edited by Hermann Diels, Vol. III. Berlin: Georg Reimer [in Latin].

Стаття надійшла до редакції 08.04.2020
Отримано після доопрацювання 15.05.2020
Прийнято до друку 20.05.2020

УДК 316.728
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219178

Цитування:
Червінська Л. І. Комунікаційна складова організації та проведення мистецьких івентів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 64-69.

Chervinska L. (2020). Communication component of organization art events. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 64-69 [in Ukrainian].

Червінська Леся Іванівна,
кандидат наук з мистецтвознавства,
доцент факультету івент-менеджменту
та шоу-бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-0930-898X
chervinskalesia@gmail.com

КОМУНІКАЦІЙНА СКЛАДОВА ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ПРОВЕДЕННЯ МИСТЕЦЬКИХ ІВЕНТІВ

Мета роботи – дослідити комунікаційну складову організації та проведення мистецьких івентів. **Методологія дослідження** передбачає використання аналітичного методу, метод синтезу, компаративного та системного методі, якими послуговувалися у дослідження комунікативного супроводу івент-заходів мистецького спрямування. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що доступність значної кількості інноваційних ідей призводять до того, що громадськість сприймає комунікаційні повідомлення вибірково. З огляду на це, вибір каналів комунікації та характер власне комунікацій здійснюють значний вплив на просування мистецьких івентів. Запропоновано портфель комунікаційних інтегрованих інструментів, який включає: комплекс корпоративних заходів; B2B (бізнес для бізнесу); комплекс спеціальних заходів; комплекс інструментів шок-просування; комплекс інструментів ігрового просування. Вперше застосовано спіральну динаміку (теорія К. Грейвза), що є ефективним підходом до здійснення комунікацій, зважаючи на те, що ця теорія ґрунтується на диференційованих парадигмах мислення, відповідно може бути застосована до різних аудиторій. **Висновки**. В результаті проведено дослідження встановлено, що розуміння основних особливостей цільової аудиторії є початковим етапом в процесі усвідомлення комунікаційних проблем, властивих їм обмежень, а також мотиватором до наступного розвитку івентів. На нашу думку, ціннісний підхід до процесу сегментації громадськості, який ґрунтується на теорії спіральної динаміки, дозволяє розширити світогляд на проблематику забезпечення високої ефективності комунікаційних засобів для проведення мистецьких івентів. Шаблони мислення характеризуються об'єктивними життєвими умовами, які визначають цільові аудиторії сучасних мистецьких заходів, та формують попит на них. Чималої актуальності набуває проблематика розроблення смислів та введення їх у загальну свідомість.

Ключові слова: захід, подія, мистецький івент, івент-захід, комунікації, комунікаційна система, організація мистецьких івентів.

Chervinska Lesya, *candidate of Sciences in Art History, Associate Professor of Event Management and Show Business, Kyiv National University of Culture and Arts*

Communication component of organization art events

The purpose of the work is to investigate the communication component of the organization and holding of art events. **The research methodology** involves the use of the analytical method, the method of synthesis, comparative and systemic methods, which were used in the study of communicative support of event events of artistic direction. **The scientific novelty** of the study is that the availability of a significant number of innovative ideas lead to the fact that the public perceives communication messages selectively. Given this, the choice of communication channels and the nature of the actual communications have a significant impact on the promotion of artistic events. A portfolio of integrated communication tools is proposed, which includes: a set of corporate events; B2B (business for business); a set of special events; a set of shock promotion tools; a set of tools for game promotion. Spiral dynamics (K. Graves' theory) was used for the first time, which is an effective approach to communication, given that this theory is based on differentiated paradigms of thinking, respectively, can be applied to different audiences**. Conclusions**. As a result, the study found that understanding the main features of the target audience is the initial stage in the process of understanding the communication problems, their inherent limitations, as well as a motivator for further development of events. In our opinion, the value approach to the process of public segmentation, which is based on the theory of spiral dynamics, allows to expand the worldview on the issue of ensuring high efficiency of communication tools for artistic events. Patterns of thinking are characterized by objective living conditions that determine the target audiences of contemporary

©Червінська Л. І., 2020

art events and shape the demand for them. The issue of developing meanings and introducing them into the general consciousness becomes quite relevant.

Key words: event, event, art event, event-event, communications, communication system, organization of art events.

Актуальність теми дослідження. На сьогодні питання визначення цільового ринку та особливостей комунікаційних зв'язків із громадськістю набувають чималої актуальності у PR галузі. В той же час доволі гостро постає проблема розкриття ефективності повідомлення, узгодженість його суті із формами очікування цільового ринку, що дозволяє декодувати інформаційні дані згідно із своїми директивами, світоглядом тощо. Розвиток інформаційного суспільства породжує зростання обсягів інформації значно швидшими темпами, ніж громадськість готова сприймати та аналізувати з метою виявлення найбільш достовірної. Доступність значної кількості інноваційних ідей призводять до того, що громадськість сприймає комунікаційні повідомлення вибірково. З огляду на це, вибір каналів комунікації та характер власне комунікацій здійснюють значний вплив на просування мистецьких івентів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню вказаної проблематики свою увагу присвятили такі науковці, як: Д. Бек, О. Карпюк, А. Сингаєвська, І. Кочнова, А. Маслоу, Т. Парамонова, І. Пархоменко, В. Пошивалов, Д. Савицька, О. Хитрова, Л. Картер та ін. Однак, заважаючи на зростаючий інтерес до організації та проведення мистецьких івент-заходів, особливої актуальності набуває питання взаємодії та діалогу з цільовою аудиторію, що і обумовило вибір теми дослідження.

Мета статті – охарактеризувати особливості комунікаційної складової організації та проведення мистецьких івентів.

Виклад основного матеріалу. Враховуючи те, що проведення мистецьких заходів на сьогодні в Україні набуває широкої популярності, варто забезпечувати високу ефективність їх організації з метою досягнення очікуваних результатів. Проте варто зважати на те, що помилковий вибір того чи іншого заходу або неправильна організація ведуть до появи непередбачуваних ситуацій, що може негативно позначитись на репутації бренду. Тому, беручи до уваги вище зазначене, на сьогодні чималої актуальності набуває моніторинг вітчизняного івент-ринку та івент-менеджменту, розкриття головних стадій організації того чи іншого івент-заходу, дослідження основних проблем у ефективному управлінні певного івент-заходу, а також визначення перспективних напрямів розвитку івент-менеджменту тощо.

Сучасні культурні інституції в Україні і країнах Європейського Союзу функціонують як індустрії, що, зокрема, продукують культурні продукти у вигляді івент-проектів. Хоча такі культурні індустрії не мають визначальною метою своєї діяльності отримання комерційного прибутку, проте можуть його отримувати в результаті створення, організації, просування і проведення культурних івентів. Крім цього, культурний івент є унікальним способом комунікації із суспільством, що може акцентувати увагу громадськості на важливих питаннях, які потребують культивування свідомого відношення й можливостей для вирішення в майбутньому [6].

Для event-заходів, перш за все, важлива масовість заходу, яка забезпечує потужний потік позитивних емоцій, які переміщуються на товар і формують у споживача лояльність до нього. Застосування в event-подіях різних видів та інструментів просування дає змогу розширити спектр впливу на цільову групу споживачів, яку залучають на добровільній основі безпосередньо в подію, забезпечуючи появу з її боку ініціативності, і тим самим досягають високий ступінь сприйняття необхідної інформації. Точно визначити успішність майбутнього заходу вельми складно, а часом і неможливо. У зв'язку з цим, слід приділяти увагу всім аспектам сприйняття події споживачем і тримати під контролем їх узгодженість, яка забезпечить переваги порівняно з традиційними рекламними інструментами [3]. Як відомо, процес підготовки до будь-якого івенту включає такі основні етапи [10]:

1) розроблення концепції івенту (теми та ідеї);

2) постановка цілей і завдань івенту;

3) координація співробітників і ресурсів на підготовку;

4) моніторинг бюджетів і дедлайнів;

5) проведення заходу;

6) follow-up – аналіз результатів івенту.

Зазвичай будь-яка складова комплексу просування володіє певними особливими ознаками. Головними видами маркетингових

комунікацій слід вважати такі: рекламні (інформація; створення сприятливого враження про продукт; дія на споживача), стимулювання збуту (активізація продукуючої мережі, активізація споживачів; підтримка рекламної кампанії; витягання вигоди з подій), особисті (персональні) продажі (висновок операцій, інформація), зв'язки з громадськістю, паблісіті (публічність; гласність; створення популярності; інформація про продукт; формування і захист іміджу), прямий маркетинг (просування продукту, послуг), виставки, ярмарки (привернення уваги до товару; інформування громадськості; підтримка репутації), «партизанські» комунікації (первинне привернення уваги; спонукання до покупки; інформованість) та незаплановані комунікації [5]. Чимала кількість компаній в процесі підготовки івент-заходів застосовують різноманітні комунікаційні інтегровані інструменти, наведені у табл. 1. Варто зазначити, що будь-який івент-захід повинен узгоджуватися з єдиною системою просування продукту, що становить портфель комунікаційних інтегрованих інструментів.

Таблиця 1

Портфель комунікаційних інтегрованих інструментів

Назва інструменту	Змістовна сутність інструменту	Характеристика дії інструменту
Комплекс корпоративних заходів	Тактика афективного впливу на працівників з подальшою перспективою формування цілої команди однодумців	Організація команди однодумців. Стимулювання персоналу до досягнення високої ефективності роботи. Створення сприятливого клімату у співпраці між управлінцями та персоналом. Посилення внутрішньої комунікації між працівниками у неформальній формі
B2B (бізнес для бізнесу)	Організація семінарських занять, тренінгів та конференцій для дилерів задля зростання дистрибуційної мережі	Створення сприятливого клімату емоційного розвитку. Пожвавлення та розвиток партнерських взаємозв'язків. Виокремлення статусу компанії між її учасниками. Організація команди однодумців. Посилення знань дилерів стосовно продуктів компанії. Створення необхідної основи для проведення рекламних заходів
Комплекс спеціальних заходів	Організація подій задля проведення рекламних заходів, поглиблення розуміння учасників даної події у суті бренда	Формування «сарафанного радіо». Нагромадження початкових знань про цільову аудиторію. Аудиторія, яка є безпосереднім учасником даної події, може вважатися великою фокус-групою в процесі схвалення пропозиції компанії
Комплекс інструментів шок-просування	Використання цікавості учасників даної події та швидкої реакції на скандальні події задля посилення інтересу до певного бренду	Досягнення неявного просування товару. Швидке розповсюдження необхідного розголосу між громадськістю
Комплекс інструментів ігрового просування	Притягнення цільової аудиторії до гри задля посилення їх зацікавленості до бренду	Досягнення комунікаційної ефективності, недоступної стереотипним комунікаціям

Джерело: розробка автора. Таким чином, для того, щоб досягти синергічного ефекту, компанія має докласти чимало зусиль до процесу розробки комплексу просування. Головна мета маркетингової комунікації полягає у просуванні продукту. Певну маркетингову комунікацію компанія може використовувати з різноманітною метою. Зокрема, рекламне повідомлення у ЗМІ здатне одночасно ознайомлювати цільових споживачів щодо основних властивостей товару та формувати сприятливу репутацію компанії. Реклама, в той же час, реалізує збутову функцію у місцях продажу. Носіями прямого маркетингу є текстове повідомлення та упаковка, що володіє не тільки привабливим дизайном, проте здатна забезпечувати оформлення інших повідомлень. Незалежними видами комунікації є участь підприємства у проведенні виставок, ярмарків тощо.

Використання спеціальних заходів у стратегії просування бренду містить велику кількість різних факторів, які необхідно враховувати. У маркетингу визначальну роль мають не тільки креативні та свіжі ідеї івенту, а й урахування всіх організаційних нюансів. Чітко вибудувана логістика спеціального заходу дає змогу забезпечити 50% успіху. Причому кількість різних погоджень і дає змогу прямо пропорційну масштабу й технічній складності заходу. Лише врахування всіх складових організації події дасть змогу побудувати ефективну комунікацію між споживачем і брендом [3]:

По-перше, ідея івенту повинна бути концептуальною, тобто здатною жити довго, обростаючи очікуваннями аудиторії. Компанія повинна прагнути зробити захід зі своєю історією, міфами й легендами. Це буде цікаво не тільки клієнтам і ЗМІ, а й самому організатору.

По-друге, необхідно стежити за тим, щоб захід був не просто благодійним подарунком людству, а таким подарунком, на якому стоїть логотип. Таким чином, у свідомості споживачів емоційне задоволення від участі в заході буде зливатися з образом бренда.

По-третє, потрібно постаратися, щоб подібні спеціальні заходи проходили регулярно й були очікувані.

На думку чималої кількості спеціалістів, визначною частиною в проведенні спеціальних івент-заходів є емоційний вплив на цільову аудиторію. Основним при цьому є саме відчуття від проведення даного івент-заходу, переважно позитивні. Через це, важливою складовою частиною у вдалому проведенні певного івент-заходу є професіональна команда. Визначимо головних учасників, які приймають участь в процесі управління івент-заходами (рис. 1).

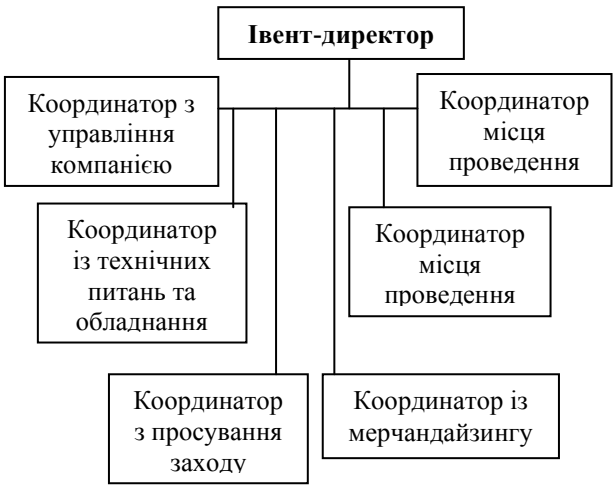


Рис. 1. Типова організаційна структура відділу івент-менеджменту компанії
*Джерело: за матеріалами **[2]***

На рис. 1 зображена організаційна структура, яка, на нашу думку, є найбільш оптимальною для проведення масштабних заходів. За такою схемою розподілення обов'язків перед кожною ланкою будуть поставлені конкретні завдання, виконання та дотримання яких сприятиме результативному проведенню важливого заходу чи події [9]. Очевидно, головну мету івент-маркетингу, яка полягає в досягненні позитивного ефекту від організації івент-заходу, необхідно інтегрувати з місцем, часом, атмосферою та ефективними комунікаційними зв'язками з цільовою аудиторією. Для вирішення такої задачі в Україні було створено спеціальну Асоціацію івенторів України, в рамках якої проводяться майстер-класи, лекції, навчання за спеціальністю івент-менеджер. Асоціація об'єднує івент-агентства, які вже спеціалізуються на правильному використанні івент-маркетингу. Якщо події впроваджувати у маркетинговий контекст, то результатом буде відчутний інструмент з передачі цінностей торгової марки споживачеві. Завдяки інструментам івент-маркетингу компанія здатна показати себе зі сторони соціально активної організації, яка піклується про свого споживача [7].

Event-менеджмент є новою галуззю, що розвивається та дає можливість кар'єрного росту для всіх, хто захоплюється організацією та плануванням заходів. Цей вид діяльності включає вивчення бренду, цільової аудиторії, розробку концепції заходу, планування логістики та координацію технічних аспектів перед безпосереднім виконанням умов заходу. Event-менеджмент, по суті, є програмою управління заходом, яка залежно від поставлених цілей передбачає виконання event-менеджером різнопланових дій – побудову логістики, драматургії, сценографії заходу. Організація заходу – це кожного разу новий проект [8]. Отже, event-менеджмент включає функції планування, організування та контролювання проведення унікального, єдиного в своєму роді заходу, причому унікальність забезпечується не стільки оригінальністю ідеї, скільки способами доведення її до кінцевого споживача.

Головні особливості маркетингових комунікацій у брендингу івентів полягають у:

– розкритті основної ідеї в рамках усієї інформації стосовно бренду (базується на суті бренду);

– розкритті основної ідеї в напрямі усієї інформації стосовно бренду (позиціювання бренду);

– наявність у інформації стосовно бренду різноманітних ознак, які дозволяють

забезпечити безпомилкове розпізнавання бренду цільовою аудиторією;

– організація усіх брендингових комунікацій так, щоб будь-яка подальша інформація роз'яснювала та поповнювала попередню, що, своєю чергою, формувало б єдине сприйняття бренду.

Для успішного проведення заходу важливим є вдалий вибір місця проведення, програми, учасників та підрядників. Ці питання вирішуються на етапі організування. Разом з початком заходу для event-менеджера розпочинається контролююча функція, яка включає слідкування за вчасним поширенням необхідної інформації через канали комунікації. [8].

У сфері зв'язків з громадськістю відштовхуватися потрібно саме від адресата та споживачів, оскільки вони формулюють цільове покликання інформаційного повідомлення. Сегментація громадськості, безперечно, є необхідною, однак, якщо не користуватися спрощеним підходом, можна помітити, що у недиференційованій групі особи неоднаково сприймають інформаційне повідомлення. Люди з рівним соціальним та освітньо-культурним розвитком неоднаково приймають інформаційне повідомлення, володіють різноманітними установками та цінностями, а відтак, вимагають різного інформаційного повідомлення.

Для розв'язання цієї проблеми потрібно використовувати теорію, яка відображає індивідуальний розвиток свідомості людини. Тому потрібно вибрати певну модель, яка володіла б рисами системного підходу, іншими словами дозволяла б відокремити факти та висновки в єдину систему та дізнатися загальну ситуацію. Такою моделлю виступає спіральна динаміка, яка ґрунтується на теорії К. Грейвза. Така модель не тільки відображає всі стадії розвитку людських систем, проте дозволяє відповідати на запитання, як і чому формуються, трансформуються та змінюються ці системи. Теорія Грейвза дає змогу адресантові повідомлення зосередитися на адресатові, тобто на цільовій аудиторії, і збагнути поведінку адресанта – підприємства, від імені якого відправляються інформаційні повідомлення, а також підшукати найкращі комунікативні стратегії.

К. Грейвз є прибічником теорії А. Маслоу, який запропонував «ієрархію потреб Маслоу» [4]. Вона є своєрідною пірамідою, в підніжжі якої перебувають найголовніші фізіологічні людські потреби, а на верхівці – визнання та само актуалізація. Дані потреби, як стверджує А. Маслоу, слід вважати головними мотиваторами особи. К. Грейвз, в свою чергу, запропонував власну концепцію. Так, проаналізувавши чималу кількість дослідних та статистичних даних, К. Грейвз побудував специфічну модель системи людських цінностей. На даний час спіральна або інтегральна динаміка є широко розповсюдженою в різних сферах, дає змогу виділити та оцінити шаблони мислення, а також роз'яснює розвиток мислення від одних шаблонів до інших.

На наш погляд, спіральна динаміка є ефективним підходом до здійснення комунікацій, зважаючи на те, що дана теорія ґрунтується на диференційованих парадигмах мислення, відповідно може бути застосована до різних аудиторій. Важливим моментом є те, що будь-яка з даних парадигм повинна пропонувати власний особливий метод сприйняття інформаційних даних та розуміння світу, метод формування установок та ухвалення рішення. Парадигми мислення відбивають наші думки, а не віру або цінності. Опорна концепція спіральної динаміки полягає у спостереженні, що цМеми формуються підпорядковано та позначаються на думках та поведінці людей. Як стверджують розробники теорії спіральної динаміки, термін «цМем» віддзеркалює світосприйняття, систему оцінки, рівень психологічного існування, структуру віри тощо. Це головні поняття, що організовують системи, направляють поведінку особи та позначаються на усіх повсякденних виборах як основи в процесі прийняття рішень. Будь-який цМем може набувати не лише здорову, але й нездорову форму. Його доречно вважати дискретною структурою мислення, а не лише певним набором ідей та цінностей. Водночас, відповідно до змін життєвих умов (на цМеми впливають історична епоха, географічне місце, екзистенцій ні проблеми та соціальних ситуації) його прояв може бути як яскравішим, так і тьмянішим.

Висновки. Отже, розуміння основних особливостей цільової аудиторії є початковим етапом в процесі усвідомлення комунікаційних проблем, властивих їм обмежень, а також мотиватором до наступного розвитку івентів. На нашу думку, ціннісний підхід до процесу сегментації громадськості, який ґрунтується на теорії спіральної динаміки, дозволяє розширити світогляд на проблематику забезпечення високої ефективності комунікаційних засобів для проведення

мистецьких івентів. Шаблони мислення характеризуються об'єктивними життєвими умовами, які визначають цільові аудиторії сучасних мистецьких заходів, та формують попит на них. Чималої актуальності набуває проблематика розроблення смислів та введення їх у загальну свідомість.

Література

1. Бек Д. Э. Спиральная динамика. Управляя ценностями, лидерством и изменениями в XXI веке. Москва : Открытый Мир, BestBusinessBooks, 2010. 424 с.
2. Карпюк О.А., Сингаєвська А.О. Event-менеджмент в туристичній галузі: світовий досвід та перспективи для України. Актуальні проблеми, сучасний стан та перспективи розвитку індустрії туризму в Україні та Польщі: матеріали дев'ятої міжнародної науково-практичної конференції; за ред. І.В. Саух. Житомир: ЖФ КІБІТ, 2016. С. 39-42.
3. Кочнова І. В. Роль спеціальних заходів у формуванні бренда. Держава та регіони. Серія : Економіка та підприємництво. 2015. № 3. - С. 4-8
4. Маслоу А. Теория человеческой мотивации. Мотивация и личность. Санкт-Петербург : Евразия, 1999. С. 77-105.
5. Парамонова Т. Составляющие элементы системы маркетингових коммуникаций. Маркетинг. М., 2005. № 2. С. 67-73
6. Пархоменко І. І. Складові формування попиту на культурні івенти в Україні (на прикладі музеїв). Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Менеджмент соціокультурної діяльності. 2019. Т. 2, № 1. С. 134-154.
7. Пошивалов В. П. Касян С. Я. Перспективи розвитку івент-маркетингу компаній в Україні. Економічний простір. 2013. № 78. С. 251-259
8. Савицька Д. В. Event-менеджмент: тенденції та розвиток в Україні. 69–та студентська науково-технічна конференція: секція "Економіка і менеджмент" : зб. тез доповідей. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2011. С. 366–367
9. Хитрова О. А. Стан і тенденції розвитку івент-менеджменту в Україні. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Економіка і менеджмент. 2018. Вип. 30. С. 27-31.
10. Carter L. Event Planning. Author House, 2007. P. 3.

References

1. Beck D.E. (2010). Spiral dynamics. Managing values, leadership and change in the 21st century. Moscow: Open World, BestBusinessBooks [in Russian].
2. Karpyuk, O.A, Singaevskaya, A.O. (2016). Event management in the tourism industry: world experience and prospects for Ukraine. Current issues, current status and prospects for the development of the tourism industry in Ukraine and Poland: materials of the ninth international scientific-practical conference; for order. I.B. Sauh. Zhytomyr: ZhF KIBIT, 39-42 [in Ukrainian].
3. Kochnova, I.V. (2015). The role of special measures in brand formation. State and regions. Series: Economics and Entrepreneurship, 3, 4-8 [in Ukrainian].
4. Maslow, A. (1999). The theory of human motivation. Motivation and personality. St. Petersburg: Eurasia, 77-105 [in Russian].
5. Paramonova, T. (2005). Components of the system of marketing communications. Marketing, 2, 67-73 [in Russian].
6. Parkhomenko, I.I. (2019). Components of the formation of demand for cultural events in Ukraine (on the example of museums). Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Management of socio-cultural activities, 2, 1, 134-154 [in Ukrainian].
7. Poshivalov. V.P. Kasyan, S.Y. (2013). Prospects for the development of event marketing companies in Ukraine. Economic space,78, 251–259 [in Ukrainian].
8. Savitskaya, D.V. (2011). Event-management: trends and development in Ukraine. 69th student scientific and technical conference: section "Economics and Management": coll. abstracts of reports. Lviv: Lviv Polytechnic Publishing House, 366–367 [in Ukrainian].
9. Khitrova, O.A. (2018). Status and trends in event management in Ukraine. Scientific Bulletin of the International Humanities University. Series: Economics and Management, 30, 27-31 [in Ukrainian].
10. Carter L. (2007). Event Planning. Author House [in English].

Стаття надійшла до редакції 27.08.2020
Отримано після доопрацювання 30.09.2020
Прийнято до друку 05.10.2020

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.01:7.03:7.08 (477) "21"
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219179

Цитування:
Луцишина Д. В. Жіночі арт-практики у контексті світової культури ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 70-74.

Lutsyshyna D. (2020). The art practices of women in the context of the world culture of the XX century. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 70-74 [in Ukrainian].

Луцишина Дарія Володимирівна,
аспірантка,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-1048-6190
innuendo19@gmail.com

ЖІНОЧІ АРТ-ПРАКТИКИ У КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Метою дослідження є визначення особливостей та ролі жіночих мистецьких практик, як-от живопис, скульптура, інсталяція, перфоманс, рукоділля тощо у культурному процесі, окреслення історичного та соціального контексту – як українського, так і світового — у творчій діяльності жінок-мисткинь. **Методологія дослідження**. Застосовано методи систематизації, формального, стилістичного аналізу, історичний, порівняльний, описовий, біографічний методи. **Наукова новизна** полягає в дослідженні творчої діяльності жінок-мисткинь, що є одним із перспективних і недостатньо вивчених напрямків розвитку мистецтвознавчої науки та історіографії. Отримані результати мають значення для подальших досліджень роботи художниць як в Україні, так і за її межами. **Висновки.** Визначено особливості творчості мисткинь, обґрунтовано їхню роль у мистецькому процесі ХХ ст., показано вплив соціально-політичних та ідеологічних факторів на творчість українських та зарубіжних художниць.

Ключові слова: жінки-художниці, феміністичне мистецтво, українське шістдесятництво, авангардизм, живопис, перфоманс, інсталяція, відео-арт, самвидав.

Lutsyshyna Daria, *postgraduate, National Academy of Visual Arts and Architecture*

The art practices of women in the context of the world culture of the XX century

The purpose of the article is to determine the peculiarities and role of women's artistic practices such as painting, sculpture, installation, performance, crafts, etc. in the cultural process, to determine the historical and social context – both in Ukraine and the world - in the creative activities of women artists. **Methodology.** The study includes the methods of systematization, formal, stylistic analysis, historical, comparative, descriptive, biographical methods. **The scientific novelty** lies in the research of the creative activities of women artists, which is one of the promising and understudied fields in the development of art history and historiography. These results are significant for further research on the works of women artists both in Ukraine and abroad. **Conclusion.** As a result, the peculiarities of the artists' work were defined, their role in the artistic process of the 20th century was explained, the influence of the socio-political and ideological factors on the creative work of Ukrainian and foreign female artists was shown.

Key words: women artists, feminist art, Ukrainian sixties, avant-garde, painting, performance, installation, video art, self-publishing.

Актуальність теми дослідження. Проблема жінки в мистецтві завжди стояла дуже гостро. Через соціально-політичні та ідеологічі фактори мистецтво століттями розвивалося здебільшого у руках чоловіків-митців, ігноруючи жінок, які, незважаючи на перешкоди, займалися різними мистецькими практиками. У ХХ ст. їхня творча діяльність помітно активізувалася і вийшла на новий рівень. Внесок художниць у розвиток мистецтва наразі недооцінений і вивчений недостатньо. Аналіз досліджень і публікацій. В Україні дослідженню жіночих мистецьких практик (живопису, скульптури, інсталяції, перфомансу, рукоділля та ін.) присвячено мало праць, тема недостатньо представлена у науковій літературі. Останніми роками вона привертає більше уваги, виходять друком переклади іноземних авторів (Б. Квінн, М.Абрамович), а також праці дослідницької платформи PinchukArtCentre. Тему жіночих мистецьких практик досліджують

©Луцишина Д. В., 2020

К. Яковленко, Т. Злобіна, В. Шиллер, О. Брюховецька, А. Ложкіна, Т. Кочубінська, Т. Жмурко, О. Годенко, Л.Герман, Г. Глеба та ін.

Мета дослідження полягає у необхідності дослідити особливості жіночих мистецьких практик, визначити історичний та соціальний контекст – як український, так і світовий — у їхній творчій діяльності.

Виклад основного матеріалу. ХХ ст. принесло з собою пошуки нових ідеалів, нових цінностей і орієнтирів, важливі відкриття і експериментаторство. Митці і мисткині намагалися відтворити суперечливу реальність у своїй творчості, з чого випливав пошук нових засобів, форм, а також сміливі експерименти. Через мистецтво вони прагнули показати, що у реальному світі існує не лише прекрасне, а й потворне, не лише порядок, а й хаос. На цій хвилі виникло багато нових мистецьких напрямів і течій. Дві світові війни принесли не лише руйнацію, а й переосмислення існуючого стану речей. В Україні революційні події ще більше загострили описані настрої та деякою мірою підштовхнули появу специфічних мистецьких феноменів. У ці неспокійні часи жінки продемонстрували, що всупереч упередженням, вони здатні нарівні з чоловіками або й краще витримувати великі моральні і фізичні навантаження, працювати і творити. У середині ХХ ст. акценти у поглядах на роль жінок переходять із політико-правової площини в культурну. Так, М. Мід у своїй праці «Стать і темперамент у трьох примітивних суспільствах» зазначала, що чоловічі та жіночі індивіди стають чоловіками й жінками саме відповідно до приписів своїх культур [3]. Згодом С. де Бовуар теоретично підсумувала цілий етап у розвитку феміністичної ідеології й жіночого руху. У своїй праці «Друга стать» вона відзначила, що великою проблемою є так зване жіноче виховання, нав'язане школою і сім'єю [4].

Визначна українсько-французька художниця О. Екстер навчалася у Києві та Парижі, входила до групи К. Малевича «Супремус», разом з Є. Прибильською та М. Давидовою сприяла відродженню народних промислів у с. Вербівка (нині – Черкаська обл.) та с. Скопці (нині – Київська обл.). О. Екстер застосовувала нові прийоми не лише у живописі, а й у сценографії, дизайні модного одягу, працювала в галузі книжкової графіки. О. Екстер справила великий вплив на розвиток авангардного мистецтва, а також реформувала театральне мистецтво. Твори мисткині зберігаються в різних музеях світу, зокрема, у Національному художньому музеї України у Києві.

М. Синякова репрезентувала неопримітивістський напрямок в українському мистецтві 1910-1920-х рр. Вона була учасницею харківської групи «Будяк», «Викусь», петербурзького «Союзу молоді» (разом з О. Екстер, Н. Гончаровою). Художниця була однією з авторів футуристичної декларації «Труба марсіан» (Харків, 1916), а також учасницею «Союзу семи» (Харків, 1918), працювала у футуристичному виданні «Лірень», ілюструвала поезію [7].

Помітними постатями в українському мистецтві початку ХХ ст. були художниці, що входили до школи М. Бойчука, який запропонував теорію нового українського мистецтва, що виникла на зіткненні європейського художнього процесу та руху за національну самобутність. Серед учениць М. Бойчука були художниці А.Іванова, С. Налепинська-Бойчук, О. Павленко, О. Сахновська, М. Трубецька, М. Юнак та ін [1].

У післявоєнні роки починала творити французько-американська мисткиня Л. Буржуа, відома своїми масштабними скульптурами та інсталяціями. Окрім цього, вона плідно займалася живописом та друкарськими практиками, досліджувала різні теми: сім'ю, сексуальність та тіло, смерть та підсвідомість.

У 1960-1970-х рр. з різними медіумами працювали мисткині Ф. Вудмен, С. Оргел, Ф. Жаніко, М. Пільц, Б. Юргенссен, Л. Паренте, А. Мендьєта, А. Пайпер, Е. Феррер, С. Шерман, Валі Експорт, Орлан, Е. Партум, Манон, Р. Бертльманн, П. Слінгер, М. Рослер та ін.

Якщо у середині ХІХ — початку ХХ ст. феміністки вимагали рівних прав, доступу жінок до праці й освіти, рівну зарплату, то феміністки 1960-1970-х рр. виступали за необхідність визнати самостійність особистості жінки. Мистецькою практикою, якою жінки почали активно займатися, був перфоманс, одна із форм мистецтва, у якій не домінували чоловіки і яка надала поле можливостей для жіночого висловлювання. Деякі художниці, наприклад, М. Рослер та Х. Вілке – стали новаторками у жанрі відео-арту, експериментуючи із записом своїх перфомансів. А. Мендьєта у своїх роботах піднімала питання національної та гендерної ідентичності, Л. Гершман Лісон розглядала моральні та етичні труднощі, що виникають у

культурі, одержимій технологіями, А. Пайпер досліджувала расові та культурні упередження, а Дж. Джонас, хоча і мала освіту скульпторки, не обмежувала себе у медіумах і поєднувала різні інструменти. Зважаючи на те, що в історії мистецтва популярні образи оголеного жіночого тіла, створені чоловіками, К. Шнееман розробляла питання, чи може оголена жінка бути одночасно і художником, і моделлю, образом [12]. Однією з найвідоміших мисткинь перфомансу стала М. Абрамович. Під час своїх перфомансів художниця часто піддає своє тіло ризику і небезпеці, пошкодженням і болю. Фізичні випробування, на які наважується художниця, покликані розкрити теми меж довіри, витримки, зближення, взаємодії з глядачем. Серед визначних робіт М. Абрамович — «Ритм 0» (1974 р).

Художниці нерідко використовували власне тіло як виразний засіб. Прикладом може слугувати перфоманс Манон «The Artist is Present» (1977), який вона виконала за допомогою 16 «двійників» самої себе. Стратегія використання власного тіла для створення різних образів та симулякрів спостерігається у роботах низки художниць другої половини 1970-х рр. — від С. Шерман до Х. Вілке та Л. Гершман Лісон. С. Шерман торкається теми неоднозначності ідентичності. У своїй серії «Untitled Film Stills» 1977-1980 рр. вона використала фотографію як інструмент для обману глядача та «втечі» від власної ідентичності [17]. Австрійська художниця Б. Юргенссен також часто використовувала власне тіло для критики соціальних і культурних механізмів, що відповідальні за існуюче становище жінки. Відомою роботою польської художниці Е. Партум є «Self-Identification» (1980), що включала перфоманс та серію фотографій, на яких її оголене тіло накладене на сцени повсякденного життя Варшави. Художниця не просто провокувала, а зображала становище, відведене жінкам (а також мисткиням) у фалоцентричному світі [14]. Валі Експорт також зверталася до необмежених можливостей, які відкривало тіло жінки. Її знаковий перфоманс 1968 р. «Aktionshose: Genitalpanik» у 2005 р. відтворила М. Абрамович.

Художниці також активно використовували простір. Наприклад, у проекті «Womanhouse» (1972), створеному М. Шапіро та Дж. Чикаго, взяли участь професійні художниці та студентки, яким відводилися кімнати будинку, де вони створювали експозиції. У есе до проекту М. Шапіро та Дж. Чикаго писали: «We know that society fails women by not demanding excellence from them. We hung in there. We assured them that they could do it, that the House would be a success that they were angry because they were being forced to work harder than they ever had before…that it was worth it.» [13].

У цей же час на теренах України, що перебувала у складі СРСР, розвиток мистецтва визначався офіційною ідеологією та установками соцреалізму. 1960-і рр. позначені зростанням національної самосвідомості, на цьому тлі розгортається творчість низки українських діячів культури та мистецтва. Серед художниць – А. Горська, Г. Севрук, Л. Семикіна, Г. Зубченко та інші. А. Горська стала однією з найяскравіших представниць шістдесятництва у мистецтві. Мозаїкам, вітражам, графіці А. Горської притаманний характер, виразність. В основі художнього стилю мисткині простежуються традиції Київської академічної школи, народне мистецтво, український авангард 1920-х рр. Мисткиня брала активну участь у правозахисному русі, через що зазнавала переслідувань з боку радянської влади. Художниця була однією з організаторок Клубу творчої молоді «Сучасник» (1960). У 1964 р. разом з колегами О. Заливахою, Л. Семикіною, Г. Севрук та Г. Зубченко вона створила у Київському університеті вітраж «Шевченко. Мати», який був знищений адміністрацією за вказівкою партії. Скликана комісія визнала твір ідейно ворожим [11].

Зовсім інакшою виглядає творчість З. Лерман. На той час у радянському мистецтві продовжував панувати так званий суворий стиль, але художниця не вдавалася до його засобів. У своїх роботах вона створювала ліричний, тендітний, утопічний світ, який потребував іншого підходу. Балет був однією з наскрізних тем її творчості. Іншою ж важливою темою у творчості художниці пізніше стала війна в Афганістані [6].

В Одесі у цей час творили нонконформісти, лідеркою цих митців стала Л. Ястреб. З кінця 60-х років вона брала активну участь як в офіційних, так і в квартирних виставках в Одесі, Москві. Багато ідей і прийомів, до яких вдавалася художниця, стали основою творчої програми групи «Мамай».

На 1960-1970 рр. роки припадає розквіт творчості М. Приймаченко, народної художниці, представниці «наївного мистецтва», яка посідає особливе місце серед українських жінок у мистецтві. У своїх творах

вона демонструє бездоганне відчуттям ритму, її форми завжди добре взаємодіють одна з одною у русі. «Звірина серія» М. Приймаченко унікальна і не має аналогів. В основі її творчості — український фольклор і багата школа народного мистецтва, фантазія і підсвідоме. За останні роки творчий доробок художниці почав активніше досліджуватися, образи з її картин переміщаються у масову культуру. 2009 р. за рішенням ЮНЕСКО визнано роком М. Приймаченко [2].

Загалом XX ст. відзначається особливою свободою і різноманіттям жіночих мистецьких практик. Зокрема, на кінець 1980-х – початок 1990-х рр. у США та Європі припадає розквіт руху Riot grrrl. З феномену андерграундної музичної сцени Riot grrrl переріс у субкультуру, що мала власну DIY естетику, політичний та громадський активізм, практику створення зінів. Зін є одним з різновидів самвидаву, поряд з арт-буками, фанзінами тощо. Riot grrrl пропонували жіночий погляд на реальне життя жінок. Серед жіночих зінів - «Summer Star», «Snarla», «Girl Germs». «Bikini Kill» та «JigSaw» видавалися однойменними музичними гуртами дівчат. «Bust» та «Bitch» починали як зіни, але з тих пір виросли в повномасштабні журнали, що існують і дотепер [15].

В Україні мистецьке життя у 1990-х рр. опинилося в нестабільній ситуації пошуку нових сенсів і засобів. Це стосується, зокрема, творчості українських жінок-мисткинь. У СРСР ще у 1920-х рр. були задекларовані прогресивні на той час ідеї гендерної рівності, здійснені помітні кроки, але через непослідовність ці процеси швидко пішли на спад, залишаючи лише гучні ідеологічні гасла. В Україні на цей час припала діяльність сквоту «Паризька комуна», або Паркомуни. У сквоті також проживали і працювали жінки, зокрема Н. Філоненко, яка стала однією з перших кураторів у незалежній Україні. Саме вона організувала виставку феміністичного мистецтва «Рот Медузи» (1995 р.). Однією з небагатьох дівчат у комуні була В. Трубіна - студентка театрально-декораційного відділення Київського художнього інституту. В. Трубіна продовжує працювати і сьогодні, займаючись живописом та фотографією [8]. Загалом мистецтво молодих художників сквоту було аполітичним, відстороненим від соціуму, і значною мірою перебувало поза феміністичним контекстом.

Наукова новизна. Дослідження творчої діяльності жінок-мисткинь є одним із перспективних і недостатньо вивчених напрямків розвитку мистецтвознавчої науки та історіографії. Отримані результати мають значення для подальших досліджень роботи художниць як в Україні, так і за її межами.

Висновки. XX ст. демонструє відчутнішу присутність жінок, які займалися мистецькими практиками, як-от живопис, скульптура, інсталяція, перфоманс, рукоділля, порівняно з попередніми часами, коли соціально-політичні та ідеологічні чинників обмежували їхні можливості для самореалізації. Зміни, які відбулися наприкінці XIX ст. – початку XX ст., відкрили перед художницями більшу свободу творчої діяльності. Глибше вивчення їхнього творчого доробку необхідне для повнішого розуміння мистецьких процесів минулого і сучасності.

Література

1. Бойчукізм. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=36203 (дата звернення: 28.04.2020)
2. Велігоцька Н. І. Марія Приймаченко: альбом. Київ : Мистецтво, 1994. 132 с.
3. Ганзицька Т. С. Історіографічний аналіз місця та ролі жінки в суспільстві. URL: http://www.pravoznavec.com.ua/period/article/75016/%D2 (дата звернення: 28.04.2020)
4. Де Бовуар Сімона. Друга стать / пер.: Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко. Київ: Основи, 1994. 420 с.
5. Зубченко Галина Вікторівна. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=14007 (дата звернення: 28.04.2020)
6. Лерман Зоя Наумівна. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=54400 (дата звернення: 28.04.2020)
7. Марія Синякова. URL: http://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/sinyakova-mariya/ (дата звернення: 28.04.2020)
8. Паркомуна. Місце. Спільнота. Явище / ред. Т. Кочубінська. Київ: Publish Pro, 2018. 208 с.
9. Севрук Галина Сильвестрівна. URL: http://www.history.org.ua/?termin=sevruk_galyna_sylvestrivna (дата звернення: 28.04.2020)
10. Семикіна Людмила Миколаївна. URL: http://www.history.org.ua/?termin=semykina_l (дата звернення: 28.04.2020)
11. Тарнашинська Л. Б. Плеяда нескорених: Алла Горська. Опанас Заливаха. Віктор Зарецький, Галина Севрук. Людмила Семикіна: біобібліогр. нарис. Шістдесятництво: профілі на тлі покоління. Київ, 2011. Вип. 13 С. 3-35.
12. Chernick K. 10 Female Performance Artists You Should Know, from Ana Mendieta to Carolee Schneemann. URL: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-female-performance-artists-ana-mendieta-carolee-schneemann (дата звернення: 28.04.2020)
13. Chicago J. Womanhouse catalog essay. URL: http://ocmatours.net/wp-

content/uploads/2016/11/Original-Exhibition-Essay-Womanhouse.pdf (дата звернення: 28.04.2020)

14. Ewa Partum. URL: https://culture.pl/en/artist/ewa-partum (дата звернення: 28.04.2020)
15. Laura Van Leuven L. A Brief History of Zines. URL: https://blogs.lib.unc.edu/rbc/index.php/2017/10/25/a-brief-history-of-zines/ (дата звернення: 28.04.2020)
16. The art and politics of riot grrrl - in pictures. URL: https://www.theguardian.com/music/gallery/2013/jun/30/punk-music (дата звернення: 28.04.2020)
17. Van de Walle J. Modern Classics: Cindy Sherman - Untitled Film Stills, 1977-1980. URL: https://artlead.net/content/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/ (дата звернення: 28.04.2020)
18. Wright F. The History and Characteristics of Zines. URL: http://www.zinebook.com/resource/wright1.html (дата звернення: 28.04.2020)

References

1. Boichukizm. Retrieved from http://esu.com.ua/search_articles.php?id=36203 [in Ukrainian].
2. Velihotska, N. I. (1994). Maria Pryimachenko: album. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Hanzytska T. S. Historiographical analysis of women place and role in society. Retrieved from file: http://www.pravoznavec.com.ua/period/article/75016/%D2 [in Ukrainian].
4. De Bovuar Simona. (1994). Second sex. (N. Vorobiova, P. Vorobiov, Ya. Sobko Trans). Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
5. Zubchenko Halyna Viktorivna. Retrieved from http://esu.com.ua/search_articles.php?id=14007 [in Ukrainian].
6. Lerman Zoia Naumivna. Retrieved from http://esu.com.ua/search_articles.php?id=54400 [in Ukrainian].
7. Mariia Syniakova. Retrieved from http://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/sinyakova-mariya [in Ukrainian].
8. Parkomuna. Place. Community. Phenomenon. T. Kochubinska (Ed.). (2018). Kyiv: Publish Pro [in Ukrainian].
9. Sevruk Halyna Sylvestrivna. Retrieved from http://www.history.org.ua/?termin=sevruk_galyna_sylvestrivna [in Ukrainian].
10. Semykina Liudmyla Mykolaivna. Retrieved from http://www.history.org.ua/?termin=semykina_l [in Ukrainian].
11. Tarnashynska L. B. Pleiad unconquered: Alla Horska. Opanas Zalyvakha. Viktor Zaretskyi, Halyna Sevruk. Liudmyla Semykina: biobibliographic essay. Sixties: profiles on background of generation. Kyiv, 2011. Vyp. 13 pp. 3-35 [in Ukrainian].
12. Chernick K. 10 Female Performance Artists You Should Know, from Ana Mendieta to Carolee Schneemann. Retrieved from https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-female-performance-artists-ana-mendieta-carolee-schneemann [in English].
13. Chicago J. Womanhouse catalog essay. Retrieved from http://ocmatours.net/wp-content/uploads/2016/11/Original-Exhibition-Essay-Womanhouse.pdf [in English].
14. Ewa Partum. Retrieved from https://culture.pl/en/artist/ewa-partum [in English].
15. Laura Van Leuven L. A Brief History of Zines. Retrieved from https://blogs.lib.unc.edu/rbc/index.php/2017/10/25/a-brief-history-of-zines/ [in English].
16. The art and politics of riot grrrl - in pictures. Retrieved from https://www.theguardian.com/music/gallery/2013/jun/30/punk-music [in English].
17. Van de Walle J. Modern Classics: Cindy Sherman - Untitled Film Stills, 1977-1980. Retrieved from https://artlead.net/content/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/ [in English].
18. Wright F. The History and Characteristics of Zines. Retrieved from http://www.zinebook.com/resource/wright1.html [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.10.2020
Отримано після доопрацювання 02.11.2020
Прийнято до друку 06.11.2020

УДК 004.92 681.5 7. 74: 745/749
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219131

Цитування:
Ремізовський І. М. Творчі роботи О.І.Мінжуліна у контексті реконструкції стародавніх ювелірних технологій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 75-81.

Remizovsky I. (2020). The creative works of A. I. Minzhulin in the context of the reconstruction of ancient jewelry technologies. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 75-81 [in Ukrainian].

Ремізовський Ігор Миколайович,
аспірант Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-2175-6862
igremjew@gmail.com

ТВОРЧІ РОБОТИ О. І. МІНЖУЛІНА У КОНТЕКСТІ РЕКОНСТРУКЦІЇ СТАРОДАВНІХ ЮВЕЛІРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Мета статті: проаналізувати технологію виготовлення авторських ювелірних виробів українського митця, ювеліра, реставратора Олександра Івановича Мінжуліна (1941-2013), виявити художні інновації майстра у поєднанні з втраченими прийоми виготовлення ювелірних виробів, зокрема у техніці зерні. **Методологією дослідження** є застосування мистецтвознавчого аналізу, методів систематизації, порівняння та узагальнення. **Наукова новизна** полягає у виявленні технологічних й стилістичних особливостей авторських ювелірних виробів О. І. Мінжуліна 1986–1988 років та проведенні графічного аналізу комплекту його ювелірних виробів. **Висновки.** Аналіз формотворення й технології виготовлення авторських ювелірних виробів О. І. Мінжуліна, з метою їх мистецтвознавчого опрацювання, дозволив визначити, що значний вплив на творчість майстра мали не тільки мистецтво Київської Русі, а й стародавньої Греції, Скіфії, Візантії. Митець вдало поєднував стародавні художні символічні форми у своїх творчих роботах у поєднанні з новими технологічними ювелірними прийомами.

Ключові слова: ювелірне мистецтво, срібні прикраси, зернь, емаль, О. І. Мінжулін.

***Remizovsky Igor**, postgraduate student of the National Academy of Fine Arts and Architecture.*

The creative works of A. I. Minzhulin in the context of the reconstruction of ancient jewelry technologies

The purpose of the article is to analyze the technology of making original jewelry by the Ukrainian artist, jeweler, restorer Alexander Minzhulin (1941-2013), to reveal the master's artistic innovations in combination with the lost methods of making jewelry, in particular, in the grain technique. **The methodology** is the use of art history analysis, methods of systematization, comparison, and generalization. **The scientific novelty** consists of the identifying technological and stylistic features of A. Minzhulin's author's jewelry from 1986-1988 and carrying out a graphical analysis of his jewelry set. **Conclusions.** Analysis of the shape and technology of making A. Minzhulin's author's jewelry, with the aim of processing them in art history, made it possible to determine that not only the art of Kievan Rus but also ancient Greece, Scythia, as well as Byzantium had a significant influence on the master's work. The artist successfully combined ancient artistic symbolic forms in his creative works in combination with new technological jewelry techniques.

Key words: jewelry art, silver jewelry, granulation, enamel, A. I. Minzhulin.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що творчість видатного українського митця та реставратора О. Мінжуліна кінця XX – початку XXI ст. висвітлена лише у поодиноких публікаціях окремих авторів. В існуючих статтях про автора не розкриті відомості про мистецькі пошуки художника-ювеліра, його творчі задуми та відкриття втрачених стародавніх ювелірних технік, зокрема зерні. Все це й обумовило актуальність вивчення зазначеного питання. Серед існуючих праць зустрічаються, переважно, публікації автора та згадування про нього. Аналіз розвідок та друкувань доводять, що обрана тема не була відображена у науковій та довідковій літературі. Тому опрацювання проблеми творчих пошуків майстра заслуговує на увагу сучасних дослідників.

Стан наукової розробки. Розгляд наукових

©Ремізовський І. М., 2020

публікацій показує, що обрана тема, стосовно дослідження творчих робіт О. Мінжуліна у контексті реконструкції стародавніх ювелірних технік, є мало вивченою. Опрацьовуючи наукові публікації О. Мінжуліна особливу увагу привертає його стаття «Металевий убір із скарбів Стародавньої Русі початку XIII ст. (у контексті реконструкції тогочасного одягу)», у якій автором відображено дослідження, реставрацію й реконструкцію металевих прикрас та стародавнього одягу XII-XIII століття з давньоруських скарбів, знайдених на території Московського кремля, Києва, Тернопільщини [3, 203-208]. Істотне значення мають дослідження О. Мінжуліна, що розкривають втрачені прийоми стародавніх ювелірних технік зерні та емалі [3], [5]. Творчі ювелірні роботи майстра були неодноразово опубліковані у періодичних та наукових виданнях. Ряд дослідників (П. Нестеренко, Н. Ревенок, О. Гаврилюк) розглядають окремі біографічні дані та особисті успіхи О. Мінжуліна як досконалого фахівця у галузі реставрації творів з металу [9], [10]. Тобто, досягнення митця в культурному та мистецькому середовищі залишаються маловивченими. Практичному досвіду О. Мінжуліна, як ювеліра не було приділено уваги в окремому мистецтвознавчому дослідженні. Всесвітня відомість автора, як винахідника втраченої старовинної технології зерні, недостатньо відображена у сучасній науковій літературі. Також потребує подальшого вивчення серія ювелірних авторських робіт, виконаних із застосуванням відкритих автором особливостей старовинних технік і технологій.

Виклад основного матеріалу. Велику частку свого творчого та наукового шляху О. Мінжулін присвятив відтворенню та реконструкції стародавніх ювелірних технік й костюмів. Спираючись на дослідження радянської археологині, фахівця з матеріальної культури та художніх ремесел, кандидата історичних наук Г. Корзухіної, історика А. Барчевського, П. П. Толочко та роботах інших відомих дослідників даної теми, він виконав реконструкцію зовнішнього вигляду костюма знатної городянки Стародавньої Русі, що на сьогодні виставлена в експозиції музею історичних коштовностей України. В реконструкції вбрання також брали участь художники-реставратори Національного музею історії України Т. Мінжуліна та О. Гаврилюк. У своїй публікації «Серебро изо ушью и сшии» О. Мінжулін зауважив, що «унікальність знахідки важко переоцінити: це найбільш повний комплект "металевого убору" заможної городянки першої половини XIII століття, виявлений за останні 20 років в Україні» [4, 49]. Крім того, у статті дослідник припускає використання підвісних прикрас не тільки у якості елемента декору стародавнього костюму, а і в якості носіння оздоблень на скронях і вухах. Дослідник пише: «Вірогідно, скроневі кільця-сережки носили давньоруські жінки також і в вухах» [5, 231–239]. Автор також зазначає, що в Іпатіївському літописі поміщена розповідь про те, як 1150 року князь Володимир Галицький зажадав контрибуцію з міст Волині. Не маючи чим відкупитися, жителі змушені були зібрати прикраси, переплавити їх і віддати в рахунок контрибуції: «Они не имеяхуть дати чего у них хотяше, они же емлючи серебро изо ушью и с шии, сливаюче же серебро даяхуть Владимиру» [1].

Однією з перших ґрунтовних праць О. Мінжуліна стала його дипломна робота «Техніка зерні в мистецтві Київської Русі», (1991). Керівником диплому була доктор мистецтвознавства, професор Української академії образотворчого мистецтва і архітектури Л. С. Міляєва. Ця робота вирізняється тим, що в ній висвітлені сережки «Киянка» (1986) та «Мрія» (1988), виконані ним вручну зі срібла та перлів в техніці скані та зерні [3]. Тобто, новий дизайн сережок, створений О. Мінжуліним став результатом художнього творчого пошуку, поєднаного з дослідженнями музейних зразків та можливістю розкриття таємниць втрачених прийомів і технологій виготовлення цілого пласта різноманітних ювелірних виробів в техніці зерні. Також, ці прикраси є зразком використання автором старовинної техніки і технології у поєднанні з сучасним дизайном створення ювелірного виробу. У конструкції виробів спостерігається візантійський та арабський вплив, витвори вирізняються гармонійним поєднанням окремих елементів з формами та символами, винайденими тисячі років тому. Використавши досвід майстрів минулого й сучасних, автор органічно застосував нові можливості та внутрішню наповненість форм символічним та сакральним сенсом. Тобто, виготовлені речі є свідченням авторського наукового пошуку шляхом особистого експерименту. Доречно, також, звернути увагу на те, що прикраси округлої форми з трьома намистинами, прикрашеними зерню, були досить розповсюдженими у Візантії та в часи Київської Русі.

Досвід О. Мінжуліна є унікальним та багатогранним. Це виявлялося у його майстерності поєднувати як наукові, так і творчі напрямки діяльності, зокрема у роботі як художника-реставратора, так і ювеліра. Наприклад, у процесі проектування та виготовлення ювелірних творчих виробів автором за основу були обрані улюблені техніки стародавніх слов'ян, що були втрачені під час татаро-монгольської навали у XIII столітті. Так, у процесі виготовлення тринамистинних сережок майстер зробив їх не за прямими аналогами стародавніх виробів, а синтезуючи досвід стародавніх майстрів із сучасними дизайнерськими пошуками, використав як окремі частини сучасного ювелірного виробу, так і елементи старовинної форми й технології виготовлення, що поєднуються у новому образі.

Прикраси особистого користування, виконані у старовинних та комбінованих авторських техніках, майже конкурували з його роботою над науковою реставрацією музейних експонатів, виконаних в техніці зерні. Поєднання минулого й сучасного як засіб створення нового бачення нової образності, так необхідного в наш час розглядаються як спроба звернення до витоків культури, що має більш ніж тисячолітню історію.

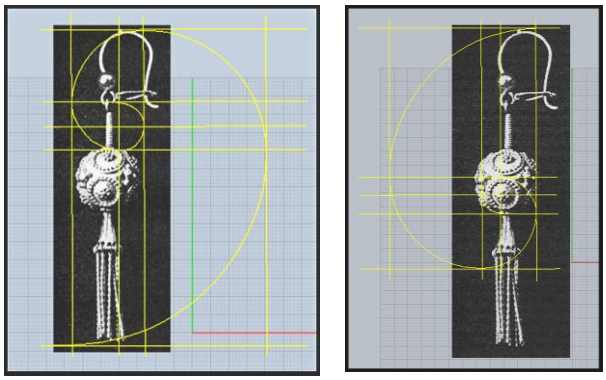


Рис. 1. Таблиця з аналізом золотого перетину на прикладі сережки О. Мінжуліна «Мрія», 1988 р.

На рис.1. проведено графічний аналіз форми одного з виробів де виявлено співвідношення пропорції золотого перетину, які автор, вірогідно, враховував під час проектування й виготовлення прикраси. На наш погляд, у даних виробах, форми гармонійно взаємодіють між собою, поєднуючи сучасні елементи із стародавніми прийомами в техніці зерні.

На рис. 2 представлено два комплекти жіночих прикрас – пара сережок і кулон та комплект срібних сережок, автором яких є О. Мінжулін. Отже, один комплект прикрас виготовлено в техніці гарячої емалі, інший – в техніці скані і зерні. Авторська назва срібного комплекту – «Мрія» (рис. 2, б). Слід також зазначити, що ці зразки виробів були представлені автором у підручнику «Реставрація творів з металу» [2, 189, 108].

Рис. 2. О. Мінжулін. Комплекти жіночих прикрас 1986–1988:
а) – сережки і кулон «Киянка» (гаряча емаль);
б) – комплект сережок «Мрія» (скань і зернь).

Захоплюючись ювелірною справою та дослідженнями стародавніх технік, метр додавав особисті технологічні новаторства у виготовлення сучасних ювелірних виробів. У дипломній роботі він підписав свої вироби, поставивши знак оклику «!», кажучи таким чином про те, що виконав їх тим самим набором інструментів, котрим користувались майстри у давнину: «Ювелірні вироби, виготовлені способами та методами, доступними майстрам Стародавньої Русі» [3, 96].

Декілька зразків власних робіт автор подарував музею історичних коштовностей України, що на території Києво-Печерської лаври, де вони зберігаються донині. Ці твори належать до періоду його творчого й наукового пошуку, коли митець прагнув відшукати втрачену технологію зерні. Своєрідна неординарність О. Мінжуліна спостерігається навіть у назві, яку він дав комплектові сережок. Сенс відкриття митець вкладав навіть у назву своїх експериментальних пошуків з відтворення забутої техніки, назвавши один з комплектів «Мрія».

В інтерв'ю взятого 2019 року у відомого українського мистецтвознавця, заслуженого діяча мистецтв Л. С. Міляєвої, професорка згадує, що: «коли він відкрив секрет зерні, про це говорив весь науковий світ мистецтвознавців і реставраторів».

Цікавим виявилось дослідження

технологічних особливостей застібок на виробах. Насамперед, варто сказати, що сучасні ювеліри для кріплення сережок використовують декілька видів замків, серед яких є «англійська» застібка.

Простішою для виготовлення вважається застібка «французька» у вигляді дугоподібної петлі з фіксуючим запобіжником, яка повторює пластичність форми мочки вуха. Натомість звичайна застібка-петля не містить фіксуючого запобіжного елемента, а тому є не досить надійною. Обидва види кріплення – замки-застібки використані автором («англійська» та «французька»), вважаються досить надійними та зручними у повсякденному використанні. Попри те, що сучасні форми застібок та їхня механічна будова дають змогу легко й зручно одягати і знімати сережку, такі види застібок, як італійська застібка (кліпса), застібка петля, защіпка, конго, пусет, кафф, застібка-ланцюжок О. Мінжулін у своїх виробах не використовував. Так, скажімо, застібка пусет хоча і складна у процесі виготовлення та є надійною, однак незручна у повсякденному використанні. Тому О. Мінжулін намагався обирати такі види механізмів застібок, які були б і надійними, і зручними, тобто оптимальні за своїми характеристиками.

Механізм «англійської» та «французької» застібок добре фіксується лише за умови точного виконання майстром елементів, є складним для виготовлення вручну, однак, саме це засвідчує високий рівень майстерності автора виробу. Варто уточнити, що у процесі виготовлення вручну «англійська» застібка, на відміну від «французької», для отримання якісної роботи, потребує від майстра надзвичайної точності виконання. Тобто, важливим є досвід у виконавця роботи в таких видах ювелірних операцій, як пайка, випилювання, клепання, опилювання, шліфування, полірування. Йдеться про вміння виготовлення механізму вагою до одного грама і розміром не більше двох сантиметрів.

У контексті проведеного дослідження слід зауважити, що властивості чистих металів з мінімальним вмістом домішок дають можливість виготовляти зручні застібки. Однак, вони можуть швидко вийти з ладу у процесі повсякденної експлуатації через м'якість металу, яка властива чистим металам таким, як золото та срібло. За технічними характеристиками чистим металом можна вважати той метал, в якому наявність інших металів менше одного відсотка. Дорогоцінні метали у чистому вигляді дуже м'які. Але як правило, для виробів використовують сплави золота, срібла з іншими металами, наприклад, міддю. Присутність міді у золотому чи срібному сплаві додає міцності. Подібна зміна фізичних властивостей сплаву якісно збільшує можливості використання, запобігає випадковій деформації виробу, оскільки збільшується його міцність, дає можливість виготовлення складних художніх дизайнерських задумів. Сплави дорогоцінних металів використовують також для отримання різноманітнішої колірної гами. Золоті сплави можуть мати білий, жовтий, рожевий, червоний, зелений та, навіть, синій відтінки. До речі, синій колір отримується завдяки присутності у сплаві золота до 25% заліза. Також поєднання у сплаві золота міді та срібла в різних вагових співвідношеннях урізноманітнює фізичні властивості матеріалу, що вкрай важливе для сучасних майстрів-ювелірів. Наприклад, змінюється температура плавлення сплаву.

Слід зазначити, що форма елемента кріплення безпосередньо залежить від ролі, яку їй належить виконувати, поєднуючи водночас художню-декоративну та механічну функції. О. Мінжулін у процесі роботи використовував сучасний за конструкцією елемент кріплення, поєднавши його зі старовинною формою.

Зважаючи на вищевикладене, слід розглянути сам процес ручного виготовлення одного з компонентів ювелірного виробу. Передусім, необхідно звернути увагу на те, що одним із складників «англійського» замка є дужка, робоча частина якої завдовжки до одного сантиметра. Дужка буває круглої, овальної та пласкої форми у розрізі з полірованими поверхнями й згладженими кутами. Кінчик дужки ретельно заокруглюється та полірується, щоб запобігти проколам чи подразненню м'яких тканин вуха під час експлуатації. Вибір майстром виду застібки безпосередньо залежить від характеру і стилістики головної частини композиційного мотиву ювелірного виробу. З внутрішнього боку застібки, навпроти дужки, знаходиться швенза – елемент, що має характерну L або s-подібну в перетині конусну форму. На кінці швенза має наскрізний отвір, який співпадає з кінцевою частиною гачка під час замикання. Протилежний бік швензи закінчується рухливим механічним штифтовим з'єднанням. Штифт з обох боків розклепаний і має напівсферичне закінчення. Дужка-гачок на самому кінчику має виріз у вигляді трикутника. Отвір у швензі буває овальної

круглої або прямокутної форми Поєднуючи обидві частини застібки, виходить міцне механічне зчеплення елементів, які таким чином утворюють цільну замкнуту колоподібну або наближену до овалу форму.

Обов'язковою умовою надійної роботи конструкції є її налаштування після збирання, регулювання міцності з'єднання та щільності підігнаних елементів. Механічна обробка частин замка передбачає їхнє проковування для надання внутрішньої напруги між кристалітами металу, що буде надавати металу пружності, більшої ніж у звичайного не гартованого металу. Загартованість не зникає з часом, а пластичність відновлюється тільки під час нагрівання та рекристалізації металу. Утворені пружні властивості з'єднання, використовують для досить міцного та надійного сполучення. Застібки повинні відкриватися та закриватися з характерним легким металевим клацанням.

Особливим художньо-технологічним прийомом автором було виконано верхню частину сережок. «Англійська» застібка переважно є більш технічним, а не декоративним елементом. Але в даному комплекті О. Мінжулін використав схему, де поєднав декоративну й художню функції. Подібна робота досить складна для майстра. Округла, напівсферична декоративна накладка, прикрашена емаллю різних кольорів, за допомогою паяння прикріплена до дужки швензи знизу. Таким чином, виходить нерухоме з'єднання декоративної накладки. Для надійності конструкції майстром використано три точки паяння на одному елементі. Це досить важкий для виконання елемент, де необхідна ювелірна точність, а також знання технологічних можливостей і вміння майстра передбачити варіанти й послідовність виконання робіт. Тому, на одному виробі може повторюватись процес пайки у відповідній майстру необхідній послідовності багато разів. В такому випадку використовують припої з різною температурою плавлення.

У процесі виготовлення ювелірних виробів О. Мінжулін використовував техніку гарячого емалювання, яка є досить вимогливою і особливою. Ця техніка була добре відома злато ковалям часів Київської Русі, які використовували склоподібний дрібний порошок, нанесений на метал і нагрітий до температури оплавлення для міцного з'єднання з поверхнею. Зауважимо, що температурні діапазони плавлення ювелірних емалей досить високі – від 550ºС до 800ºС. Сережки та кулон «Киянка» (рис. 2, а) виготовлені в техніці виїмчастої емалі, з використанням не прозорих опакових емалей.

Також, важливим та необхідним компонентом для з'єднання частин між собою є припої, за рахунок яких сполучаються між собою елементи застібки та зовнішньої декоративної деталі сережки.

Як підкреслював О. Мінжулін, «пайка являє собою найвідповідальнішу ланку в процесі виготовлення» [5, 231–239]. Під час роботи він використовував паяння відкритим полум'я, згідно з технологією. Процес пайки має відбуватися до того, як виріб з нанесеним емалевим зображенням буде покладено до муфельної печі, за умови, що температура плавлення емалі не буде вищою за температуру плавлення припою, яким з'єднані елементи застібки та декоративної накладки. В іншому випадку конструкція може змінити задану автором форму, або ж зруйнуватися під час температурного впливу.

Відповідно до технології, щоб запобігти руйнуванню, не можна здійснювати паяння відкритим полум'ям після нанесення шару емалі, оскільки можливе знищення, розтріскування або осипання емалі від нерівномірного та швидкого повітряного охолодження.

Далі, варто розглянути роботу митця над комплектом сережок та кулону «Киянка» що на рис. 2 а), зосередивши увагу на його формі. Основна конфігурація сережки з емаллю повторює форму підвісок намиста часів Київської Русі XII століття, що були відреставровані О. Мінжуліним [2, 75]. Сережки та кулон виконані у формі квадрата, підвішеного за петлю на кінці одного з кутів квадрату. В середині квадратної форми розташований діагонально менший квадрат. Внутрішній квадрат торкається кутами середини сторін зовнішнього квадрата, таким чином у кутах утворено трикутний простір, декорований орнаментом. В самому центрі, посередині малого квадрата є коло, яке також торкається внутрішніх стінок квадрата та заповнено всередині також орнаментом.

Кулон-підвіска (рис. 2 а) має таку ж основну конструктивну форму, як і сережки. Основна частина сережки з'єднана колечком із замком, завдяки чому вільно рухається відносно закріплюючого елемента у мочки вуха. Вона може обертатися, змінювати кут при незначному русі, демонструючи декоративну металеву та емалеву поверхню майже по колу. Техніка виконання виїмчастої емалі, замок сережок виконані вручну.

Традиційна «рафінованість» використання технік у давнину та незмінність прийомів упродовж століть є характерною практикою для прадавніх культур. У створенні сережок майстер використав два кольори опакової непрозорої емалі – синій та голубий.

Також, у межах нашої роботи, розглядається комплект срібних сережок, фото яких оприлюднене у книзі О. Мінжуліна «Реставрація творів з металу» [2, 189]. Нагадаємо, що професор досліджував та реставрував тринамистинні скроневі кільця «київського типу» зі скарбу 1885 року, форма яких була широко розповсюджена на території Київської Русі.

З виконаної О. Мінжуліним графічної реконструкції процесів виготовлення сережок (рис. 1) можна побачити, що кожна з намистин на сережці виготовлялась однаково та містила однакові елементи. Запропоноване реставратором композиційне рішення виробу не є типовим як для сучасних виробів, так і не повторює аналогії з минулим. На відміну від традиційної форми тринамистинної сережки, автор використав одну намистинку у якості композиційного центру й багато декорував зерню та сканню. Змінюючи характер і розмір твору, автор залишив основу технології виконання з усіма її тонкощами та особливостями. Але, було ускладнено декорування поверхні кулі, з'явився смисловий розподіл на верхній півкулі і симетрично у нижній. У декорі простежуються такі символічні зображення, викладені кульками зерні, як хрест і квітка. Інші елементи сережки виконанні з кілець, зроблених з круглого скрученого тонкого срібного дроту. Кільця розташовані хрестоподібно на верхній та нижній частинах півкулі, з середини кільця обкладені зерню розміром 0,5 мм. Зернь, з якої так само викладені розетки у вигляді квітки має різний діаметр – 0,3 мм, 0,4 мм, 0,5 мм. Простір між кільцями також містить елементи, утворені з кульок зерні різного розміру, укладені в хрестоподібні елементи, які нагадують рівносторонній хрест. У верхній частині сережок є маленькі округлі перлини, просвердлені наскрізь та нанизані на дужку. Перлина рухається вільно вздовж дужки, але за рахунок S-подібного вигину швензи її не можна загубити. У нижній частині кулі спостерігається конус округлої видовженої форми. До нього кріпляться 10 підвісок, які виготовлені методом скручування тонкого срібного дроту у джгут, що висять по колу нижнього краю конуса. Кожна зі скруток джгутів, рухається вільно. Автором було використано різний за діаметром дріт для кожної частини сережки. У якості кріплення використано вертикальну петлю «французької» застібки з трикутним рухливим запобіжником. Поверхня сережок однотонна, срібно-білого кольору має шовковистий матовий відблиск, завдяки чому сприймається цілісно.

Висновок. Мета і завдання поставлені в роботі виконані. Зокрема проаналізовано технологію виготовлення авторських ювелірних виробів О. Мінжуліна, виявлено художні інновації майстра у поєднанні з втраченими прийомами виготовлення ювелірних виробів, зокрема у техніці зерні та емалі. В результаті вивчення творчих робіт О. Мінжуліна у контексті реконструкції стародавніх ювелірних технологій був отриманий матеріал, аналіз якого дозволив зробити висновок, що його новаторське бачення у конструктивних розробках ювелірних виробів є результатом творчого пошуку, поєднаного з історичними дослідженнями майстра та бажанням розкрити втрачені секрети виготовлення ювелірних прикрас, винайдених ще за часів Київської Русі. У мистецтвознавчому контексті розглянуто художні символічні форми, використані митцем у його творчих роботах; простежено поєднання нових технологічних прийомів і формотворень, запропонованих майстром. Вперше здійснено графічний аналіз комплекту ювелірних виробів. Доведена актуальність використаних автором сучасних форм кріплення, будови й технології виготовлення ювелірних виробів.

Література

1. Ипатьевская летопись // ПСРЛ. 1908. Т. 2.
2. Мінжулін О. І. Реставрація творів з металу: підруч. для студентів вищ. худож. навч. закл. К.: Спалах, 1998. 232 с., іл.
3. Мінжулін О. І. Техника зерни в искусстве Древней Руси (дипломна робота). К.: НАОМА, 1991. 96 с.
4. Мінжулін О. І. Металевий убір із скарбів Стародавньої Русі початку XIII ст. (у контексті реконструкції тогочасного одягу) // Українська академія мистецтва. 2011. Вип. 18. с. 203-208.
5. Минжулин О. И. Технология зерни // Советская археология. М.: Наука. 1990. Вип. 4. С. 231–239.
6. Мінжулін О. Серебро изо ушью и сшии» // Антиквар. №12, октябрь. К., 2007. С. 48-53.
7. Минжулин А. И. Исследование и реставрация клада древнерусских женских украшений XI—XII вв. // Исследование,

консервация и реставрация этнографических предметов. Рига, 1987.

8. Мишуков Ф. Я. Невидимый припой ювелиров древности // Тр. МВХПУ. 1962. Вып. 2.

9. Нестеренко П. В. Непоправна втрата (Пам'яті професора О. І. Мінжуліна) // Українська академія мистецтва. 2013. Вип. 20. С. 212-214.

10. Ревенок Н. М., Гаврилюк О. О. Пам'яті Олександра Івановича Мінжуліна // Перші наукові читання, присвячені пам'яті професора Олександра Івановича Мінжуліна: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 4 червня 2014 р. Київ: НАКККіМ, 2014 р. С. 6–8.

11. Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. М.: Изд-во АН СССР, 1948.

References

1. The Ipatiev Chronicle. (1908). PSRL. Vol. 2.

2. Minzhulin, O. I. (1998). Restoration of metal creations: pidruch. for students of vish. artist navch. prl. Kyiv: Spalakh. 232 [in Ukrainian].

3. Minzhulin, O. I. (1991). Grain technique in the art of Ancient Russia. Visnyk NAOMA,. 96 [in Ukrainian].

4. Minzhulin, O.I. (2011). Metal ubir i from the belongings of Old Rus on the ear of the XIII century. (in the context of the reconstruction of the hour) Ukrainian Academy of Arts. 18, 203-208. [in Ukrainian].

5. Minzhulin, O.I. (1990). Grain technology. Soviet archeology. Science. 4. 231–239. [in Ukrainian].

6. Minzhulin, O. I. (2007). Silver from ear and sewn . Antiquarian. 12, 48-53.[in Ukrainian].

7. Minzhulin, A.I. (1987). Research and restoration of the treasure of ancient Russian women's jewelry of the XI-XII centuries. Research, conservation and restoration of ethnographic objects. Riga: [in USSR].

8. Mishukov F. Y. (1962). Invisible solder of jewelers of antiquity. 2. [in USSR].

9. Nesterenko,P.V. (2013). Invalid vrata (Memory of Professor O. I. Minzhulin).Ukrainian Academy of Art.. 20, 212-214 [in Ukrainian].

10. Revenok, N.M., & Gavrilyuk, O.O. (2014). Memory of Oleksandr Ivanovich Minzhulin. First reading of science, dedicated to the memory of Professor Oleksandr Ivanovich Minzhulin. 1, (pp. 6–8). [in Ukrainian].

11. Rybakov, B.A. (1948). Craft of Ancient Rus. Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR. Moscow: [in USSR].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2020
Отримано після доопрацювання 09.11.2020
Прийнято до друку 13.11.2020

УДК 7.738.82
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219132

Цитування:
Скоромна А. К. Керамопластика вхідних груп житлових будинків Північно-Броварського та Воскресенського масивів у Києві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. №.4 С. 82-89.

Skoromna A. (2020). Ceramoplastics of the entrance groups of residential buildings of the Pivnichno-Brovarsky and Voskresensky areas in Kiev. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 82-89 [in Ukrainian].

Скоромна Алеся Костянтинівна,
аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-8961-4524
dolzhenko2012@gmail.com

КЕРАМОПЛАСТИКА ВХІДНИХ ГРУП ЖИТЛОВИХ БУДИНКІВ ПІВНІЧНО-БРОВАРСЬКОГО ТА ВОСКРЕСЕНСЬКОГО МАСИВІВ У КИЄВІ

Мета статті – систематизація творів кераміки в екстер'єрі вхідних груп окремих багатоповерхових будинків двох житлових масивів на Лівому березі Києва (Північно-Броварського та Воскресенського масивів), аналіз їх пластичних, фактурних і колористичних особливостей. **Методологічною** основою дослідження є комплексний підхід до аналізу керамопластики, з використанням принципу історизму. Поєднано наступні наукові методи: аналітичний – для вивчення стану опрацювання обраної теми; систематизації – для обробки архівних та літературних джерел; порівняльно-типологічний – для проведення атрибуції та поділу керамопластики на групи; художньо-стилістичного аналізу творів – для визначення особливостей художніх манер митців. Іконографічний метод вимагав компаративного аналізу, завдяки чому проведено порівняння окремих зображень на керамопластиці з творами як українського народного, так і давньоелліського та скіфського мистецтва. **Наукова новизна.** До наукового обігу введено нові зразки архітектурного декору, виготовленого київською Експериментальною майстернею художньої кераміки, значна частина яких не була зазначена в архівних джерелах. Виявлено особливості художньо-стильових манер окремих авторів, запозичення ними поодиноких іконографічних схем з мистецтва Стародавнього світу (Н. Федорова та Г. Шарай). **Висновки.** Виділено два основних напрямки в декоруванні вхідних груп житлових будинків типової міської забудови 1970 – початку 1980-х. рр.: тематичне розписне й варіантне зі збірними плитками. У керамічному декорі виділено фігуративні, орнаментальні та абстрактні композиції, прагнення митців до розмаїтості. Розглянуто специфіку виконання керамічного оздоблення, наголошено на проведенні спеціальних експериментів київською Експериментальною майстернею художньої кераміки задля виявлення нових декоративних можливостей полив'яної кераміки, створення багатшої колористичної палітри та фактури. Встановлено імена художників Н. Федорової, Г. Шарай, О. Лобова, В. Орлова, які використали мотиви та колористику народного українського мистецтва, а також окремі іконографічні образи і стилістику мистецтва Стародавньої Греції й скіфів.

Ключові слова: Україна, 1970-ті рр., екстер'єрна керамопластика, полива, емаль, фіто-, орніто-, зооморфний орнамент, Н. Федорова, Г. Шарай, О. Лобов, В. Орлов.

Skoromna Alesia, *Ph.D. student of the Department of Theory and History of Arts National Academy of Fine Arts and Architecture*

Ceramoplastics of the entrance groups of residential buildings of the Pivnichno-Brovarsky and Voskresensky areas in Kiev

The purpose of the article is to systematize ceramics in the exteriors of the entrance groups of separate multi-storey buildings of two residential areas on the Left bank of Kyiv (Pivnichno-Brovarsky and Voskresensky areas), analyze their plastic, textured and coloristic features. **The methodological** basis of the study is a comprehensive approach to the analysis of ceramoplastics, using the principle of historicism. The following scientific methods are combined: analytical – to study the state of elaboration of the chosen topic; systematization – for processing archival and literary sources; comparative-typological – for attribution and division of ceramoplastics into groups; artistic and stylistic analysis of works – to determine the characteristics of artistic manners of artists. The iconographic method required a comparative analysis, due to which comparison of individual images on ceramoplastics with works of Ukrainian Folk Arts, as well as ancient Hellenic and Scythian art. **Scientific novelty.** New samples of architectural decor made in the Kyiv Experimental Workshop of Artistic Ceramics have been introduced into scientific circulation a

©Скоромна А. К., 2020

significant part of which was not mentioned in archival sources. Peculiarities of artistic and stylistic manners of individual authors, borrowing of single iconographic schemes from the art of the Ancient World (N. Fedorova and G. Sharay) are revealed. The idea of the range of themes in the work of V. Orlov on the basis of attribution of the painting of ceramics with phyto- and ornithomorphic motifs on the entrance groups of the house on the street Myropilska, 3 in Kyiv. **Conclusions.** There are two main directions in the decoration of the entrance groups of residential buildings of typical urban development of the 1970's – early 1980's: thematic painted and a variant with prefabricated tiles. The ceramic decor highlights figurative, ornamental and abstract compositions, the artists' desire for diversity. The specifics of ceramic decoration are considered, special experiments are emphasized by the Kyiv Experimental Workshop of Art Ceramics in order to identify new decorative possibilities of glazed ceramics, to create a richer color palette and texture. The names of artists N. Fedorova, G. Sharay, O. Lobov, V. Orlov have been established, who used motives and color pallets of Ukrainian Folk Arts, as well as individual iconographic schemes and stylistics of the art of Ancient Greece and the Scythians.

Key words: Ukraine, 1970's, exterior ceramoplastic, glaze, enamel, phyto-, ornitho-, zoomorphic ornament, N. Fedorova, G. Sharay, O. Lobov, V. Orlov.

Актуальність теми дослідження. Активний розвиток екстер'єрної архітектурної керамопластики в Україні розпочався в післявоєнний період. Розвиток цього виду монументального декоративного мистецтва відбувся у 1960-1980-х рр., а занепад припадає на перші два десятиліття XX ст. Мистецькі твори радянської доби масово знищують, як у процесі декомунізації, так і постійних реконструкцій та нового будівництва. Вироби київської Експериментальної майстерні художньої кераміки (1944-1985 рр.) вже понад півсторіччя прикрашають численні споруди. Багато творів мистецтва, на жаль, не збереглося, а вціліла керамопластика потребує ґрунтовного вивчення та популяризації. Особливо актуальними видаються проблеми узагальнення досвіду у використанні кераміки в екстер'єрах житлових будинків типової міської забудови, а також питання зв'язку її сюжетних та орнаментальних мотивів з традиціями минулого.

Аналіз досліджень і публікацій. Побіжні згадки про роботу колективу Експериментальної майстерні художньої кераміки в галузі зовнішнього оформлення будинків керамікою містяться в поодиноких журнальних статтях З. Чегусової [11, 26] та Н. Крутенко [4, 13]. Так, Н. Крутенко в газетній публікації «Рецепти сивої давнини», наголошує, що в майстерні розробляли варіантні плитки для облицювання архітектурних споруд, їх застосовано, зокрема, на пілонах житлових будівель. Варіантним декоруванням займалась керамістка Г. Шарай [3, 4]. Досвід роботи інших художників над декоруванням житлових будівель України керамопластичними кахлями, архітектурними вставками, облицювальними майоліковими й теракотовими плитками (рельєфні та гладкі), мозаїкою, панно з битої кераміки (брекчії), а також деякі технологічні аспекти та художній аналіз поодиноких творів стисло наведено в узагальнюючих працях П. Мусієнка [5, 14-25], С. Кілессо [2, 54-59, 86-90], В. Щербака [13, 136-146], Г. Скляренко [9, 46-51]. Дослідження літературних джерел дає можливість стверджувати, що декор житлових будівель так і не став предметом спеціального вивчення. Поліхромні екстер'єрні керамічні композиції на будинках Північно-Броварського та Воскресенського масивів взагалі не опубліковано.

Мета статті – систематизація творів кераміки в екстер'єрі вхідних груп окремих багатоповерхових будинків двох житлових масивів на Лівому березі Києва (Північно-Броварського та Воскресенського масивів), аналіз їх пластичних, фактурних і колористичних особливостей.

Виклад основного матеріалу. Синтез архітектури й кераміки знайшов яскравий вираз у забудові Києва 1960-1980-х рр. Цей час відзначено активною співпрацею архітекторів з художниками зазначеної майстерні, які, починаючи з 1950-х р., займались розробкою варіантних плиток для декорування екстер'єрів типової міської забудови.

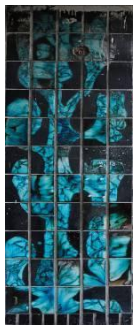
У 1971-1972 рр. в Експериментальній майстерні виготовлено керамічні розписні вставки з фасадних плиток та дисків типу декоративних тарелей для оформлення чотирьох дев'ятиповерхових будинків Північно-Броварського масиву [15, арк. 18]. Зокрема, художник майстерні В. Орлов [1] наголошував, що: «Элементы украинского орнамента укомпонованные в одну, две, три, четыре, шесть и более стандартных плиток, предложено размещать на пилонах входных дверей жилых зданий. Глазурованные, многоцветные плитки ручной росписи придают каждому парадному индивидуальный вид, облегчают ориентацию во вновь застроенном районе. Небольшие керамические панно улучшают эстетическую среду внутриквартальных пространств» [17, арк. 1].

На жаль, точне місце розташування будинків в архіві не вказано. Під час дослідження забудови на Лівому березі, автором статті знайдено більшу кількість будинків, ніж зазначено в архівних документах. Це – чотири будинки (1970-1974 рр.) на Північно-Броварському[2] та два (1981 р.) на Воскресенському масивах. За технікою виконання і способом декорування будинків керамікою виділено дві групи. Перша – тематичне розписне оформлення, що має три варіанти: комбіноване (об'ємне і збірне пласке), збірне пласке та об'ємне (гончарна кераміка). Друга – варіантне збірне розписне декорування, що розділено на пласке і низькорельєфне (табл. 1).

Таблиця 1

Варіанти оформлення керамопластикою окремих частин вхідних груп житлових будинків Північно-Броварського та Воскресенського масивів

Тематичне розписне декорування		
комбіноване (об'ємне і збірне пласке)	**збірне пласке**	**об'ємне (гончарна кераміка)**
1.	2.	3.

Варіантні збірні розписні плитки		
пласкі		**низькорельєфні**
 4.	5.	6.
1. Вул. Миропільська, 3; 2. Вул. Малишка, 31; 3. Вул. Дарницький бульвар, 4; 4. Вул. Жмаченко, 18; 5. Вул. Курнатовського, 2; 6. Вул. Курнатовського, 6. Фотофіксація від 25.04.2020, Скоромна А.		

Комбіноване тематичне розписне оформлення (об'ємне та збірне пласке) розміщено на стіні будинку (вул. Миропільська, 3, 1970), що відокремлює кожне технічне приміщення від дверей вхідної групи з лівого верхнього боку. Декор складається з виготовленої на гончарному колі круглої тарелі з фіто- та орнітоморфним розписом (d 33-34 см) та вільно розташованими нижче прямокутними різнокольоровими плитками (25х14,5 см), кількість яких варіюється від однієї до шести (табл. 1, 1).

Квіткові орнаментальні мотиви виконано у символічному для України блакитному та жовтому кольорах, з традиційним гроном винограду. Останнє обрамовано трикутником із кіл та бутонів, що чергуються. Довільну композицію має наступний мотив – «букет»

квітів, з детально переданими пуп'янками і пелюстками, на стеблах з листям. Рослини окреслено подвійним контуром блакитної та темно-коричневої поливи. Мотиви «букета» характерні для мисок Поділля та Лівобережжя. На не підписаних архівних світлинах В. Орлова є декорування керамікою двох вхідних груп цього будинку [17, арк. 3-5], із зображеннями «букету» квітів та блакитним «павичем», описаним нижче. Завдяки яким можна припустити, що він є автором плиток. Однак дане оздоблення не характерне для його творчості, адже він надавав перевагу історичній тематиці, розпис тарелей виконаний у стилі Н. Федорової. Є вірогідність, що він спробував себе в іншому амплуа, створивши декілька речей з фіто-, орнітоморфними мотивами, але слід дотримуватись думки, що саме В. Орлов запропонував прикрашати вхідні групи керамікою. Слід враховувати, що дошки для об'яв закривають половину тарелей і плиток та унеможливлюють ідентифікацію інших творів.

На наступній вхідній групі – тарель з блакитним «павичем», з розпущеним віялом хвостом. Таке повністю профільне зображення птаха є порівняно рідкісним [8, 255]. Нижче – на значній відстані – горизонтальна плитка з блакитним дзвіночком на S-подібній, примхливо вигнутій стеблині. Задля чіткішого сприйняття рослини на сірому тлі її контури підкреслено темно-синім, а тичинки квіточки промальовано білим. Протилежна – гаряча яскраво-червона гама превалює у зображенні «курки» на світло-вохристому тлі ще однієї тарелі. Широко розставлені лапи птаха, між якими намальовано напівсонечко з промінцями, декорування тла зигзагоподібними лініями, вкраплення своєрідних «зап'ятих», згрупованих по три або чотири в ряд, – це характерні риси індивідуального почерку Н. Федорової. На нашу думку, ще одним аргументом щодо авторства Н. Федорової є тарель із «птахом», опублікована у статті художниці [10, 345].

Отже, В. Орлов та Н. Федорова оздобили вхідні групи будинку (вул. Миропільська, 3) керамікою майже аскетично. Застосування комбінованого методу – поєднання об'ємної тарілки з пласкою плиткою – урізноманітнило декорування стіни, з властивими їй лінійністю, хроматичною прокресленністю та орнаментально-графічним рішенням композиційної побудови.

В оздобленні будинку по вул. Малишка, 31 (1970) використано збірні пласкі керамічні поліхромні плитки. «Велика» композиція (52х44 см) складена з шести стандартних плиток (25х14,5 см). Праворуч від неї «мала» композиція – вільно вмонтовані одна, дві чи три плитки такого ж самого розміру. «Велика» і «мала» композиції об'єднані одним фіто- чи зооморфним мотивом та витримані в одній колірній гамі (табл. 1, 2).

Рідкісним є зображення блакитного «оленя», контур фігури якого обведено ультрамарином, що додатково підкреслює світлий силует на темно-оливковому тлі (рис. 1). Тварина стоїть серед блакитних квіток, повернувши назад голову, ніби почувши спів пташки, намальованої на невеличкій плитці обабіч. У їхніх фігурах панують заокруглені лінії. Припускаємо, що на створення цієї композиції художника надихнув скіфський звіриний стиль з превалюючим на третьому етапі образом оленя з повернутою назад головою [6, 73].

Комбінування цілої форми з окремих фрагментів характерне для наступних флоральних мотивів. Серед них привертає увагу велика квітка на стеблі з чітко окресленими елементами. Збірчаста чорна емаль і грубе окантування, з металевим блиском червоної поливи, виявляє та узагальнює форму. При зміні освітлення, полив'яні плитки відблискують, немов відполірована мідна поверхня.

Рис. 1. «Олень». Розписні плитки. 1970. Шамот, поливи, емалі. 51х43. Київ, вул. Малишка, 31

Художньою особливістю керамопластики цього будинку є тактовне застосування обмеженої кількості абстрагованих форм, натомість закцентовано увагу на контрасті збільшених мотивів квіток, птахів на чорному або червоному тлі, тварини на оливковому. Оздоблення цих вхідних груп належить Н. Федоровій та Г. Шарай, аналоги є на архівних світлинах [19]. Проте, вірогідна причетність інших художників, що потребує подальших досліджень.

Об'ємне розписне керамічне оформлення вхідної групи по вул. Дарницький бульвар, 4 (1971) складається з дев'яти середньої глибини тарелей з фіто-, орніто- або зооморфними орнаментами, що вмонтовано у стіну по три в ряд [3]. На першій стіні переважає, розроблена

Н. Федоровою червона полива, що інтерферує, та застосування різних видів птахів. Добре читаються на світло-вохристому тлі вишневі орнітоморфні мотиви, один у вигляді «цесарки», інший – «птаха» («курки») з закрученим у коло хвостом. Останню тарель опубліковано у праці В. Щербака [12, 37]. Ще одна тарель з цієї ж стіни, але з подвійними «голубами» у профіль, із зигзагоподібними хвостиками, що нагадують витинанку.

На наступній стіні художники пожвавлюють композицію верхнім рядом тарелей більшого діаметра (рис. 2). Серед них привертає увагу трифігурна композиція зі стилізованими світло-фіолетовими «пантерами», окресленими брунатною поливою, що йдуть одна за одною серед бутонів квіток. Зображення цих котячих хижаків, безумовно, запозичено зі скіфського звіриного стилю, де воно відоме з архаїчного періоду. На деяких творах IV ст. до н. е. голову тварини повернуто анфас, наприклад, як у пантер на келисі з кургану Куль-Оба та на золотих піхвах меча з кургану поблизу с. Велика Білозерка [7, 186-188]. Подібний звір з повернутою анфас головою є і на архівних світлинах Г. Шарай [14, арк. 24-27]. Декор аттичних червонофігурних рибних блюд з двофігурними зображеннями покладено в основу розпису тарелі у середньому ряду. Пошуки символічної виразності прослідковуються в композиції з двома блакитними «павичами» у профіль, що звернені один до одного, з піднятими до гори головами, між якими «падають» три краплі води. Птахи наче напуваються водою. Ідентична тарель Н. Федорової є на архівних світлинах [14, арк. 119-122]. Елементом, що об'єднує композиції на стіні, виступає центральна тарель з восьмикутною жовтою «зіркою», яка виділяється на блакитному тлі. Цей багатопроменевий мотив поширено в українській народній орнаментиці [8, 202].

Рис. 2. Н. Федорова. Розписні тарелі з фіто- та зооморфним орнаментами. 1971. Шамот, поливи, емалі. d 42; 32-33. Київ, вул. Дарницький бульвар, 4

Стіна третьої вхідної групи, також вирізняється центральною тарелю зеленого кольору з трьома стилізованими «рибами» з шаховою лускою, що розташовані одна над одною (табл. 1, 3). Цей мотив запозичено з давньоеллінських червонофігурних рибних блюд. На тарелях навколо річкового образу бачимо як орнаментально-декоративні, так квіткові й орнітоморфні мотиви. Зокрема, образ «півня» навіяно зображеннями на еллінських монетах Сицилії, що додатково підтверджується архівними фото Г. Шарай [14, арк. 39-40].

Одна із тарелей з квітковим мотивом, четвертої стіни, опублікована в статті Н. Федорової [10, 345], світлини ще дванадцяти тарелей зберігаються в її архіві [19]. На останній стіні переважають тарелі збільшених розмірів із казковими образами «лебедя», «павича», «курки» та двох «горлиць» на одній тарелі (табл. 1, 3). Силуетну виразність визначено світло-кремовим заповненням птахів з характерними, схожим на акварельний живопис патьоками.

Отже, оформлення вхідних груп даного будинку виконано за допомогою великих гончарних тарелей з широким діапазоном художніх рішень. Об'ємний зв'язок з пласкою стіною виокремлює засоби асоціативно-художньої експресії. Примхливо переплетені зоо-, орніто- та фітоморфні мотиви склали основу художнього образу тарелей. Виразність розписів підкреслено скульптурно-образною формою керамопластики, з комунікативною, обереговою та естетичною функцією. Є вірогідність, що тарелі розписано не тільки Н. Федоровою, а й іншими керамістами. Всі тарелі ймовірно виготовлено Я. Падалкою, який у цей час також працював у майстерні.

Інші способи оформлення застосовано у будинках, другої, виділеної нами групи, з варіантним збірним розписним декоруванням. Основні експерименти художників зосереджено або на зіставленні кольору з рельєфною поверхнею плитки, або на витончених нюансах поліхромії на гладкій кераміці [18, арк. 2].

Варіантні збірні розписні плитки. Пласкі поліхромні панно займають майже всю центральну та бокову частину вхідних груп будинку по вул. Жмаченко, 18 [2] (1974). Як зазначає Н. Федорова: «Работая над выявлением новых декоративных возможностей глазурованной керамики, лаборатория провела ряд экспериментов с применением боя оконного стекла. В результате проведенной работы получен ряд

образцов с яркими, чистыми цветами, при желании можно получить цвет с растяжкой, пастельный и пр.» [15, арк. 38]. З архівних документів відомо, що для входів двох будинків по вул. Жмаченко використано описаний вище метод оформлення [15, арк. 38-39]. Орнамент складено з вільно розписних плиток, вкритих текучими поливами, в складі яких бите віконне скло. Завдяки своїй структурі, поливи створюють ефект абстрактно-експресивного живопису, одне панно – у чорно-блакитних тонах, інше – з поєднанням теплих та холодних відтінків – брунатного та ціанового. Панує вертикальна орієнтація стандартних облицювальних плиток 25х14,5 см, загальний метраж варіюється в межах 11 м². При попаданні прямих сонячних променів поливи нагадують розтріскану кригу (табл. 1, 4). Специфікою декорування є експериментальні поливи Н. Федорової. Аналоги таких плиток є у публікації М. Булановой-Топоркової [1, 28]. За архівними даними їх виконала Г. Севрук [16, 45], але керамістка заперечила свою причетність.

Фасадні центральні стіни-колони вхідних груп по вул. Курнатовського, 2 [2] (1981) оформлені маленькою полив'яною плиткою світло-зеленого кольору з додатковими вставками зі збірної стандартної облицювальної плитки (25х13,2 см) з авторським варіантним розписом поливами відновного вогню, вишневого з мідним відблиском та зеленуватого відтінків (табл. 1, 5). Архітектори застосували таке оздоблення у кожному другому під'їзді. Одна композиція розміщена в центральній частині стіни та представлена п'ятьма вертикальними плитками (124,5х13,2 см), друга – вгорі й меншого розділу (76х67 см). Плитки розписані в абстрактно експресивному стилі, з примхливим ритмом візерунчастого розтікання форми у форму, з фрагментарно утвореною чотирьохпелюстковою рослиною, осердя якої не заповнене поливою, що робить композицію легшою. Аналогічні варіантні плитки опубліковано М. Булановою-Топорковою [1, 28], що дає змогу віднести їх до творчості Г. Шарай, адже художниця приділяла багато уваги розробці варіантних плиток для типового будівництва.

Низькорельєфне оформлення. Декорування вхідних груп будинку по вул. Курнатовського, 6 [2] (1981) близьке до попереднього прикладу. Але тут розроблено складнішу композицію з авторським пластично-фактурним оздобленням за допомогою збірних варіантних низькорельєфних плиток з дзеркальним відображенням. В горі по центру стіни – квадрат (59х57 см), під яким – вертикальний «стрижень» (55х11 см), які викладено з плиток невеликого розміру (5,7х5,8 см). В основі зображення кожної плитки – рельєфне півколо, що слугує основою для побудови геометричної орнаментики з кіл, розеток, трикутників тощо.

Рис. 3. Г. Шарай, О. Лобов. Варіантне низькорельєфне панно. 1981. Шамот, поливи. 59х57; 55х11. Київ, вул. Курнатовського, 6

Панно різняться між собою варіаціями декору та колірною гамою (табл. 1, 6). Превалюють панно з чотирипелюстковими розетками червоного, світло-бежевого та зелених відтінків на ціановому (рис. 3) та білому тлі, викладеному зі стандартних плиток. Таке рельєфне моделювання має перевагу внаслідок контрасту світла й тіні, а його художня мова підпорядкована композиційно-тектонічним функціям експериментального формоутворення, яке має безліч варіантів компонування. Архівні джерела дозволили встановити імена авторів – Г. Шарай та О. Лобов [16, 43; 19].

Наукова новизна. До наукового обігу введено нові зразки архітектурного декору, виготовленого в київській Експериментальної майстерні художньої кераміки. Виявлено особливості художньо-стильових манер Н. Федорової та Г. Шарай, запозичення ними поодиноких іконографічних схем з стародавнього мистецтва. Фіто- та орнітоморфні мотиви у розпису кераміки на вхідних групах будинку по вул. Миропільська, 3 у Києві розширили уявлення про спектр тематики у творчості В. Орлова.

Висновки. Художньо-стилістичний, порівняльно-типологічний аналіз керамопластики вхідних груп окремих багатоповерхових будинків Північно-Броварського та Воскресенського масивів Києва дозволив виділити два основних підходи в їх оформленні: тематичне розписне і варіантне декорування розписними збірними

плитками. Митці звертались до фігуративних, орнаментальних та абстрактних композиції, прагнули до розмаїтості, проводили різноманітні експерименти з метою виявлення нових декоративних можливостей глазурованої кераміки, створення багатшої колористичної палітри та фактури. Встановлено імена художників – Н. Федорової, Г. Шарай, О. Лобова та В. Орлова, які за радянських часів використовували не тільки мотиви українського народного мистецтва, але і його символічну колористику. Вивчення архівних джерел дало можливість стверджувати, що керамісти надихалися еллінським аттичним вазописом і монетним мистецтвом класичного періоду та виробами торевтики у скіфському звіриному стилі.

Примітки

[1] «Лаборатория разработала и довела до практического внедрения использование стандартных керамических облицовочных плиток 14,5 + 25 см, изготовляемых киевским заводом «Керамик» [12, арк. 1].

[2] Двадцять п'ятого квітня 2020 р., керамопластика по вул. Миропільська, 3, вул. Малишка, 31, вул. Дарницький бульвар, 4, очищена від паперової реклами, плям від клею ПВА-д та локальних фарбових забруднень. Очищення та фотофіксацію проводили художник-реставратор А. Скоромна та І. Німченко. Кераміку, яку розглянуто у статі віднайдено А. Скоромною 07.03.2020.

[3] Загальний розмір панно в межах 146х138 см, кожна велика тарель d 42 см, середня d 32-33 см.

Література

1. Буланова-Топоркова М. Вічно живі традиції. Образотворче мистецтво. 1983. №. 6. С. 27–29.
2. Килессо С. Керамика в архитектуре Украины. Киев: Будівельник, 1968. 104 с.
3. Крутенко Н. Рецепти сивої давнини. Прапор комунізму. 1984. 5 лип. С. 4.
4. Крутенко Н. На тій майстерні не шукай табличок. Жінка. 1993. № 2. С. 11–13.
5. Мусиенко П. Керамика в архитектуре и строительстве: (Методы художественного оформления керамических изделий). Киев: Изд-во Академии архитектуры Украинской ССР, 1953. 127 с., іл.
6. Полидович Ю. Основные группы изображений оленей раннескифского времени из восточных регионов Евразии. Архаическое и традиционное искусство: проблемы научной и художественной интерпретации: Материалы Всероссийской (с междунар. участием) науч. конф. (12–14 ноября 2014 г.). Новосибирск: Институт археологии и этнографии СО РАН, 2014. С. 73–76.
7. Полидович Ю. Лев и пантера (ажурные пластинки из Мелитопольского кургана). Археологія і давня історія України. 2017. Вип. 2 (23). С. 185–192.
8. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Передмова акад. М. В. Поповича. 2-ге видання. Київ: АНТ, 2009. 408 с., іл.
9. Скляренко Г. Художник и город: Проблемы формирования архитектурно-художественного ансамбля. АН УССР. Институт искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. Киев: Наукова думка, 1990. 104 с. ил.
10. Федорова Н. Три школи. Україна. Наука і культура. 1993. Вип. 26–27. С. 337–352.
11. Чегусова З. Пошуки нових форм у сучасній монументально-декоративній кераміці України. Образотворче мистецтво. 1986. № 5. С. 24–27.
12. Щербак В. Розвиваючи традиції. Народна творчість та етнографія. 1969. № 6. С. 35–41.
13. Щербак В. Сучасна українська майоліка. Київ: Наукова думка, 1974. 192 с., іл.
14. Альбом з індивідуальними фотографіями Альошина П. Ф., Заболотного В. І., Комара В. М., Лазаренка В. І., Манучарової Н. Д. та фотографії робіт Кацимона С. Ю., Мєшкової Л. І., Олексієнка Ф. І., Орлова В. О., Падалки Я. І., Севрук Г. С., Шарай Г. Г. ЦДАМЛМ України (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 1113. Оп. 1. Од. зб. 145. Арк. 1–190.
15. Експериментальної майстерні художньої кераміки Інституту архітектурних споруд АБ і А УРСР на теми: 2, 3. ЦДАМЛМ України (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 1113. Оп. 1. Од. зб. 103. Арк. 1–40.
16. Крутенко Н. История создания и деятельности лаборатории архитектурно-художественной керамики Академии архитектуры Украинской ССР (впоследствии КиевЗНИИЭПа). Киев, 1985. 1–98 с. Держ. наук. архітектур.-буд. б-ка ім. В. Г. Заболотного.
17. Матеріали художника Орлова В. О. та про нього / пропозиції по використанню декоративної кераміки, проспект для Лейпцизької ярмарки, характеристика, каталог виставки, фотографії робіт. ЦДАМЛМ України (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 1113. Оп. 1. Од. зб. 87. Арк. 1–35.
18. Про роботу експериментальної майстерні художньої кераміки. ЦДАМЛМ України (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 1113. Оп. 1. Од. зб. 97. Арк. 1–8.
19. Федорова Н. Фотографії. Архів Н. Федорової у НМУНДМ (Нац. музей укр. народного дек. мист.).

References

1. Bulanova-Toporkova, M. (1983). Eternally living traditions. Obrazotvorche mystetstvo, no. 6, pp. 27–29 [in Ukrainian].
2. Kilesso, S. (1968). Ceramics in the

architecture of Ukraine. Kyiv: Budivelnyk [in Russian].

3. Krutenko, N. (1984). Recipes of hoary antiquity. Prapor komunizmu. 5 lyp. pp. 4 [in Ukrainian].

4. Krutenko, N. (1993). Do not look for plates in that workshop. Zhinka, no. 2, pp. 11–13 [in Ukrainian].

5. Musienko, P. (1953). Ceramics in architecture and construction: (Methods of decorating ceramic products). Kyiv Izd-vo. Akademii arxitektury Ukrainskoj SSR [in Russian].

6. Polidovich, Ju. (2014). Main groups of deer images of early Scythian time from eastern regions of Eurasia. Archaic and traditional art: problems of scientific and artistic interpretation: materials of the All-Russian Scientific Conference with international participation. Novosibirsk: Institut arxeologii i etnografii SO RAN, pp. 73–76 [in Russian].

7. Polidovich, Ju. (2017). Lion and panther (openwork plates from the Melitopol Burial-Mound). Archeology and early history of Ukraine, issue 2 (23), pp. 185–192 [in Russian].

8. Selivatchov, M. (2013). Lexicon of Ukrainian ornamentation (iconography, nomination, styles, typology)]. Second edition. Kyiv: ANT [in Ukrainian].

9. Skljarenko, G. (1990). Artist and the city: Problems of formation of architectural and artistic ensemble. AN USSR. Institut iskusstvovedeniya, folklora i etnografii im M. F. Rylskogo. Kyiv: Naukova dumka [in Russian].

10. Fedorova, N. (1993). Three schools. Ukraina. Nauka i kultura, issue 26–27, pp. 337–352 [in Ukrainian].

11. Chehusova, Z. (1986). Search for new forms in modern monumental and decorative ceramics of Ukraine. Obrazotvorche mystetstvo, no. 5, pp. 24–27 [in Ukrainian].

12. Scherbak, V. (1969). Developing traditions. Narodna tvorchist ta etnohrafiia, no. 6, pp. 35–41[in Ukrainian].

13. Scherbak, V. (1974). Contemporary Ukrainian majolica. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

14. Album with individual photos of the P. Alyoshin, V. Zabolotny, V. Komara, V. Lazarenka, N. Manucharova and photos of the works by S. Katsimon, L. Meshkova, F. Oleksienko, V. Orlov, Y. Padalka, G. Sevruk, G. Sharay. TsDAMLM Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv-muzei liter. i myst. Ukrainy). F. 1113. Op. 1. Od. zb. 145. Ark. 1–190 [in Russian].

15. Experimental workshop of Artistic Ceramics of the Institute of architectural constructions AB and A of the USSR on the themes: 2, 3. TsDAMLM Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv-muzei liter. i myst. Ukrainy). F. 1113. Op. 1. Od. zb. 103. Ark. 1–40 [Russian].

16. Krutenko, N. (1985). History of creation and activity of the laboratory of architectural and artistic ceramics of the Academy of Architecture of the Ukrainian SSR (later KyivZNIIEP). Kyiv, 1–98. Derzh. nauk. arxitektur. -bud. b-ka im. V. G. Zabolotnogo [in Russian].

17. Materials of the artist V. Orlov and about him / suggestions on the use of decorative ceramics, prospectus for the Leipzig Fair, description, exhibition catalog, photos of works. TsDAMLM Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv-muzei liter. i myst. Ukrainy). F. 1113. Op. 1. Od. zb. 87. Ark. 1–35 [in Ukrainian, Russian].

18. About the work of the Experimental workshop Art Ceramics. TsDAMLM Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv-muzei liter. i myst. Ukrainy). F. 1113. Op. 1. Od. zb. 97. Arc. 1–8 [in Russian].

19. Fedorova, N. Photos. Archive of N. Fedorova. NMUNDM (Nats. muzei ukr. narodnoho dek. myst.) [in Ukrainian, Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.08.2020
Отримано після доопрацювання 21.09.2020
Прийнято до друку 25.09.2020

УДК 75/76+730].033.1.04:[27-526.62:27-31](4-15)«14/17»
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219133

Цитування:
Широка О. Б. Типи іконографії «Христа – Доброго Пастиря» у ранньохристиянському та західноєвропейському мистецтві XV – XVII ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. №4. С. 90-93.

Shyroka O. (2020). The Typology of Christ the Good Shepherd iconography in the Early Christian and West European art of the 15-17th centuries. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 90-93 [in Ukrainian].

Широка Оксана Богданівна,
аспірантка Львівської національної академії мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-0108-3317
shirokaoksana@gmail.com

ТИПИ ІКОНОГРАФІЇ «ХРИСТА – ДОБРОГО ПАСТИРЯ» У РАННЬОХРИСТИЯНСЬКОМУ ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ XV – XVII СТ.

Мета роботи: gростежити особливості розвитку іконографії «Христа – Доброго Пастиря» від зображень ранньохристиянського періоду (III – IV ст.) до трактування цього образу у західноєвропейському мистецтві XV – XVII ст.. **Наукова новизна.** Вперше узагальнено та осмислено іконографію «Христа – Доброго Пастиря» на всіх етапах її формування: від алегоричного образу, запозиченого з античних прототипів до символічного зображення Ісуса Христа з ягням на спині у західноєвропейському мистецтві XV – XVII ст. **Методологія роботи.** Використовувався метод формального мистецтвознавчого аналізу. Особливості творів з точки зору їх сакрального значення розглядалися за допомогою іконографічного методу. Для окреслення виникнення та розвитку іконографії Доброго Пастиря у контексті полеміки християнства та язичництва, католицизму і протестантизму застосовувався метод герменевтики. **Висновки.** На основі пам'яток ранньохристиянського періоду та західноєвропейських зразків XV – XVII ст.. виокремлено чотири типи зображення: 1.Добрий пастир, як безбородий юнак з ягням на спині; 2. Безбородий юнак-пастух, з посохом, арфою або відром води у руці, котрий стоїть поряд зі отарою овець; 3. Ісус Христос, як Пантократор у зрілому віці, з ягням на спині; 4. Воскреслий Ісус, часто оголений, з ранами на ногах та руках, з ягням на плечах.

Ключові слова: Христос – Добрий Пастир, іконографія Христа, алегорія, ранньохристиянське мистецтво, західноєвропейське мистецтво.

Shyroka Oksana, *Ph.D. candidate, Lviv National Academy of Arts*

The Typology of Christ the Good Shepherd iconography in the Early Christian and West European art of the 15-17th centuries

The purpose of the article is to trace the peculiarities of the development of Christ the Good Shepherd iconography from the samples of the Early Christian Era (3-4th centuries) to later interpretations in the West European art of 15-17th centuries. **Scientific novelty.** the article is the first attempt to unify and comprehend the iconography of Christ the Good Shepherd at all stages of its development, including an allegorical image originated from the ancient prototype and symbolical depiction of Jesus Christ with a lamb on his back popular in the West European art of 15-17th centuries. **Methodology**. The work on the article was studied with the use of the method of formal art analysis. The symbolism of the works in terms of their sacral meaning was studied with the use of the iconographic method. The hermeneutical method was used for outlining the origin and development of the iconography of Christ the Good Shepherd from the viewpoint of the controversy between Christianity and Paganism, Catholicism, and Protestantism. **Conclusions**: Based on the images of the early Christian period and West European art of the 15-17th centuries, four types of images were singled out: 1. A Good Shepherd as a barefaced young man with the lamb on his back; 2. The barefaced young shepherd with a crook, harp, or bucket of water standing next to the flock of sheep; 3. Jesus Christ as the Pantocrator, an adult man with the lamb on his back; 4. Jesus resurrected, often bare, with the wounds on his legs and arms, with the lamb on his shoulders.

Key words: Christ the Good Shepherd, iconography of Christ, allegory, early Christian art, West European art.

©Широка О. Б., 2020

Актуальність теми дослідження. Іконографія «Христа – Доброго Пастиря» у ранньохристиянському мистецтві неодноразово ставала об'єктом дослідження, проте розглядалися лише алегоричні зображення Доброго Пастиря. Трансформація образу «Христа – Доброго Пастиря» у подальший період розвитку мистецтва залишилася поза увагою дослідників. Типи іконографії «Христа – Доброго Пастиря» у західноєвропейському мистецтві XV – XVII ст. залишаються не визначеними та стали об'єктом нашого дослідження. Порівнюючи різножанрові (мозаїка, живопис, скульптура, графіка) твори ми окреслили трансформацію, іконографічні та художні особливості образу Доброго Пастиря від юнака-пастуха ранньохристиянських часів до його зображення, як Христа Пантократора.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Образ «Христа – Доброго Пастиря» добре досліджений у ранньохристиянських пам'ятках, проте подальший розвиток даної іконографії є поза увагою науковців. Говорячи про іконографію Доброго Пастиря В. Овсійчук [1], Дж. Холл [3], розглядають ранньохристиянські пам'ятки (III – IV ст.), даючи коротку характеристику іконографії та виділяючи два типи алегоричного зображення Доброго Пастиря. Вивченню ранньохристиянської скульптури на прикладі пам'яток з Херсонесу Таврійського присвячена стаття І. Фоміна [2]. Мотиви зображення Доброго Пастиря у дрібній пластиці ранньохристиянського періоду аналізує Ю. Калюжни [6]. Над дослідженням античних прототипів та їх впливу на іконографію Доброго Пастиря, з точки зору християнської та язичницької символіки працювала М. Крікен [7]. Символічне значення образу Доброго Пастиря на основі біблійних текстів розглядає С. Янковскі [8], аналізуючи терміни «пастир» та «вівця» на прикладах зі Старого та Нового завітів.

Мета дослідження. Розглянути іконографію «Христа – Доброго Пастиря» у ранньохристиянському та західноєвропейському мистецтві XV – XVII ст., визначивши типи іконографії «Христа – Доброго Пастиря» починаючи від алегорично-символічного зображення пастуха-юнака до образу Христа Пантократора у зрілому віці.

Виклад основного матеріалу. У словнику символів та алегорій в мистецтві Джеймс Холл виділяє два типи зображення Доброго пастиря: 1. Пастух, що сидить серед свого стада. Він молодий, зазвичай безбородий юнак, який тримає у руці посох або грає на лірі чи сиринксі (флейті) – образ походить від античного Орфея...; 2. Пастух, який несе вівцю на своїй спині – «Добрий Пастир» – образ взятий з язичницького прототипу – зображення Меркурія (Гермеса), охоронця стад, який ніс ягня на спині [5, 422]. В елліністичному світі відоме зображення Орфея Буоколіс («пастух»), який, сидить в оточенні тварин, іноді з бараном на руках [4, 40]. Образ Орфея у Старому Завіті міг асоціюватися з царем Давидом, у Новому – з Ісусом Христом [9, 117]. Розглядаючи античні пам'ятки праобразами Доброго Пастиря, як алегорії на зображення Ісуса Христа, були зображення пастухів, котрі несли на своїх спинах банана, вівцю або теля, наприклад, давньогрецька скульптура Мосхофора або близькосхідне зображення бога Тануза [6, 114]. Скульптура Мосхофора, як більшість грецьких скульптур, була розфарбована: одяг був пурпуровий, тіло – білим, а бичок блакитним [2, 287]. Цей образ також асоціювався з Гермесом (Меркурієм) Кріофором [2, 286], «тим що несе барана» [4, 40]. Про пастуха, що опікується своїми вівцями неодноразово згадується у Старому (книги Числ. 27, 16-17; Єзек. 34 та Єрем. 23, 1-6) та Новому Завітах (Лк. 15, 3-7; Йн. 10, 1-21). Зображення Доброго Пастиря є на стіні хрещальні у Дура-Європос (Сирія), бл. 250 р. [4, 41], у стінописах катакомб Прісціли (II – IV ст.); Домітілли (III ст.); Каліста (сер. III ст.); мозаїці церкви Галли Плацидії у Равенні (друга чверть V ст.) [1, 135]. Цей мотив зустрічається на рельєфах саркофагів, у круглій скульптурі та дрібній пластиці (прикраси, лампади). Іноді на одній пам'ятці міститься кілька зображень (саркофаг «Трьох Пастирів» (IV ст., Ватиканський музей)[10]. У музеї Херсонесу зберігаються фрагменти двох статуй Доброго Пастиря, IV – V ст. [2, 288; 1, 139]. Ягня для юдеїв часів Старого Завіту було жертовною твариною (наприклад, жертвоприношення ягняти Авелем, жертва Авраама замість сина Ісака), оскільки належало до «чистих тварин» [8, 114]. Отара овець у Старому завіті символізувала народ Ізраїля, а в образі пастиря виступав сам Бог Ягве [8, 114], земні духовні наставники (судді, пророки, царі), які здебільшого розводили овець та вели кочовий спосіб життя [11, 20]. Вівця, врятована та повернена у стадо символізувала розкаяного грішника [5, 422]. У Новому Завіті вівця стає атрибутом Христа та Івана Хрестителя, апостолів та учнів Ісуса. У східній церкві зображення Христа, як агнця було забороненим за постановою Трульського

собору (692 р.). У 82-му правилі собору зазначалося: «...бажаємо від сьогодні на іконах замість стародавнього агнця, представляти Агнця у людському вигляді, який бере гріхи світу, Христа Бога нашого...» [3, 62]. Таким чином алегоричне зображення «Христа – Доброго Пастиря» зникло з візантійського мистецтва. Проте оскільки правила собору не були підписані римським папою, ця заборона не стосувалася західноєвропейського мистецтва. У XII – XIII ст. алегоричні зображення Доброго Пастиря представлені на капітелях колон готичних соборів [10].

Поряд з визначеними вище алегоричними типами іконографії «Христа – Доброго Псалтиря» ми вважаємо за доцільне виділити третій тип зображення: Ісуса Христос, як Пантократор (темна борода, довге волосся) в образі Доброго Пастиря з ягням на спині. Таке зображення Христа відоме у західноєвропейській мініатюрі з XIV ст., а у гравюрі та скульптурі – з XV-го ст. Тут маємо два символічні образи: ягняти та пастиря, які одночасно втілює постать Ісуса Христа. Христос, як учитель є пастирем для християн та водночас розп'яття Ісуса – це принесення у жертви за гріхи людства. Цілофігурне зображення «Христа – Доброго Пастиря» представлене на форті першого видання Біблії польською мовою (Biblia Leopolity, друкарня Шарфенбергів, Краків, 1561 р.) [12]. Трактування Христа в образі Пастиря притаманне ілюстраціям Біблії Піскатора (видання 1650 р. зберігається у бібліотеці В. Вернадського у Києві)[9]. Вона містить такі зображення: 1. Добрий Пастир, як безбородий юнак, що ілюструє притчу про загублену вівцю (Євангеліє від Луки 15, 3-7); 2. Христос, як пастух, що посохом відганяє вовків від своїх овець; 3. Воскреслий Ісус іде з отарою овець, взявши одну із них на спину до Небесного Єрусалиму; 4.Воскреслий Ісус з терновим вінком на голові, прямує зі своїми вівцями до Небесного Єрусалиму (зображений як місто, оточене мурами). Останні два зображення можна виділити у четвертий тип іконографії – бачення «Христа – Доброго Пастиря» у образі воскреслого Ісуса з ягням на спині. Автором цих гравюр є нідерландський майстер Мартін де Вос [9]. Зображення Христа, як Доброго Пастиря великою кількістю персонажів та різночасових подій в одному сюжеті подають гравюри XVI – XVII ст., авторства Філіпа Галле, Теодора де Бри, Адріана Коллаерта, Корнеліуса Галле та Герарда де Йоде [14]. Поряд з багатофігурними циклами, що ілюструють біблійні тексти зображують поодиноку півфігурну або цілофігурну постать «Христа – Доброго Пастиря» з ягням на спині. У XVI ст. образ Ісуса, як пастиря-провідника для вірних розвивається у протестантській гравюрі, про що свідчать зображення «Христа – Доброго Пастиря» на форті видання Мартіна Лютера (Віттенберг, 1538 р.). Німецький художник періоду Реформації Лукас Кранах Молодший подає Христа, як Доброго Пастиря на іконі з портретами донаторів (міська церква, Віттенберг, XVI ст..)[15]. У XVII – XVIII ст. образ «Христа – Доброго Пастиря» представлений в українській гравюрі та стінописі циклів Акафістів Пресвятої Богородиці та Ісуса Христа.

Наукова новизна. Розглянуто та узагальнено особливості іконографії «Христа – Доброго Пастиря» у ранньохристиянському та західноєвропейському мистецтві XV – XVII ст.. Визначено типи іконографії «Христа – Доброго Пастиря» в окресленому періоді. Встановлено, що для ранньохристиянського мистецтва характерні символічні образи Доброго пастиря, як безбородого юнака, то у європейському мистецтві XV – XVII ст. Добрий Пастир – це Христос Пантократор у зрілому віці, що втіленням євангельських текстів.

Висновки. Іконографія Доброго Пастиря пройшла період трансформації від алегоричного, запозиченого з античності образу пастуха-юнака, що втілював Христа, асоціюючи Його з богом Гермесом-Меркурієм або міфічними співцем Орфеєм. Алегоричний образ замінює зображення Христа-Пантократора з ягням на спині, як учителя, пастиря людства. Таким чином у ранньохристиянському та західноєвропейському мистецтві XV – XVII ст.. виокремлюємо чотири типи трактування даного образу: 1.Добрий пастир, як безбородий юнак з ягням на спині; 2. Безбородий юнак-пастух, з посохом, арфою або відром води у руці, котрий стоїть поряд зі отарою овець; 3. Ісус Христос, як Пантократор у зрілому віці, з ягням на спині; 4. Воскреслий Ісус, часто оголений, з ранами на ногах та руках, з ягням на плечах.

Література

1. Овсійчук В. А., Кравич Д. П. Оповідь про ікону. Сімферополь : Таврида, 2001. 395 с.

2. Свачій. В. Стінопис «Добрий пастир», 1670-ті рр.. у церкві св.. Юра у Дрогобичі. Дрогобицькі Храми Воздвиженя та Святого Юра у

дослідженнях. Треті читання. Дрогобич, Творче об'єднання «Кактус», 2010 . С. 284–290.

3. Успенский П. А. Богословие иконы Православной церкви. Москва: Издательство западно-европейского экзархата московськоих патриархии «Молодая гвардія», 1996. 474 с.

4. Фомін І. Фрагменти скульптурних образів «Доброго Пастиря» у ранньохристиянській традиції. Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії, 2012. Вип. 15. С. 39–45.

5. Холл Д. Словарьсюжетов і символов в искусстве. Пер. с английского А. Е. Майкапара. Москва : Крон-Пресс, 1996. 656 с.

6. Kałużny J. C. Początki drobnej plastyki użytkowej pierwszych chrześcijan. Motyw Chrystusa – Dobrego Pasterza w artesminores. Wytwory rąk człowieka / red. Józef Marecki, Lucyna Rotter. Kraków, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, 2012. C. 103–130 .

7. Krikken M. The Sheep Bearerin Early Christian Art Whatis the Origin of the Sheep Bearerandin which Contexts Occurs this Imageduring the first five centuries A.D. in Rome? Bachel or Thesis Dr. K.C. Innemée Classical Archaeology Leiden University, Faculty of Archaeology. Leiden, 2012. 67 c.

8. Jankowski S. Symbolika pasterza w tekstach biblijnych. Studia Włocławskie 17, 2015. C. 109–120.

9. Альбом № 24. Біблія Піскатора. 1650 (?). Медіорит., 1650 (?). 283 арк.: веб-сайт. URL: http://irbis-nbuv.ua/ulib/item/UKR0007150.

10. Иисус Христос. Изобразительные материалы к Евангелию: веб-сайт. URL: http://yakov.works/spravki/4_faith_bible/nz_ill/nz_ill_101_pastyr.html.

11. Шевченко Л. Л. Біблійна символіка. Лінгвістичний аспект. Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. Київ, 2005. Вип. 11. С. 19–24 . URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apyl_2005_11_5.

12. Biblia (pol. Biblia Leopolity), 1561, Kraków: веб-сайт. URL: https://polona.pl /item/biblia-to-iest-xiegi-starego-y-nowego-zakonu-na-polski-iezyk-zpilnoscia-wedlug, MTE2MzMzOTU/1232/#info:metadata.

13. Collection of (96) 16^{th}-17^{th} C. German engraved book illustrations by Mattheus Merian (1593-1650) or Jan Sadler (1550-1600). URL: https:// live.homastonauction.com/lots/view/1-16ZI8S/collection-of-96-16th-17th-c-ge rman-engraved-book-illustrations-by-mattheus-merian-1593-1650-or-jan-sade ler-1550-1600.

14. Parable of the Good Shepherd – 1585: веб-сайт. URL: https:// historicbibles. com/product/parable-good-shepherd-1585/.

15. The Good Shepherd by Lucas Cranach der Jüngere: веб-сайт. URL: https://www.kunst-fuer-alle.de/index.php?mid=77&lid=3&blink=76&stext=cra nach +lucas&start=28

References

1. Ovdiichuk V.A., & Ktvavych D.P. (2001). The story about icon. Simferopol: «Tavryda» [in Ukrainian].

2. Svachii V. (2010). Mural of the Good Shepherd, 1670s. In St. George's Church in Drohobych. Drohobych, 284-290 [in Ukrainian].

3. Uspensky P. A. (1996). Theology of the icon of the Orthodox Church. publishing house of the Western European Exarchate of the Moscow Patriarchate. Moscow: Young guard [in Rassian].

4. Fomin I. (2012). The fragments sculptural images Good Shepherd in Early Christian tradition. Actual problems, 15, 39-45[in Ukrainian].

5. Choll D. (1996). The dictionary of subjects and symbols in art. E. Maikapara, trans from English. Moscow: Kron-Press [in Rassian].

6. Kaluzhny I. C. (2012). The beginnings of fine plastic used by the first Christians. The university of Ian Paul II in Krakow [in Polish].

7. Krikken M. (2012). The Sheep Bearer in Early Cristian Art. What is the Origin of the Sheep Bearer and in which Contexts Occurs this image during the first five centuries A.D. in Rome? Bachelor Thesis Dr. K.C. Innemee Classical Archaeology Leiden University, Faculty of Archeology. Leiden. [in English].

8. Jankovski S. (2015). The symbolism of the shepherd in biblical text. Thelecturing in Wroclaw. 17, 109-120. [in Polish].

9. Albom 24. Biblia Piskatora. (1650). Midioryt,.1650. Retriever from: http:// irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0007150. [in Ukrainian].

10. Jesus Christ. Visual Gospel Materials. Retriever from: http://yakov.works/ spravki/ 4_faith_bible/nz_ill/nz_ill_101_pastyr.html. [in Rassian]

11. Shevchenko L. L. (2005). The biblical symbolism. The linguistic aspect. The actual problems of Ukrainian linguistics: teory and practice, 11, 19-24. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apyl_2005_11_5. [in Ukrainian].

12. Biblia (pol.; Biblia Leopolity), 1561, Krakov. Retriever from: https://polona. pl/item/biblia-to-iest-xiegi-starego-y-novego-zakonu-na-polski-jezyk-z-pilnoscia-wedlug,MTE2MzMzOTU1232/#info:metadata [in Polish].

13. Collection of 16th-17th C. German engraved book illustrations by Mattheus Merian (1593-1650) or Jan Sadler (1550-1600). Retriever from: https://life. Thomastonauction.com/lost/view/1-16ZI8S/collection-of-96-16th-17th-c-german-engraved-book-illudtrations-by-mattheus-merian-1593-1650-or-jan-sadeler-1550-1600 [in English].

14. Parable of the Good Shepherd – 1585. Retrieved from: https: // historicbibles. com/product/parable-good-shepherd-1585/ [in English].

15. The Good Shepherd by Lucas Cranach der Jüngere. Retrieved from: https://www.kunst-fueralle.de/index.php?mid=77&lid=3&blink=76&stext = cra nach+lucas&start=28 [in German].

Стаття надійшла до редакції 16.10.2020
Отримано після доопрацювання 05.11.2020
Прийнято до друку 09.11.2020

ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 793.31
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219135

Цитування:
Бойко О. С. Історіографія української хореографічної культури: сучасний стан та проблеми. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2020. №4. С. 94-98.

Boiko O. (2020). Historiography of Ukrainian choreographic culture: current state and problems. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 94-98 [in Ukrainian].

Бойко Ольга Степанівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-9347-3832
boykoolgast@ukr.net

ІСТОРІОГРАФІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПРОБЛЕМИ

Мета дослідження – проаналізувати сучасний стан історіографії української хореографічної культури та виявити основні проблеми. **Методологія.** У статті проаналізовано та систематизовано сучасну історіографію української народної хореографічної культури, досить умовно її диференційовано за групами; застосовано хронологічний підхід для виявлення зв'язків між науково-теоретичним доробком минулого та сучасними працями. **Наукова новизна**. Вперше комплексно осмислено сучасну історіографію української народної хореографічної культури (наукові, навчальні, науково-популярні праці), виявлено основні проблеми (відсутність всезагальної історії українського народного хореографічного мистецтва, брак комплексних сучасних підручників та науково-популярних праць). **Висновки.** Сучасні дослідники української народної та народно-сценічної хореографії спираються на історіографічну спадщину минулого, поглиблюють намічені вектори, створюють нові напрями. Введення в науковий обіг значних масивів фактографічного матеріалу, критичне переосмислення теоретичної бази, напрацьованої попередниками, й використання сучасних методів дослідження забезпечили якісне зростання української хореологічної думки. Одним з аспектів оновлення методології досліджень з проблем української хореографічної культури став міждисциплінарний характер, проведення досліджень на межі з культурологією, філософією, соціологією та ін. Сьогодні українська народна хореографічна культура виступає основним об'єктом переважно в наукових та навчальних виданнях, що розраховані на вузькофахову аудиторію. До найбільших проблем вітчизняної хореології належить створення всезагальної історії українського народного хореографічного мистецтва та комплексних сучасних підручників. Гостро бракує праць, адресованих масовому читачеві, які б популяризували танець як унікальне явище національної культури, розкривали його естетичну цінність і значення як засобу утвердження української ідентичності.

Ключові слова: український танець, народно-сценічний танець, хореографія, українська культура, хореографічна культура, танець.

***Boiko Olha**, Candidate of Arts, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Choreographic Art of Kyiv National University of Culture and Arts*

Historiography of Ukrainian choreographic culture: current state and problems

The purpose of the article is to analyze the current state of the historiography of Ukrainian choreographic culture and identify the main problems. **Methodology**. The article analyzes and systematizes the historiography of the Ukrainian folk choreographic culture, rather conditionally its differentiated by groups; applied a chronological approach to identify links between the scientific and theoretical heritage of the past and modern works. **Scientific novelty**. For the first time, a comprehensively meaningful modern historiography of Ukrainian folk choreographic culture (scientific, educational, popular science works), identified the main problems (the absence of a general history of Ukrainian folk choreographic art, the absence of comprehensive modern textbooks and popular science works). **Conclusions.** Modern researchers of Ukrainian folk and folk stage choreography rely on the historiographic heritage of the past, deepen the outlined vectors, and create new directions. The introduction of significant masses of factual material into the scientific circulation, a critical rethinking of the theoretical base developed by predecessors, and the use of modern research

©Бойко О. С., 2020

methods ensured the qualitative growth of Ukrainian choreographical thought. One of the aspects of updating the research methodology on the problems of Ukrainian choreographic culture has become an interdisciplinary nature, conducting research on the border with cultural studies, philosophy, sociology, etc. Today, Ukrainian folk choreographic culture is the main object mainly in scientific and educational publications designed for narrowly professional audiences. The biggest problems of national choreology include the creation of a general history of Ukrainian folk choreographic art and complex modern textbooks. There is an acute shortage of works addressed to the general reader that would popularize dance as a unique phenomenon of national culture, reveal its aesthetic value and significance as a means of establishing Ukrainian identity.

Key words: Ukrainian dance, folk-stage dance, choreography, Ukrainian culture, choreographic culture, dance.

Актуальність теми дослідження. У сучасній ситуації активізації національно-патріотичних настроїв в Україні природним видається пожвавлення інтересу до феноменів, пов'язаних з етнічною культурою, серед яких – хореографічна культура. Українська народна хореографічна культура є однією зі складних поліелементних систем (власне танці, творчість балетмейстерів та виконавців, педагогічна діяльність в цій сфері, різноваріантні рефлексії та ін.), де важливе місце посідають наукові, науково-популярні та навчальні праці, присвячені різним проявам цієї культури. Вивчення сучасної історіографії української народної хореографічної культури актуальне в аспекті виявлення основних тенденцій та сучасних проблем цієї царини.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми наукового осмислення історіографії українського народного та народно-сценічного танцю є важливою складовою ряду дисертаційних досліджень (К. Кіндер [9], А. Король [11], А. Морозов [13], І. Мостова [14], О. Помпа [19], В. Шкоріненко [20] та ін.). Спеціально означеній проблемі присвячено наукові статті Г. Перової, де проведено періодизацію наукової літератури з українського народного танцю від витоків до сьогодення [16]; А. Підлипської, що запропонувала тематичну диференціацію праць [17]. Фрагментарно історіографічного аналізу українського танцю торкалися О. Бойко [1], І. Мурована [15]. Однак автори переважно обмежуються зверненням до наукової літератури, не залучаючи інші різновиди праць з української народної хореографічної культури.

Мета дослідження – проаналізувати сучасний стан різних видів праць з української хореографічної культури та виявити основні проблеми.

Виклад основного матеріалу. Процес поступового входження українського народного танцю до кола інтересів дослідників та перетворення його на самостійний об'єкт наукової рефлексії тривав упродовж XIX – початку XX ст. Записи хореографічного фольклору, здійснені в цей період В. Гнатюком, Б. Грінченком, П. Чубинським, польським етнологом В. Шухевичем мали переважно фрагментарний характер, як і записи фольклористів-аматорів. Перша «Теорія українського народного танцю» В. Верховинця з'явилася тільки у 1920 році [4].

Системний розвиток українського хореографічного мистецтвознавства у радянську добу істотно гальмували численні обмеження та заборони. Однак і в цих умовах теоретична база хореографії невпинно розвивалася. На вищий науковий щабель її піднесли праці К. Василенка [3; 6], А. Гуменюка [6], Б. Кокуленка [10] та ін. Помітним явищем стало видання фундаментальної праці К. Василенка «Лексика українського народно-сценічного танцю», котра не мала аналогів у радянській мистецтвознавчій літературі. У ній було вперше обґрунтовано ряд теоретико-методичних проблем, важливих для розвитку вітчизняної народно-сценічної хореографії. У передмові до третього видання праці (1996 р.) відзначається: «Підхопивши естафету В. Верховинця, записаного... до мартирологу жертв тоталітарного режиму, він (К. Василенко – О. Б.) у своїх дослідженнях пішов значно далі від учителя, поступово й наполегливо муруючи міцні підвалини будівлі української національної хореографічної культури» [5, 5].

Головним завданням української хореології кінця XX – початку XXI ст. стало критичне переосмислення теоретичної бази, створеної попередниками, з позицій історизму та наукової об'єктивності, повернення фольклорно-етнографічного ракурсу хореологічних досліджень, поглиблення семіотичного методу. Особливу увагу сучасні дослідники приділяють вивченню автентичних танців, осмисленню образних архетипів, регіональних культурних кодів, зональної і локальної специфіки виконавства, впливу асиміляційних процесів. Постійно уточнюються загальновживані і вводяться нові терміни, що сприяє досягненню

термінологічної чистоти, узгодженню наукового інструментарію із усталеним у європейській хореології. Українські вчені використовують здобутки зарубіжних хореологів. Так, І. Мостова наголошує, зокрема, на продуктивності використання досвіду польських хореологів для ідентифікації народних танців Слобожанщини: «На основі аналізу праць польських учених концептуалізовано термін "танцювальний канон" для визначення особливостей танцювальних традицій Слобожанщини» [14, 6]. Дослідниця уточнює: «Під терміном "танцювальний канон" окреслено систему ознак народного танцю, що дозволяє виявити глибинні сенси та символи під час їхньої трансляції та, утворюючи одну систему, ідентифікує танець з нацією, етнографічною групою, регіоном» [14, 6].

На відміну від радянських мистецтвознавців, котрі, побіжно розглядаючи ранні форми народного танцю, ретранслювали тенденційні уявлення про «спільні витоки» російського, українського та білоруського танцю, українські вчені, спираючись на досвід видатних народознавців минулого (Д. Антоновича, Д. Багалія, Ф. Вовка, М. Грушевського, М. Максимовича, В. Петрова, М. Сумцова, І. Франка, Д. Яворницького), положення і висновки сучасних істориків, культурологів, етнологів (І. Дзюби, В. Борисенко, М. Гримич, О. Курочкіна, А. Пономарьова, Г. Скрипник, В. Смолія, М. Поповича, Н. Яковенко), здобутки світової гуманітаристики, відтворюють реальну картину еволюції народної хореографічної культури. На необхідності осмислення явищ народної і народно-сценічної хореографії в широкому культурному контексті одним із перших в українській хореології початку XXI ст. наголосив В. Шкоріненко, усвідомлюючи як першочергове завдання «визначення підходів, які дозволили б понятійно обґрунтувати притаманні народному та народно-сценічному танцю риси, спираючись на широкий контекст національної і загальнолюдської культури» [20, 6]. Відзначаючи, що однобічність при аналізі художніх форм танцю спричинила ряд проблем з його ідентифікацією, В. Шкоріненко шукає ключ до їх розв'язання в методологічній площині: «Найбільш перспективним напрямком є переосмислення – систематизація дослідницького матеріалу з культурологічних позицій, – стверджує дослідник, – тобто, розгляд танцювального мистецтва комплексно, як невід'ємної складової загального процесу етнокультуротворення» [20, 6].

Процес методологічного «переоснащення» української хореології триває. Його продуктивність засвідчують дослідження О. Єльохіної [7], К. Кіндер [9], А. Король [11], О. Мерлянової [12], А. Морозова [13], І. Мостової [14] та ін. Так, використання принципу поліметодологізму, осмислення явищ народної і народно-сценічної хореографії на стиках різних галузей гуманітарного знання – хореології, філософії, історії, культурології, соціології, етнології, етнопсихології, релігієзнавства, театрознавства, музичного та образотворчого мистецтвознавства дозволило О. Єльохіній висвітлити з сучасних позицій особливості танцювального мистецтва Київської Русі, зокрема, танцювального мистецтва скоморохів [7]; К. Кіндер – розкрити семантику пластичних символів народного танцю [9]; А. Король – по-новому інтерпретувати жіночі образи в українських балетах, використовуючи напрацювання сучасної етнохореології [11]; А. Морозову – дослідити еволюцію віртуозних рухів у народному й народно-сценічному танці [13].

Згадані та інші праці сучасних українських дослідників, а також численні статті в наукових журналах, матеріалах науково-практичних конференцій тощо засвідчують якісне зростання сучасної української хореології. Водночас ми змушені констатувати, що в Україні досі не створено комплексного наукового дослідження, де б об'єктивно було відтворено панораму ґенези, становлення, розвитку українського народного хореографічного мистецтва.

У сфері навчально-методичної літератури, яка в добу незалежності збагатилася працями К. Василенка, С. Забредовського, С. Зубатова, А. Маркович, А. Тараканової, О. Таранцевої та ін., гостро відчувається брак сучасних навчальних посібників та підручників для всіх різновидів та рівнів хореографічної освіти. Власне, чи не єдиним системним підручником з теорії залишається «Український танець» К. Василенка [3], окремі положення і висновки якого, сформовані під впливом радянського мистецтвознавства, потребують корекції. Продуктивною спробою створити підручник на матеріалі окремого регіону для студентів спеціалізованих навчальних закладів першого року навчання, є «Методика викладання українського народного танцю» С. Зубатова [8]. Однак посібникові видання такого типу, до певної міри задовольняючи

попит, з огляду на вузькість охоплення матеріалу, не можуть компенсувати відсутність узагальнюючих, універсальних підручників з народного хореографічного мистецтва. Створення таких – одноосібних чи колективних підручників – першочергове завдання українських теоретиків та практиків.

Словесно-графічний запис танців як один з доступних способів фіксації танцювального тексту був надзвичайно актуальним у певний період розвитку теорії хореографії в умовах відсутності відеофіксації. З розвитком електронних комунікаційних засобів затребуваність такого роду праць значно зменшилась, але вони залишилась в ужитку хореографів-практиків, а для теоретиків слугують цінною джерельною базою. Прикладом продовження традицій словесно-графічного запису танців є репертуарний збірник «Буковинський танець» [18].

Важливим різновидом видань, що сприяють популяризації української народної хореографічної культури є праці, орієнтовані на масового читача, нефахівця. Вважливим у справі національно-культурного і патріотичного виховання є розкриття широкому загалові у доступних за формою наративах естетичну довершеність, історію, значення в минулому й сучасному житті народного та народно-сценічного танцю. Адже вузькофахові праці (дисертації, статті у спеціалізованих збірниках та ін.) не розраховані на масового читача. Вважаємо надзвичайно необхідним створення науково-популярних праць, що висвітлювали б творчість видатних діячів української народної хореографічної культури та інші аспекти. Позитивним прикладом такої літератури, на нашу думку, є повість О. Бурковського «Завжди в дорозі» [2], присвячена М. Вантуху. Книга розкриває творчу лабораторію майстра, в яскравій формі презентує мистецькі здобутки очолюваних М. Вантухом колективів, вміщує спогади та роздуми щодо шляхів розвитку української культури, збереження національного хореографічного надбання. Праця не лише сприяє популяризації української хореографії, а й формує позитивний образ цієї сфери мистецької діяльності як важливої складової вітчизняної культури.

Наукова новизна. Вперше комплексно осмислено сучасний стан різних видів праць (наукові, навчальні, науково-популярні), присвячених українській народній хореографічній культурі, виявлено основні проблеми (відсутність всезагальної історії українського народного хореографічного мистецтва, брак комплексних сучасних підручників та науково-популярних праць).

Висновки. Сучасні дослідники української народної та народно-сценічної хореографії спираються на історіографічну спадщину минулого, поглиблюють намічені вектори, створюють нові напрями. Введення в науковий обіг значних масивів фактографічного матеріалу, критичне переосмислення теоретичної бази, напрацьованої попередниками, й використання сучасних методів дослідження забезпечили якісне зростання української хореологічної думки. Одним з аспектів оновлення методології досліджень з проблем української хореографічної культури став міждисциплінарний характер, проведення досліджень на межі з культурологією, філософією, соціологією та ін.

Сьогодні українська народна хореографічна культура виступає основним об'єктом переважно в наукових та навчальних виданнях, що розраховані на вузькофахову аудиторію. До найбільших проблем вітчизняної хореології належить створення всезагальної історії українського народного хореографічного мистецтва та комплексних сучасних підручників. Гостро бракує праць, адресованих масовому читачеві книг, які б популяризували танець як унікальне явище національної культури, розкривали його естетичну цінність і значення як засобу утвердження української ідентичності.

Література

1. Бойко О. Література з української народної хореографії: мистецтвознавчий і теоретико-методологічний аспекти. Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. 2017. Вип. 37. С. 126–135.
2. Бурковський О. Завжди в дорозі. Київ : Преса Плюс, 2013. 128 с.
3. Василенко К. Український танець : підручник. Київ : ІПК ПК, 1997. 282 с.
4. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Музична Україна, 1990. 151 с.
5. Від видавництва. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1996. С. 5–6.
6. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ : АН УРСР, 1963. 235 с
7. Єльохіна О. Проблеми розвитку танцювального мистецтва України. Період Київської Русі : автореф. дис… канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво». Київ, 1996. 25 с.
8. Зубатов С. Методика викладання українського народного танцю. Перший рік навчання : підручник. Київ : Ліра-К, 2017. 376 с.

9. Кіндер К. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : автореф. дис… канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2007. 19 с.

10. Кокуленко Б. Степова Терпсихора. Кіровоград : Степ, 1999. 214 с.

11. Король А. Жіночі образи в українських балетах : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2019. 16 с.

12. Мерлянова О. Жіночі танці в українській народній хореографії: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2009. 19 с.

13. Морозов А. Віртуозні рухи в українському народно-сценічному танці : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2019. 16 с.

14. Мостова І. Художньо-мистецькі аспекти ідентифікації народних танців Слобожанщини в контексті соціокультурного розвитку регіону : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.04 «Українська культура». Харків : ХДАК, 2019. 19 с.

15. Мурована І. Науковий аналіз історіографічних та фундаментальних досліджень з хореографії. Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер. : Педагогічні науки. 2016. Вип. 147. С. 202–207.

16. Перова Г. Наукове осмислення українського народного танцю: від витоків до сьогодення. Мистецтвознавчі записки. 2018. Вип. 34. С. 190–198.

17. Підлипська А. Тенденції розвитку наукових досліджень у галузі хореографічної культури в Україні. Культура і сучасність. 2011. № 2. С. 207–2011.

18. Помарянський М., Мураховський Я., Сулятицький Т., Пупченко М. Буковинський танець. Чернівці : Видавничий дім «Букрек», 2007. 239 с.

19. Помпа О. Народний танець: генезис та сучасні форми побутування (на матеріалах Житомирщини) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2013. 16 с

20. Шкоріненко В. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : ДАКККіМ, 2003. 18 с.

References

1. Boiko, O. (2017). Literature on Ukrainian folk choreography: art history and theoretical and methodological aspects. Bulletin of KNUKiM. Series in Art, issue 37, 126–135 [in Ukrainian].

2. Burkovsky, O. (2013). Always on the road. Kyiv: Presa Plius [In Ukrainian].

3. Vasylenko, K. (1997). Ukrainian dance. Kyiv : IPK PK [in Ukrainian].

4. Verkhovynets, V. (1990). Theory of Ukrainian folk dance. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

5. From the publisher (1996). Vasylenko, K. A vocabulary of Ukrainian folk-stage dance. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

6. Humeniuk, A. (1963). Folk choreographic art of Ukraine. Kyiv: Academy of Sciences of the USSR [in Ukrainian].

7. Yelokhina, O. (1996). Problems of development of dance art of Ukraine. The period of Kievan Rus. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

8. Zubatov, S. (2017). Method of teaching Ukrainian folk dance. First year of study. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].

9. Kinder, K. (2007). Semantics of plastic symbols of folk dance culture of Ukrainians. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].

10. Kokulenko, B. (1999). Steppe Terpsichore. Kirovohrad: Step [in Ukrainian].

11. Korol, A. (2019). Women's images in Ukrainian ballet. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].

12. Merlianova, O. (2009). Women's dances in Ukrainian folk dance choreography. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

13. Morozov, A. (2019). Virtuoso movements in Ukrainian folk stage dance Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].

14. Mostova, I. (2019). Artistic aspects of identification of folk dances of Slobozhanshchyna in the context of socio-cultural development of the region. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].

15. Murovana, I. (2016). Scientific analysis of historiographical and fundamental research in choreography. Naukovi zapysky [Kirovohradskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka]. Ser.: Pedahohichni nauky, issue 147, 202–207 [in Ukrainian].

16. Perova, H. (2018). Scientific understanding of Ukrainian folk dance: from its origins to the present. Notes on art criticism, issue 34, 190–198 [in Ukrainian].

17. Pidlypska, A. (2011). Trends in the development of scientific research in the field of choreographic culture in Ukraine. Culture and contemporaneity, 2, 207–2011.

18. Pomarianskyi, M., Murakhovskyi, Ya., Suliatytskyi, T., & Pupchenko, M. (2007). Bukovinian dance. Chernivtsi: Vydavnychyi dim «Bukrek» [in Ukrainian].

19. Pompa, O. (2013). Folk dance: genesis and modern forms of life (on materials of Zhytomyr region). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].

20. Shkorinenko, V. (2003). Folk dance in the traditional and modern culture of Ukraine. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.10.2020
Отримано після доопрацювання 03.11.2020
Прийнято до друку 06.11.2020

УДК 793.31+792.83
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219137

Цитування:
Литвиненко В. А. Роль і значення музично-хореографічної драматургії у створенні високохудожніх сценічних творів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 99-103.

Lytvynenko V. (2020). The role and significance of musical and choreographic drama in the creation of highly artistic stage works. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 99-103 [in Ukrainian].

Литвиненко Віктор Андрійович,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-2665-390X
lytvynenkova@ramdler.ru

РОЛЬ І ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ У СТВОРЕННІ ВИСОКОХУДОЖНІХ СЦЕНІЧНИХ ТВОРІВ

Мета дослідження – з'ясувати особливості і значення синтезу народно-сценічної хореографії і інструментальної музики, злиття яких в драматичній дії танцювальних композицій сприяє створенню високохудожніх творів. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного і мистецтвознавчого методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу особливості творчої постановочної роботи знаних українських балетмейстерів, під час якої танець і музика, вступаючи в союз з один одним, здобувають більшу дохідливість і наочну дієвість. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні творчих можливостей балетмейстера у співпраці з композитором, музичний матеріал якого після інструментальної обробки набуває ще більшої виразності і, зберігаючи свою самобутність, піднімає його над першоджерелом, допомагаючи балетмейстеру у створенні сценічних художніх образів. **Висновки.** Здійснюючи сценічну постановку народно-сценічного танцю, балетмейстер, володіючи всіма виразними засобами танцю, повинен добре розуміти, що музика, не згадуючи ні про що, може розказати все і своїм звучанням «домалювати» в хореографії внутрішній душевний стан сценічних героїв, а також передати атмосферу часу.

Ключові слова: народно-сценічний танець, пісня, інструментальна музика, музично-хореографічна драматургія, режисерський задум, балетмейстер, Павло Вірський, Олександр Сегаль.

Lytvynenko Viktor, *Ph.D. in Art Studies, Senior Research Fellow, Kyiv National University of Culture and Arts,*

The role and significance of musical and choreographic drama in the creation of highly artistic stage works

The purpose of the article is to clarify the features and significance of the synthesis of folk stage choreography and instrumental music, the merger of which in the dramatic action of dance compositions contributes to the creation of highly artistic works. **The research methodology** is the use of comparative and art history methods. The indicated methodological approach allows us to reveal and analyze the features of the creative production of the choreographer-director, during which the dance and music, entering into an alliance with each other, gain greater clarity and visual effectiveness. **The scientific novelty** of the work is to expand the creative possibilities of the choreographer in collaboration with the composer, the musical material of which after instrumental processing becomes even more expressive and, retaining its originality, raises it above the original source, helping the choreographer to create stage artistic images. **Conclusions.** Carrying out stage production of folk stage dance, the choreographer, possessing all the expressive means of dance, should well understand that music, without saying anything, can tell everything and with its sound "finish" the choreography of the inner mental state of the stage heroes, as well as convey the atmosphere time.

Key words: folk-dance, instrumental music, song, musical-choreographic dramaturgy, director's design, choreographer, Pavel Virsky, Alexander Segal.

Актуальність теми дослідження. У другій половині минулого століття швидкому злету професійного народно-сценічного мистецтва сприяла поява нових стилістичних форм української народної хореографії, в яких чітко простежувалася театралізація народної хореографії, балетмейстерська творча фантазія яких виводила цей вид мистецтва на новий рівень, де єдність режисера і балетмейстера-постановника дозволяла створювати за допомогою музично-хореографічної драматургії в образно танцювальній формі цікаві театралізовано-хореографічні твори. Зокрема, це проявлялося в цілому, в творчості

©Литвиненко В. А., 2020

українських балетмейстерів П. Вірського, О. Сегаля та інших хореографів, які, зображаючи своїх сценічних героїв у тісному зв'язку з життєвим середовищем, створили різножанрові хореографічні композиції малих і великої форм. Але останніми роками в народно-сценічному хореографічному мистецтві спостерігається тенденція до створення в більшості масових без сюжетних форм танцю, а якщо і з'являється десь на сценічних підмостках сюжетний танець, його музично-хореографічна драматургія часом не зовсім співпадає і бажає бути кращою. Різножанрова спадщина названих вище балетмейстерів свідчить про те, що справжній мистецький витвір може стати художнім тільки за умовою, якщо драматургія хореографічного твору і музичний супровід забезпечують їх злиття і взаємопроникнення. («На кукурудзяному полі», «Чумацькі радощі» – у постановці П. Вірського, «Танець карпатських лісорубів», «Чабани» – у постановці О. Сегаля) [6, 57, 96].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Огляд наукової літератури, присвяченої вивченню глибинного синтезу мистецтва хореографії і інструментальної музики, який неодноразово забезпечував сприятливі умови для створення високохудожніх сценічних творів засвідчує, що ці питання привертали увагу значну кількість хореографів і науковців. Серед авторів, які зверталися до цієї тематики, перш за все, слід назвати Б. Асафьєва (1971), В. Ванслова (1964) К. Василенка (1997), Р. Захарова (1983) Ж Новерра (1965), В. Пасютинську (1985), И. Смирнова (1986), Ю. Станішевського (1973), М. Фокіна (1962).

Останніми роками науково-дослідну роботу з питань синтезу мистецтва танцю і музики продовжили науковці К. Басаранович (2017), Д. Бернадська (2005), Л. Волошина (2012), О. Голдрич (2006), О. Настюк (2017), Є. Петренко (2008), О. Плохов (2002), Є. Руденко (2017), Д. Шариков (2013), В. Шевченко (2013) тощо.

Праці всіх названих хореографів і науковців стали важливою складовою мистецтвознавчого і культурологічного наукового простору.

Мета статті – з'ясувати особливості і значення синтезу народно-сценічної хореографії і інструментальної музики, злиття яких в драматичній дії танцювальних композицій сприяє створенню високохудожніх творів.

Виклад основного матеріалу. Загально відомо, що всі види мистецтва, звертаючись до однієї теми та образів, приречені на мистецький синтез, який, використовуючи можливості кожного з них, народжує високохудожній твір. При цьому механізм синтезу в першу чергу залежить від якості складових (музика, текст (*лексика),* хореографічний малюнок і оформлення – костюми, світло і декорації). Серед них найбільш потужним зарядом емоцій володіє музика, тому, що вона головним чином звернена до почуттів людей. Музика, не кажучи ні слова, одним поєднанням звуків здатна викликати у слухачів будь-які переживання. Саме тому між танцем і музикою здавна існує прагнення злитися в єдиному творі. Танець окрилений музикою, стає більш схвильованим, а разом з цим його танцювальна лексика надає більшу визначеність і музиці. І що характерно, в процесі прослуховування інструментальної музики саме музична її інтонація, те зерно з якої виникає мелодія, допомагає балетмейстеру побачити композиційне образно-пластичне рішення його майбутнього твору. Саме в мелодії музичні інтонації досягають вищої пластичності, завершеності і, подібно до слів у реченні, як в музиці, так і в хореографії, утворюють своєрідну музично-хореографічну фразу, здатну передавати емоційний стан і особливості характеру сценічного героя. «Мелодія є думкою музичного твору», а значить і душею самого танцю [5, 19].

У танці з допомогою мелодії можна висловити почуття, що хвилюють балетмейстера і виконавця. Але якщо музичний супровід засновано ще й на пісенному матеріалі, текст якого допомагає розкрити зміст мелодії і на його основі написано інструментальний твір, то цей музичний матеріал стає ще більш зрозумілим і прийнятним для постановки танцю. «Пісня и танок – це, начебто, рідні брат и сестра» [3, 9]. Тобто, говорячи іншими словами, танець і музика органічне ціле.

Творчо оркестрована і оброблена композитором мелодія пісні, найбільш часто використовується в постановочній роботі багатьох балетмейстерів-постановників. Така музична інструментовка полегшує завдання балетмейстера, коли в оркестрі прозвучить мелодія знайомої нам пісні, наприклад, як в одній з хореографічних мініатюр Павла Вірського – там використана тема народної пісні «Подоляночка». Її багато хто з вас знають. І ми миттєво розуміємо, що і балетмейстер, і композитор захотіли

наблизити до народних витоків своє творіння, зробити його більш зрозумілим не тільки українському народові, але і всім жителям земної кулі. У цьому творі емоційна лексика танцю і музика – мова почуттів, опановуючи нами перш, ніж її осягає розум, збагачують, поглиблюють один одного, і пісенний образ завдяки видимому його втіленню (інтерпретації) балетмейстером в хореографічному творі набуває виняткового впливу на глядацьку аудиторію. Не випадково такі сценічні зримі образи називають вічним супутником людини. Протягом всього нашого життя вони супроводжують нас, надихають на щирі, простосерді вчинки, працю і подвиги.

Щоб створений зримий образ зажив на сцені, ймовірно, потрібно гармонійне злиття хореографії та музики, що називається одним словом музично-хореографічна драматургія. Яскравим прикладом можуть слугувати творчі роботи українського балетмейстера-режисера Павла Вірського. Таке з'єднання танцю і музики було його творчим девізом. На такій співдружності будувалася його творча робота з численною плеядою відомих композиторів (І. Іващенко, А. Фліпенко, А. Муха, Я. Лапинський, А. Хелемській, Б. Яровинській). У тісній співпраці з ним були створені в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України хореографічні твори «Ой під вишнею», «Хміль», «Ми пам'ятаємо» тощо [4, 54]. Ці хореографічні композиції та мініатюри, захоплюючи любителів народно-сценічного мистецтва, десятиліттями не виходять з концертного репертуару ансамблю. Творчі роботи майстра стверджують – довго живуть тільки ті, в яких поряд з яскравою розробленою хореографічною драматургією скрупульозно розроблена і музична драматургія.

Змістовна і виразно інструментована мелодія пісні, насичена драматичним звучанням, допомагала балетмейстеру розкрити характери художніх образів в хореографії, інтерпретувавши їх в сценічну зриму форму. І прекрасні строфи в пісні, окрилені яскравою музично-хореографічною драматургією, знаходили своє зриме сценічне втілення, набуваючи нових барв і свій подальший художньо-образний режисерській розвиток.

Аналізуючи хореографічні композиції та мініатюри Павла Вірського, можна побачити, що взаємозв'язок хореографії, мелодії і тексту пісні набагато складніше, ніж це здається на перший погляд. Згадаймо хоча б деякі народні пісні. Вони прийшли до нас крізь «дим століть». Немов пахучі польові квіти, вони виросли на народній ниві. Їх створювала не якась там, нехай най сама геніальніша, людина, а весь народ. Кожна пісня, кожен романс – це ціла драма, в якій відкриваються і час, і люди, і долі [1, 127]. Століттями, переходячи з покоління в покоління, опрацьовувалися їх наспіви, шліфувався текст. І кращі з народних пісень вражають нас своєю найбільшою художньою цінністю, нерозривним сплавом тексту і мелодії. Саме ці пісні найчастіше і потрапляють в поле зору балетмейстерів-постановників. У них живе вічна мудрість краси.

У процесі прослуховування мелодії пісні між життям почуттів і життям розуму як би перекидається місток, і після її обробки композитором вона сприймається нами ще глибше, осмислено, яскравіше. Інструментована мелодія пісні зазвичай викликає у нас певні думки і почуття, народжує спогади, смутні або більш-менш ясні картини колись побаченого пейзажу або сцени з життя. Ми опиняємося в її владі і нам стає весело або сумно. У ці хвилини ми проникаємо в її глибини, осягаємо її зміст, і у нас виникає бачення сценічних художніх образів, майбутніх хореографічних картин, сцен і діалогів, народжується потрібна танцювальна лексика.

Подальше сценічне життя художніх образів пісні втілене балетмейстером і композитором в музично-хореографічній драматургії знаходить свій подальший розвиток в процесі постановки зримої пісні. Робота над її створенням вимагає досить серйозної режисерської розробки (визначення жанру, «домислювання» відсутнього, «домалювання» сюжету, конфлікту). Не завжди в народних піснях відбувається настільки повне злиття цих елементів. Часом в них можна почути кілька рядків, які тільки натякають балетмейстеру на продовження сюжету, а решта – професіоналізм і талант майстрів – хореографа і композитора. А інколи досить лише і назва пісні, «сюжет», який скупо позначений в ній, і у балетмейстера під час прослуховування мелодії, яка передає тонкі, майже невловимі рухи почуттів, народжується задум майбутнього твору.

Балетмейстер-режисер Павло Вірський, просиджуючи годинами за роялем і, граваючи багаторазово мелодії народних пісень, за допомогою асоціативного мислення зміг створити цілу низьку хореографічних картин і композицій, які до сих пір дивують

глядача вигадкою і своєю досконалістю («Хмелю мій хмелю») [4, 54]. За простим, здавалося б непримітним музично-пісенним матеріалом він міг побачити його душу, зримі художні образи. І, що важливо, не на словах, а в хореографії відтворити їх у своїх неперевершених сценічних полотнах. Музика і текст пісні, надалі інструментальна її розробка, будили його уяву, наповнювали світлом, тональністю, колоритом і барвистістю, відкриваючи нові й нові картини перед внутрішнім поглядом балетмейстера.

Також яскравим прикладом може служити театралізована хореографічна постановка з ліричною поетичною образністю «Сестри», сюжетною лінією якої була дружба народів. Якщо не акцентувати увагу на фабулі хореографічної композиції, слід сказати, що балетмейстер-постановник під мелодію пісні І. Дунаєвського «Летите, голуби, летите» зумів символічною мовою танцювальної пластики тонко передати почуття ніжності, любові і грізних випробувань всієї країни в роки війни. У цьому творі, як і в інших постановках майстра, багато спільного в хореографії і музичному інструментальному матеріалі ми можемо знайти навіть в термінах вживаних музикантами і хореографами. І ті, й інші говорять про тональності твору, про колорит, барвистості, про ритмічність тощо. Переглядаючи цю театралізовану хореографічну постановку, ми включаємо всі наші органи чуття, а не тільки зір. І ми чуємо, а не тільки бачимо, що відбувається на сцені, наш погляд стає «тим, хто чує». Саме це є свідченням того, що музика в хореографічному творі має бути не лише акомпанементом до пластичних рухів, окремих сценічних мізансцен або відокремленим музичним твором на задану тему для конкретного концертного номера, а органічно вплітатися в авторський задум балетмейстера і нібито стрижнем проходити через всю драматургію хореографічної постановки [2, 254]. Тобто в хореографічному творі вона існує не сама по собі, а для того, щоб розкрити дію, укладену в лібрето і відтворену в інструментальній партитурі, оголити глибини духовного життя героїв танцю. Художня цінність самого ж хореографічного твору знаходиться в прямій залежності від музичного супроводу, в якому музика відіграє велику роль, надихаючи балетмейстера-постановника на створення його авторських художніх витворів. «Працюючи над синтезом танцювально-музичної драматургії, балетмейстер-постановник повинен завжди чітко виявляти суть або іншими словами творче зернятко, з якого виростає все сценічне дійство» [7, 103]. Саме злиття хореографії та музики, їх синтез в драматичній дії танцювальних картин і забезпечує художність твору.

Балетмейстери-постановники, прослуховуючи музичний матеріал під час створення хореографічної композиції, можуть висловити лексикою танцю майже будь-який і психологічний нюанс, будь-яке почуття і тим самим заразити їм глядацьку аудиторію. Мабуть і музика «Вербиченьки», написана на основі українських народних пісень композитором М. Лисенком в аранжуванні А. Мухи, надихнула українського балетмейстера Олександра Сегаля на постановку в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України однойменного хореографічного твору «Вербиченька». Передумовою створення цієї сценічної картини стала творча робота балетмейстера над розробкою і написанням програми, яка була втілена композитором А. Мухою в музичному інструментальному творі, створеного на основі українських народних пісень. Інструментальна мелодія, яку можна було передати словами розкривала зміст, виражений музичними засобами і всі переливи і громи оркестру, викликаючи у А. Сегаля безліч картин і асоціацій ... Мелодія в цьому творі росте, піднімається, бушує, як вітер, мчить по верхівках дерев, зриває листя, качає траву, б‘є в обличчя прохолодними бризками. У ці хвилини балетмейстер мабуть відчував порив повітря, що йшов від музики ... Так! Це був його ліс, його батьківщина, її складна і бурхлива історія!

Такі інструментальні твори та поставлена на них хореографія часом відображають філософію всієї епохи. Постановка цієї композиції – яскравий приклад взаємопроникнення, взаємозбагачення музичної і хореографічної палітри. Уособлений образ України, поданий балетмейстером через символіку, розкривається завдяки чудовій інструментальній музиці, яка без сумніву окриляє танець [2, 30].

Наукова новизна дослідження полягає в осмисленні органічного взаємозв’язку двох видів сценічного мистецтва: танцювального і музичного, серед яких музика займає одне з видних місць. Вона буквально пронизує всі пори нашого часу, утворює за словами А. Блока "музичний натиск століття" і відображаючи широку картину дійсності у синтезі багатоскладових мистецтв, окриляє

танець.

Висновки. Отже, підсумовуючи слід сказати, що танець може висловити багато, але його можливості обмежені, як не безмежні горизонти будь-якого з видів мистецтва. Виявляється, що самостійне життя кожного виду мистецтва, відносне і зв'язки між ними куди більш міцні і складні, ніж здається на перший погляд. Всі види мистецтва, а саме танець і музика, об'єднуючи свої засоби впливу, створюють нерозривні сплави. І саме у цьому органічному сплаві музики і танцю, у цьому синтезі композиторської та балетмейстерської творчості і полягає успіх майбутньої хореографічної постановки. Крім того, вибудовуючи наскрізну дію сценічних персонажів, окремі мізансцени чи загальне музичне вирішення майбутнього твору – варто на повну силу відчути ще і подих часу.

Література

1. .Андронников І. До музики. Москва: Радянський композитор, 1975. 334 с.

2. Василенко К. Український танець : підручник для спец. ін-тів культури. Київ : ІПК ПК, 1997. 282 с.

3. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 3-е вид., випр. і доповн. Київ : Держ. вид. образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1963. 142 с.

4. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії : підручник. Київ : Альтепрес, 2008. 467 с.

5. Мазель Л. Аналіз музичних творів. Москва: Музика, 1967. С. 7-8.

6. Павло Вірський : [життєвий і творчий шлях] / упоряд. Ю. В. Вернигор, Є. І. Досенко. Вінниця : Нова книга, 2012. 320 с.

7. Рой Є. Є. Риси симфонізму в театралізованих композиційних структурах народно-сценічної хореографії Павла Вірського // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2015. № 1. С. 99–107.

References

1. Andronnikov I. (1975). To the music. Moscow: Radyansky composer. [in Russia].

2. Vasilenko K. (1997). Ukrainian dance. Kyiv: IPK PC. [in Ukrainian].

3. Verhovinets V. (1963). Theory of Ukrainian folk dance. Kyiv: Hold. view. educative. mystery and music. lit. URSR [in Ukrainian].

4. Litvinenko V. (2008). Samples of folk choreography. Kyiv: Altepres. [in Ukrainian].

5. Mazel L. (1967). Analysis of musical works. Moscow: Muzyka. [in Russia].

6. Pavlo Virsky. (2012). [life and creative way]. Vinnytsia: A new book. [in Ukrainian].

7. Roy Yevheniy (2015). Features of symphony in theatrical compositional structures of folk-stage choreography by Pavel Virsky. Kyiv: Millennium [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.05.2020
Отримано після доопрацювання 12.06.2020
Прийнято до друку 16.06.2020

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.08(510:15)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219138

Цитування:
Антошко М. О. Представлення традиційних музичних жанрів Китаю у світовому просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 104-107.

Antoshko M. (2020). Introducing China's traditional music genres to the world. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 104-107 [in Ukrainian].

Антошко Марина Олегівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-4105-7519
antoshko.m@rambler.ru

ПРЕДСТАВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ КИТАЮ У СВІТОВОМУ ПРОСТОРІ

Мета роботи полягає у вивченні питання представлення традиційних музичних жанрів Китаю у світовому просторі. **Методологія дослідження** полягає у використанні історичного та біографічного методів у вивченні даної тематики. **Наукова новизна** статті полягає у дослідженні доцільності представлення традиційних музичних жанрів Китаю у світовому просторі. Адже, це питання відображає як традиції та звичаї країни, так й підіймає імена дослідників китайської культури. Представлення китайського мистецтва відбувається завдяки проведенню оперних фестивалів, які здійснюють вплив на культуру всієї країни. Поява нових театральних дійств та вистав також впливали на світогляд Китаю. **Висновки.** Представлення традиційних музичних жанрів Китаю у світовому просторі відбувається завдяки розвитку культури та освіти в країні. Система мислення культури Китаю побудована на древній філософії країни. Музичне мистецтво знаходиться у постійному пошуку: характеру звуку, тембрової палітри, форми, поєднуючи в собі національні мотиви. Завдяки поєднанню національних рис, філософії країни, релігійних тенденцій, елементів вокального та інструментального фольклору, театру та сфери композиції та фортепіанної культури, музична фортепіанна культура Китаю стала відомою в світі. Саме Сюетанська школа та виховна система «Юеге» стали фундаментом для розвитку китайської музичної культури. Говорячи про природу китайської музики, слід наголосити, що вона має свою інтонаційно-мелодичну природу, яка є відмінною від європейських музичних зразків. З виконанням європейських творів китайський народ знайомився завдяки гастролям. На початку 70-х років починається реформування консерваторій у музичні інститути. Так, під ці зміни підпали такі музичні заклади, як: консерваторії у містах Ухань (Хубей), Шеньянь (Ляонін), Сіані (Шеньсі) та Ченду (Сичуань). В цей період (70-ті роки) починається розквіт китайської музичної освіти, з'являються оркестри, самодіяльні колективи, цікавість викликає науково-дослідницька діяльність, починають видаватись журнали музичного направлення. Починають свою творчу діяльність такі педагоги, як Чжоу Сяоянь, Лан Юйсю, Юй Ісюань, Шень Сян, Сі Їгуй, Вень Кечжень, Лі Чжишуй, Вей Чісянь, Мань Цзианьцзи, Сун Сінь, Ху Янь, Гао Чжилань, Ду Шинцзя та інші. Активізація музичної освіти приходиться на XX століття, що спонукає до розвитку та переосмислення нових вимірів у освітніх процесах. Процеси становлення та розвитку китайської системи музичної освіти відображені в працях Ван Юйхэ, Лю Пейя, Яна Бохуа, стилістичні особливості музичного мистецтва цікавили Ф. Арзаманова, В. Вакулішіна, Лінь Хайя, Лю Да-цзюня, Ма Гешуня, Сунь Цуньіня, У Ген-Іра, Чан Ліїня, Ян Сяо Сюйя тощо. Китайська освіта цікавила таких науковців, як Дін Юнь, Ян Бохуа. Слід сказати, що питанням освіти приділялось багато уваги, про що свідчать праці вчених. Звернувшись до історичних фактів, стає відомо, що музична освіта починає розвиток в період епохи Тан (VII–X століття). Це зумовило появу виконавських шкіл та відкриття навчальних закладів, що давало змогу розширити представлення традиційних жанрів світу.

Ключові слова: традиційні музичні жанри, музичне мистецтво, культурні традиції, філософія країни.

Antoshko Maryna, *Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of General and Specialized Piano of the National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky*

Introducing China's traditional music genres to the world

The purpose of the article is to study the presentation of traditional Chinese music genres in the world. **The methodology** of the study is to use historical and biographical methods in the study of this topic. **The scientific novelty** of the article is to explore the expediency of presenting traditional Chinese music genres in the world. After all, this question reflects both the traditions and customs of the country and raises the names of scholars of Chinese culture. The presentation of Chinese art is due to the holding of opera festivals that influence the culture of the whole country. The

©Антошко М. О., 2020

emergence of new theatrical acts and performances also influenced China's outlook. **Conclusions.** The introduction of traditional Chinese music genres in the world is due to the development of culture and education in the country. The system of thinking of Chinese culture is based on the ancient philosophy of the country. Musical art is in constant search: the nature of sound, timbre palette, forms, combining national motives. Through the combination of national traits, country philosophy, religious tendencies, elements of vocal and instrumental folklore, theater and composition, and piano culture, China's musical piano culture has become well-known in the world. It was the Suetan School and Yuege's educational system that formed the basis for the development of Chinese musical culture. Speaking about the nature of Chinese music, it should be emphasized that it has its intonation-melodic nature, which is different from European music samples. Chinese people became acquainted with the performance of European works through touring. In the early '70s began to reform the conservatories into musical institutes. For example, music institutions such as the conservatories in Wuhan (Hubei), Shenyang (Liaoning), Xi'an (Shaanxi), and Chengdu (Sichuan) have undergone these changes. During this period (the '70s), the flowering of Chinese music education began, orchestras, amateur bands appeared, research aroused curiosity, and music magazines began to be published. Teachers such as Zhou Xiaoyan, Lan Yushu, Yu Yixuan, Shen Xiang, Xi Ggui, Wen Quecheng, Li Zhishui, Wei Chixian, Man Jiangxi, Sung Xin, Hu Yan, Gao Zhilan, Do Shinji, and others start their creative activity. The revitalization of music education is in the twentieth century, which causes the development and rethinking of new turns in educational processes. The processes of formation and development of the Chinese music education system are reflected in the works of Wang Yuhe, Liu Pei, Yang Bohua, stylistic features of musical art were interested in F. Arzamanov, V. Vakulishin, Lin Hai, Liu Da-jung, Ma Gesun, Sun Tsunin, In Gen- Ira, Chang Ling, Yang Xiao Xu and more. Chinese education has interested such scholars as: Ding Yun, Yang Bohua. It should be said that much attention was paid to education, as evidenced by the work of scientists. Turning to the historical facts, it becomes known that music education began to develop during the Tang era (VII-X centuries). This led to the emergence of performing schools and the establishment of educational institutions, which allowed to expand the representation of traditional genres of the world.

Key words: traditional music genres, musical art, cultural traditions, country philosophy.

Актуальність теми дослідження. Питання представлення традиційних музичних жанрів Китаю у світовому просторі є цікавим та актуальним, адже інспірує повернення історичних фактів музичної культури країни. Музичні традиції відігравали значну роль у мистецтві країн Сходу, зокрема Китаї. Говорячи про китайську культуру, слід зазначити, що розуміння мистецтва музики проходить крізь всю китайську філософію та історію. Представлення музичних жанрів Китаю світові є важливим моментом в обміні досвідом з європейськими державами, що надає розвиток країні.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання історичних витоків Китаю завжди цікавило науковців, серед яких слід виокремити Ю. В. Тавровського, Г. О. Шнеерсона, В.С. Виноградова. Серед китайських вчених, які займались питаннями культури Китаю, вирізняються праці Лю Ляня, Сюй Чжея, Лян Сяомея та інші. Традиційні жанрові питання підіймають в своїх дослідженнях: Хоу Цзянь, У Ген-Ір, Вей Дзюнь. Отже, ми бачимо, що питання представлення традиційних музичних жанрів Китаю у світовому просторі є недостатньо висвітленим і потребує подальшого вивчення.

Метою роботи є вивчення проблеми представлення традиційних музичних жанрів Китаю у світовому просторі, вплив на розвиток культури та освітніх процесів даної країни.

Виклад основного матеріалу. XX століття починається з того, що до програми музичної освіти Китаю почали вводитись твори західноєвропейських композиторів, а до шкільної програми було введено спів. Цей предмет отримав назву «Сюетан Юеге» чи «шкільна пісня». Продовжуючи давні китайські традиції, саме вокальний жанр становив чільне місце в культурі країни та відповідав свідомості народу. Важливе питання освіти, яке домінувало, призвело до постановки питання педагогічного арсеналу. Отже, це співпало до відкриття курсів співочої підготовки у 1914 році в провінції Сичуань, які працювали при педагогічному університеті. Так, в Шанхаї було відкриття музичного відділення, яке згодом стало плацдармом педагогічної академії мистецтв. А в 1919 році в Шанхаї почав свою роботу музично-педагогічний інститут. Головним предметам, яким приділяли увагу, були теоретичні дисципліни: гармонія, теорія музики, композиція. Важливе місце приділялось грі на інструменті (переважно це було фортепіано та скрипка). Задля збереження національних традицій важливе місце належало заняттям на китайських інструментах, зокрема грі на піпе та ерху. Значний розвиток почався в 30-х роках XX століття. Методи та засоби виховання потребували постійного вдосконалення, що позитивно відображалось на розвитку музичного мистецтва. Значно розширювався й репертуарний ряд, адже був відчутний вплив західноєвропейської культури. Важливим було те, що почали з'являтись методичні програми виховання, де було чітко сформовано мету та цілі навчання. Цікавим нововведенням було використання класного та позакласного музичного

виховання, починають з'являтись різні гуртки. Педагоги ставили за мету підіймати інтерес до навчання та поглиблювати музичні смаки учнів. Задля цього викладачі створювали творчу атмосферу й сприяли всілякому заохоченню учнів. Одним з методів, який користувався популярністю серед викладачів було слухання музики, хорові заняття, інструментальна гра на інструментах тощо. Отже, завдяки розвитку музичної освіти в Китаї збільшилась кількість музичних колективів, зокрема виник інтерес до хорової школи, зросла цікавість до культурного життя країни [2].

Важливу роль в системі мислення країн Сходу зіграло фортепіанне мистецтво, яке було побудовано на канонах древньої філософії. Завдяки поєднанню національних рис філософії країни, релігійних тенденцій, елементів вокального та інструментального фольклору, театру, сфери композиції та фортепіанної культури, музична фортепіанна культура Китаю стала відомою в світі. Методика фортепіанної гри побудована на суворих класичних методах та національній свідомості, які викарбовувались віками. Саме Сюетанська школа та виховна система «Юеге» стали фундаментом для розвитку китайської музичної культури. Значний вплив на розвиток музичної освіти та фортепіанне мистецтво здійснили: Шен Шінгун – один з перших педагогів фортепіано, Цзень Чжимінь, який був засновником музичної школи в Шанхаї, Лі Шутон – викладала спів та фортепіано у жіночій школі Шанхаю та Нанкінському вищому педагогічному училищі. Велику роль у становленні фортепіанного мистецтва здійснив Дінь Шанде, який поєднав західні та східні мотиви на прикладі своїх творів. Музичне мистецтво Китаю синтезувало в собі спів, музичний супровід та танець. Поняття музики у поєднанні з культурою звуку, словом та жестом проходить крізь всю китайську філософію. Зокрема, народно-пісенна творчість у Китаї зберегла свою унікальність, відображаючи картини різних аспектів життя народу. Китайська народна пісня наділена задушевністю почуттів. Відомо, що широкого використання набув пентатонічний лад, завдяки якому стає ширшим діапазон інтонацій. Допускаються різні рухи мелодій, а саме: рухи по інтервалах секунди, терції й інших інтервальних зворотах. Це пояснює широке й яскраве коло музичних образів, які були притаманні китайському мистецтву. Формуючи духовну атмосферу, художньо-естетичні смаки, стиль та жанри в фортепіанному мистецтві, культура Китаю тільки збагатилась різноманіттям культурної палітри. Натомість професійне фортепіанне мистецтво Китаю почало формуватися тільки протягом останнього століття на основі європейських традицій і поруч із самобутньою національною музичною культурою» [2, 27].

До музичного навчального процесу Китаю увійшло сольне виконання. Як зазначає Дін Юнь, фортепіанна культура Китаю поєднує два аспекти: національний колорит та елементи західноєвропейської культури. Композиції китайських авторів насичені картинами природи, дитячими образами, сценами побутового характеру тощо [2].

Отже, питання розвитку музичної культури у Китаї знайшли своє відображення у роботах Лі Цзіхуа, Ма Вея, Су Сяохуана, Ху Ціїна. Проблеми естетичної сторони музичної культури підіймали у своїх дослідженнях Ван Лей та Ї Чжан, Лю Цяньцянь. Про формування естетичних смаків та виховного впливу музичної культури на країни Європи зазначає Ма Вей [6].

Вистави «цзинцзюй» театру «Куо Куанг» користувались популярністю. Особливо відрізнялась успіхом комічна притча «Король мавп та Мишеня гоблін» та «Відкинута наречена», які пройшла у 2009 році на Чеховському фестивалі. Співала головні партії Вей Хай-Мінг, яка була ученицею сина Мей Ланьфана. Традиції «цзинцюй» у виконанні Вей Хай-Мінг зберегли та донесли слухачу всю неповторність китайської культури [5, 77].

Так, у Шанхаї (2003) відбулась вистава народної опери «Кун-гу» чи Кунчуйської опери «Втрачена опера» режисера М. Дручека. З використанням народного колориту, інструментарію, характерного для китайської народної опери – флейта, ударні та «піпа», вистава яскраво відобразила народний китайський колорит, тим самим популяризуючи традиційні музичні жанри. В тому ж році відбулась постановка опери «Прекрасний час» в Латвії, ознайомлюючи світ з китайським музичним мистецтвом. Також цікавим був мюзикл «Нансен», фундаментом якого стала книга Д. Гогина. Головного героя представив Тайлер Томсон, який вивчив арії древньою китайською мовою [5, 80].

Популяризація китайської опери відбувається на проекті «Слава Чехії епохи Барокко» (2003), де була представлена китайська опера в цьому стилі. Саме вистава «Марне запитування в небес» яскраво відобразила всі тонкощі китайської музики, зокрема оперного жанру. За основу інсценування вистави були взяті листи чеського єзуїта К. Славічека, який побував в Китаї триста років потому та надавав інформацію стосовно місії цього цікавого візиту. Листи складені у формі поеми, де автор

викладає свої астрономічні винаходи та спостереження. Цікавими є й його теологічні заключення. Авторами сценарію стали Алеш Ролечек, Ондржей Граб та Яна Свободова. Головною ідеєю твору було представити вплив єзуїтського ордену на розвиток європейської культури та виховання. Також єзуїти мали цікавість у презентації своїх особистостей, які внесли позитивні зміни в культуру Китаю, зокрема в оперні форми: оперу та балет. Режисером спектаклю був Ян Пітінські. Чехи, в свою чергу, вивчили в Китаї ідеї Конфуція. Цікаво, що вистава поєднала спів на чеській, латинській та китайській мовах. Також твір презентував важливі елементи китайського мистецтва – танець, акробатику та бойове мистецтво. Тонкощам виконання чехів навчала китайська співачка Фенг-Юн-Сонг, а саме: рухів пальців та рук, міміку тіла та очей, прийомів співу та драматичної китайської гри тощо [5, 80-81].

Представлення китайського мистецтва відбувається завдяки проводженню оперних фестивалів, таких як: «Шанхайська весна», «Фестиваль музики та квітів» (Гуанчжоу), «Пекінський фестиваль хорової музики», «Неділя музики Північно-східного Китаю», «Неділя музики Південного Китаю», «Музичний фестиваль міста весни» (Куньмін), «Харбінське літо», «Осінь міста витоків» (Цзінань). Поряд с фестивалями культуру китайського народу представляло самодіяльне мистецтво: «Травневі квіти» (Пекін), «Жовтневий спів» (Шанхаї), «Концерти учбових закладів» (Фуцзянь). Так, в Китаї працювало багато симфонічних оркестрів, оркестрів народних інструментів. Національний філармонічний оркестр заснував Лі Хуань Чжі (1919-2000), керівником на даний час є Гу Сяян. Цей оркестр гастролює (Франція, Німеччина, Швеція, Австрія, Греція, Америка та інші), представляючи світу китайську культуру. Драматичних акторів виховувала Шанхайська театральна Академія на чолі з професорами Чжао Піном та Лю Ніном. Саме тут продовжують традиції «цзинцзюй». Ще одним видом театрального мистецтва був балетний жанр. Серед творів цього жанру відомим є: «Квіти на шовковому шляху», «Чан Є летить на луну», «Лян Шаньбо й Чжу Інтай», «Сніжинка», «Принцеса Елань». Під вплив культури західної Європи, з'являються балети на літературні сюжети Лу Сіня, Ба Цзіня, Цао Юя, Го Можо («Молитва про щастя», «Сім'я», «»Дівчина з сірниками). Відбуваються гастролі китайських театрів та обмін досвідом з іншими країнами. Завдяки появі театрів, практично в усіх провінціях Китаю, відбувається розповсюдження китайських зразків не лише в країні, а й за її межами [5, 83].

Отже, розвиток культури, освіти та музики, який відбувався в країні лише сприяв презентації традиційних музичних жанрів Китаю світові. Це питання досить цікаве та потребує подальшого вивчення.

Література

1. Алкон Е. Музыкальное мышление Востока и Запада. Владивосток: Изд. Дальневост. Университета. 1999. 128 с.
2. Дінь Юнь. Формування музичної культури молодших школярів у процесі фортепіанного навчання в мистецьких позашкільних закладах освіти. Дис.канд…пед.наук. К., 2016.230с.
3. Не На. Становление и развитие фортепианного искусства в Китае (до 70-х годов XX века). Минск: Четыре четверти, 2011. 168.
4. Плескачевская И. Поднебесная страна: Очерки о современном и традиционном Китае. Минск: «Советская Белоруссия». 2002.248с.
5. Хоу Цзянь. Художній світ китайської народної опери: [монографія / російською мовою; наукова редакція доктора культурології В. Г. Антонюк]. Луцьк: ПВД «Твердиня». 2010.100с.
6. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. М.: Музгиз. 1952.251с.

References

1. Alkon E. (1999). Musical thinking of the East and West. Vladivostok: Izd. Far East University [in Russian].
2. Ding Yun. (2016). Formation of musical culture of junior pupils in the process of piano training in art extracurricular educational establishments. (Ph.D. Thesis). Kyiv: National Untitled M.P. Drahomanov [in Ukainian].
3. Ne Na. (2011). Formation and development of piano art in China (up to the 70s of the XX century). Minsk: Four Quarters [in Belarus].
4. Pleskachevskaya I. (2002). China: Essays on Modern and Traditional China. Minsk: "Soviet Belarus". (248p) [in Belarus].
5. Hou Jian. (2010). The artistic world of Chinese folk opera: [monograph / in Russian; scientific edition of Doctor of Cultural Studies VG Antonyuk]. Lutsk: Firm "Tverdynia".(100 p.) [in Ukrainian].
6. Shneerson G. (1952). Musical Culture of China. Moscow: Muzgiz (250 p.) [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.08.2020
Отримано після доопрацювання 22.09.2020
Прийнято до друку 25.09.2020

УДК 78.071.2 + 78.071.4
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219180

Цитування:
Бадалов О. П. Життєтворчість В. А. Розен як фактор розвитку музичного простору Чернігівщини. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 108-112.

Badalov O. (2020). Vedda Rosen's life-creativity as the factor of development of the musical space of Chernihiv region. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 108-112 [in Ukrainian].

Бадалов Олег Павлович,
кандидат мистецтвознавства
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-2706-1458
oleg.p.badalov@gmail.com

ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ В. А. РОЗЕН ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ ЧЕРНІГІВЩИНИ

Мета публікації – висвітлення етапів життєтворчості піаністки, лауреата міжнародного конкурсу, доцента Ніжинського університету ім. М. Гоголя Ведди Абрамівни Розен, з'ясування її внеску у розвиток музичного простору Чернігівщини другої половини ХХ ст. У полі зору автора – дослідження виконавського та педагогічного напрямів діяльності В. Розен періоду кінця 1950-х – початку 2000-х рр. у контексті розвитку мистецького феномену Ніжина як одного з культурних центрів Чернігівщини. **Методологія статті** ґрунтується на історико-хронологічному, джерелознавчому, логіко-узагальнюючому методах для аналізу періодичних джерел, вивчення творчої біографії В. Розен, виявлення впливу її виконавської та музично-педагогічної діяльності на розвиток музичного простору Чернігівщини. **Наукова новизна** публікації полягає у першому у вітчизняному музикознавстві дослідженні життєтворчості В. Розен як однієї з визначних діячок мистецького простору Чернігівщини, фундатора музичних традицій регіону другої половини ХХ ст. **Висновки.** Результати дослідження дозволили зробити висновок, що В. Розен протягом півстоліття відігравала вагому роль у розвитку музичного простору Чернігівщини, презентувала музичні здобутки регіону, зокрема, у сфері фортепіанної культури, в Україні та за її межами. Починаючи з 1980-х рр., В. Розен та її учні стали першими представниками музичної культури Чернігівщини, що здобули звання лауреатів національних та міжнародних конкурсів. Вивчення діяльності провідних митців Чернігівщини другої половини ХХ ст., здійснене автором статті, засвідчило, що В. Розен стала першим митцем Чернігівщини, що органічно поєднувала виконавську, педагогічну та науково-методичну роботу. Це дозволило їй досягти значних результатів у виконавській, культурно-просвітницький та педагогічній діяльності, долучити до фортепіанного мистецтва значну кількість майбутніх вчителів загальноосвітніх шкіл – представників інтелігенції регіону, стати однією з визначних особистостей музичного життя Чернігівщини другої половини ХХ ст.

Ключові слова: Ведда Розен, музичне просвітництво, Ніжинський університет, фортепіанний конкурс.

Badalov Oleg, *Candidate of Art History*

Vedda Rosen's life-creativity as the factor of development of the musical space of Chernihiv region

The purpose of the article the coverage of the stages of the life of pianist, laureate of the international competition, Associate Professor at Nizhyn Mykola Gogol State University Vedda Rosen, determine its contribution to the development of the musical space of Chernihiv region second half of the 20th century. In the field of view of the author – the study of performing and pedagogical activities by V. Rosen of the period of the late 1950s–early 2000s in the context of the development of the artistic phenomenon of the Nizhyn as one of the cultural centers of Chernihiv region. **The methodology** of the article is based on historical and chronological, source studies, logical and generalizing methods for analyzing periodical sources, studying the creative biography of V. Rosen, identifying the influence of her performing and musical-pedagogical activities on the development of the musical space of Chernihiv region. **The scientific novelty** of the publication is the first in the Ukrainian musicology study of the life creation of V. Rosen as one of the outstanding artists of the Chernihiv region, the founder of the musical traditions of the region in the second half of the 20th century. **Conclusions.** The results of the study allowed us to conclude that V. Rosen for half a century played an important role in the development of the musical space of the Chernihiv region, presented the musical achievements of the region, in particular, in the field of piano culture in Ukraine and abroad. Beginning in the 1980s, V. Rosen and her students became the first representatives of the musical culture of the Chernihiv region to win the title of winners of national and international competitions. The study of the activities of leading artists of the Chernihiv

©Бадалов О. П., 2020

region in the second half of the 20th century, carried out by the author of the article, showed that V. Rosen became the first artist of the Chernihiv region, which organically combined performing, pedagogical and scientific-methodical work. This allowed her to achieve significant results in performing, cultural, educational and pedagogical activities, to involve in piano art a significant number of future secondary school teachers – representatives of the region's intelligentsia, to become one of the prominent figures of music life of the Chernihiv region in the second half of the 20th century.

Key words: Vedda Rosen, musical enlightenment, Nizhyn University, piano competition.

Актуальність теми дослідження. Вивчення життєтворчості діячів національної культури набуло значної актуальності у сучасному мистецтвознавстві. На думку професора В. Чернеця, теоретичним підґрунтям цього напряму досліджень має стати «принцип персоналізації – цілісне ґрунтовне висвітлення теоретичних ідей, громадянської позиції, творчого оточення конкретних особистостей. <…> Принцип персоналізації висуває ще одну проблему як нагальну – розширення кола особистостей, спадщина яких має принципове значення для повноцінного відтворення історії української культури» [19, 7]. До кола таких особистостей належить Ведда Абрамівна Розен – одна з фундаторів потужного культурно-просвітницького феномену Ніжинської вищої школи, що протягом другої половини XX ст. здійснювала вагомий вплив на розвиток музичного простору Чернігівщини.

Аналіз досліджень і публікацій з обраної теми статті засвідчує, що життєтворчість В. Розен ще не стала предметом уваги науковців, що обумовлює актуальність обраної теми дослідження.

Метою публікації є висвітлення етапів життєтворчості піаністки, лауреата міжнародного конкурсу, доцента В. Розен, з'ясування значення її внеску у розвиток музичного простору Чернігівщини другої половини XX ст.

Виклад основного матеріалу. Ведда Абрамівна Розен (1934–2017) народилась у Києві. Її батько – Абрам Анатолійович Розен – стояв біля витоків сучасної української журналістики. Почавши у підлітковому віці працювати кур'єром однієї з газет Харкова (тоді – столиці України), згодом він став провідним журналістом всеукраїнських видань «Молодь України» і «Вечірній Київ»; в роки Великої Вітчизняної війни майор А. Розен був кореспондентом фронтової газети «За Батьківщину». Мама Ведди, яка працювала у секретаріаті Академії наук Української РСР, рано пішла з життя. Після смерті матері у лютому 1941 р. батько відправив Ведду до своїх батьків у Ленінград, звідки вона виїхала лише після закінчення війни. В умовах блокади Ведда продовжувала навчання у музичній школі, розпочате у Києві. Свого інструменту вона не мала, тому щодня приходила до комісійних магазинів і просила дозволу пограти на фортепіано, які там були виставлені на продаж: «грала прості мелодії. Фактично там займалася, робила свою щоденну музичну домашню роботу» [13, 2]. Музика стала для Ведди альтернативною формою буття, прихистком від трагедії, що відбувалася у навколишньому світі, обумовивши ще у дитячому віці найвідповідальніше ставлення до роботи за інструментом.

Після демобілізації батько забрав Ведду до Києва. У 1949 р., пройшовши прослуховування до середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. М. Лисенка, вона була зарахована до 6-го класу; її викладачем з фаху був доцент Яків Давидович Фастовський (1901–1989). У 1954 р. Ведда закінчила школу з відзнакою. До програми її випускного іспиту з фаху входили, зокрема, Другий фортепіанний концерт П. Чайковського і Соната сі-мінор Л. Ревуцького. Свою подальшу музичну освіту вона продовжила у Саратовській консерваторії ім. Л. Собінова. Ведда була зарахована до класу завідувача кафедри спеціального фортепіано Бориса Олександровича Гольдфедера (1916–2002). У 1958 р. вона переїхала до Москви за сімейними обставинами, де стала студенткою Музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних у класі доцента Арама Георгійовича Татуляна (1915–1974). Він справив значний вплив на розвиток творчої індивідуальності В. Розен, впорядкувавши вироблену нею систему піаністичних прийомів. Характеристика, дана Г. Нейгаузом А. Татуляну, уповні може бути віднесена і до піанізму В. Розен: «соковитий повний звук, велика свобода у поводженні з роялем, широка фраза, теплота туше, природна, хоча ще не досконала техніка» [12, 3].

Навчання у Москві В. Розен поєднувала з викладанням у музичній школі, у якості концертмейстера співпрацювала з артистами Московської філармонії О. Шуровим і

М. Рекуніним. Від студентів-заочників Ведда дізналася, що у Ніжинському педагогічному інституті ім. М. Гоголя з 1956 р. відкрито спеціалізацію «учитель української мови, літератури та музики», але не вистачає викладачів-піаністів. Звернувшись до ректорату, вона отримала запрошення приїхати до Ніжина. З 1959 р. В. Розен стала викладачем по класу фортепіано і концертмейстером кафедри музики і співу, а з 1964 р. – музично-педагогічного факультету, організованого на базі кафедри.

З початку роботи у Ніжині В. Розен вела активну концертну діяльність як піаністка-солістка. За період 1960–1980 рр. вона підготувала тридцять сольних концертних програм. Згадку про виконавське мистецтво В. Розен початку 1960-х рр. наводить А. Мартинюк. Аналізуючи особливості розвитку творчої особистості відомого митця В. Рожка, дослідник веде мову про час його навчання у Ніжині, де «він уперше прослухав сонати Бетховена, твори Чайковського, Рахманінова, Шопена, Ліста. Їх виконувала визначний музикант, доцент Ведда Абрамівна Розен» [11, 63]. Свій високий виконавський рівень піаністка підтвердила у 1981 р. на Міжнародному радіо-конкурсі «Шопен вічно живий» (Варшава), де була відзначена званням лауреата.

Довгий час В. Розен була концертмейстером студентського хору, яким керували молоді музиканти, які з часом стали значними митцями: В. Іконник, М. Борщ, Л. Тевзадзе, Л. Вишнева та ін. Більше сорока років користувався успіхом у публіки дует, створений В. Розен і співачкою Н. Даньшиною, творчість яких, за характеристикою дослідниці музичного життя Ніжина О. Кавунник, стала «своєріднім оберегом нашої духовності» [10, 125].

Ґрунтовна музично-теоретична та виконавська підготовка В. Розен обумовили її успіхи у науково-педагогічній діяльності, адже мисткині був властивий «постійний пошук та блискуче володіння методикою фортепіанної педагогіки» [18, 1]. Перші згадки про високу оцінку її роботи зі студентством відносяться до початку 1960-х рр. Народний артист СРСР, академік Д. Кабалевський, який відвідав у грудні 1961 р. Гоголівський інститут, зазначив, що «Ведда Абрамівна дуже гарний педагог, здатний дати своїм вихованцям і серйозну технічну підготовку, і відмінний музичний розвиток» [17, 164]. У грудні 1962 р. до інституту завітав композитор, народний артист СРСР А. Хачатурян, який також схвально відгукнувся про педагогічну діяльність В. Розен [17, 118–119]. Піаністка-педагог створила дієву методичну систему виконавської підготовки студентів. Стисло охарактеризувати її можна наступним чином. На першому-другому курсах навчання студент сприймав основні піаністичні принципи В. Розен: відсутність м'язового напруження, широке фразування, гра повною вагою руки, legato як основний піаністичний штрих, максимальна емоційна наповненість виконання. У свою чергу В. Розен формувала своє уявлення про студента: його музичні вподобання, загальний розвиток, анатомо-фізіологічні особливості виконавського апарату, соціально-психологічні риси особистості тощо. Подальший етап навчання характеризувався концертно-презентаційною спрямованістю роботи у класі. Студенти залучалися до участі у тематичних, музично-літературних, шефських, гала-концертах музично-педагогічного факультету у Ніжині, Чернігові, Києві, Житомирі, Умані та ін. Така форма діяльності сприяла набуттю студентами виконавського досвіду, навиків саморозвитку як творчої особистості, виробленню виконавської індивідуальності, а згодом – подальшої самореалізації у мистецтві, стимулювала профорієнтаційну спрямованість (вступ до консерваторії, інституту мистецтв). Свій педагогічний та виконавський досвід В. Розен узагальнила у наукових працях [14; 15; 16].

Вірність методичної системи В. Розен доведена численними перемогами її вихованців у творчих змаганнях. У 1987 р. лауреатами Першого республіканського міжвузівського конкурсу піаністів (Київ) стали студенти ІІ-го курсу О. Козієнко (перша премія) та О. Фуксман (друга премія). У 1988 р. лауреатом першої премії Восьмого всесоюзного міжвузівського конкурсу піаністів (Куйбишев) стала студентка ІІІ-го курсу О. Козієнко [8, 4]. У 1989 р. лауреатом другої премії Другого республіканського конкурсу піаністів (Київ) стала студентка ІІІ-го курсу С. Новгородська, яка у 1991 р. виборола звання лауреата першої премії Дев'ятого всесоюзного міжвузівський конкурсу піаністів (Самара). Загалом, вихованці В. Розен сім разів були відзначені призовими місцями на конкурсах. Останніми творчими здобутками В. Розен – педагога стали перемоги її учениці О. Синиці у Міжнародних конкурсах «Харків-Fortissimo» (2010) і «Bohemska rapsodie» (Словаччина, 2012), що підтвердило тезу, що «в особі викладача В. Розен <…> ми маємо

міцну творчу традицію підготовки талановитих піаністів на землі Ніжинський» [9, 5].

За час роботи В. Розен у Ніжинській вищій школі в її класі навчалося майже 300 студентів; понад 20 випускників класу В. Розен здійснюють викладацьку діяльність у вищій школі України, стали провідними діячами вітчизняного музично-освітнього руху: доктор педагогічних наук, професор Т. Дорошенко, кандидати педагогічних наук, професор Л. Костенко, доценти Ж. Володченко, Т. Ляшенко, І. Ростовська, кандидат мистецтвознавства О. Бадалов, старші викладачі А. Хоменко, В. Курсон, В. Коробка, С. Козлова та ін., що дало підставу характеризувати В. Розен як «вчителя вчителів кількох поколінь» [10, 136]. Мистецькі принципи В. Розен розвивають у своїй музично-педагогічній діяльності за кордоном України її учні О. Фуксман (США), І. Гончарова (Словакія), С. Верещинська (Чехія), О. Касьяненко (Канада), О. Карпова(ФРН) та ін.

Наукова новизна публікації полягає у першому у вітчизняному музикознавстві дослідженні життєтворчості В. Розен як однієї з визначних діячок мистецького простору Чернігівщини, фундатора музичних традицій регіону другої половини XX ст.; введенні до наукового обігу матеріалів архівних джерел та періодичних видань, що доповнюють картину культуротворення Чернігівщини другої половини XX ст., активну участь у якому брала В. Розен.

Висновки. Не викликає заперечення думка, що В. Розен протягом півстоліття відігравала вагому роль у розвитку музичного простору Чернігівщини, презентувала музичні здобутки регіону, зокрема, у сфері фортепіанної культури, в Україні та за її межами. Починаючи з 1980-х рр., В. Розен та її учні стали першими представниками музичної культури Чернігівщини, що здобули звання лауреатів національних та міжнародних конкурсів. Вивчення діяльності провідних митців Чернігівщини другої половини XX ст., здійснене автором статті [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7], дає підстави стверджувати, що В. Розен стала першим митцем Чернігівщини, що органічно поєднувала виконавську, педагогічну та науково-методичну роботу. Це дозволило їй досягти значних результатів у виконавській, культурно-просвітницький та педагогічній діяльності, долучити до фортепіанного мистецтва значну кількість майбутніх вчителів загальноосвітніх шкіл – представників інтелігенції регіону, стати однією з визначних особистостей музичного життя Чернігівщини другої половини XX ст.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у дослідженні виконавської діяльності піаністки у контексті розвитку фортепіанного руху Чернігівщини, культурно-просвітницьких традицій регіону, вивченні особливостей реалізації науково-методичної системи В. Розен у діяльності її учнів та послідовників.

Література

1. Бадалов О. Творча діяльність піаністів-педагогів Чернігівщини як чинник розвитку музичної культури регіону. Видатні постаті науки, культури і освіти України: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 30-31 жовтня 2008 р. К.: ДАКККіМ, 2008. С. 193–195.

2. Бадалов О. Творча діяльність Г. М. Драгинця в контексті розвитку народного хорового виконавства Чернігівщини. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. К.: Міленіум, 2012. Вип. 22. С. 316–321.

3. Бадалов О. Диригентсько-хорова творчість Л. М. Боднарука у контексті розвитку української духовності Чернігівщини. Культура України: зб. наук. праць. Харків: ХДАК, 2013. Вип. 41. С. 223–230.

4. Бадалов О. Музично-педагогічна діяльність Ангеліни Стриги у контексті розвитку баянної культури Чернігівщини. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 28. К.: Міленіум, 2015. С. 212–221.

5. Бадалов О. Лариса Роговець як провідний діяч вокальної культури Чернігівщини (до 55-річчя від дня народження). Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 32. К.: Міленіум, 2017. С. 252–261.

6. Бадалов О. Творчість читця – майстра художнього слова у контексті регіонального культуротворення (на прикладі діяльності заслуженої артистки України Раїси Решетнюк). Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка. 2019. № 2 (вип. 41). С. 95–105.

7. Бадалов О. Геннадій Дем'янчук як провідний представник фортепіанного руху Чернігівщини. Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, Одеса, 4 червня 2020 р. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2020. С. 261-263.

8. Кавунник О. Успіх ніжинських студентів. Деснянська правда. 1988. 31 січня. С. 4.

9. Кавунник О. Є в нас гордість, і є краса. Вісті. 1999. 2 липня. С. 5.

10. Кавунник О. Музиканти Ніжина: музично-краєзнавчий довідник. Ніжин: МІЛАНІК, 2008. 188 с.

11. Мартинюк А. Володимир Рожок і українська хорова школа: парадигма духовного зв'язку. Педагогічна освіта: теорія і практика: збірник наукових праць. Кам'янець-Подільський національний університет ім. І. Огієнка. Вип. 25. Ч. 2. Кам'янець-Подільський, 2018. С. 61–67.

12. Нейгауз Г. Пианист Арам Татулян. Советское искусство. 1938. 12 января. № 3 (409). С. 3.

13. Розен В. Спогади. Архів О. П. Бадалова. 7 арк.

14. Розен В. А. Вивчення стильових особливостей музики різних епох у класі фортепіано: метод. рек. РВВ НДПУ ім. М. Гоголя, 2000. 24 с.

15. Розен В. А. Музично-естетичне виховання молодших школярів у процесі слухання музики: метод. рек. Ніжин: РВВ НДПУ ім. М. Гоголя, 2002. 22 с.

16. Розен В. А. Організація позакласної роботи вчителя музики з молодшими школярами: метод. рек. Ніжин: РВВ НДПУ ім. М. Гоголя, 2003. 12 с.

17. Самойленко Г. Нариси культури Ніжина. Ч. 2. Театральне та музичне мистецтво XVII – XX ст. Ніжин: РВВ НДПУ ім. М. Гоголя, 1995. 165 с.

18. Цвірко Л. Є. Відгук-характеристика науково-педагогічної та виконавської діяльності В. А. Розен, 1991 р. 1 арк. Архів О. П. Бадалова.

19. Чернець В. Г. Принцип персоналізації у теоретичному аналізі історії культури. VII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Культурна трансформація сучасного українського суспільства»: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 4–5 червня 2009 р. К: ДАКККіМ, 2009. Ч. 2. С. 7–13.

References

1. Badalov, O. (2008). Creative activity of pianists-teachers of Chernihiv region as a factor in the development of musical culture of the region. Outstanding figures of science, culture and education of Ukraine: materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference, Kyiv, October 30–31, 2008. K.: DAKKKiM. Pp. 193–195 [in Ukrainian].

2. Badalov, O. (2012). Creative activity of G. M. Drahynets in the context of the development of folk choral performance of Chernihiv region. Art notes: collection of scientific works. K.: Millennium. Issue. 22. Pp. 316–321 [in Ukrainian].

3. Badalov, O. (2013). Conducting and choral work of L. M. Bodnaruk in the context of the development of Ukrainian spirituality of Chernihiv region. Culture of Ukraine: collection of scientific works. Kharkiv: KhDAK. Issue 41. Pp. 223–230 [in Ukrainian].

4. Badalov, O. (2015). Musical and pedagogical activity of Angelina Striga in the context of the development of accordion culture of Chernihiv region. Art notes: collection of scientific works. Issue 28. K.: Millennium. Pp. 212–221 [in Ukrainian].

5. Badalov, O. (2017). Larysa Rohovets as a leading figure of vocal culture of Chernihiv region (to the 55th anniversary of his birth). Art notes: collection of scientific works. Issue. 32. K.: Millennium. Pp. 252–261 [in Ukrainian].

6. Badalov, O. (2019). Creativity of the reader in the context of regional cultural creation (on the example of the Honored Artist of Ukraine Raisa Reshetnyuk). Scientific notes of V. Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University. Series: Art History. Ternopil: TNPU. Iissue 41. Pp. 95–105 [in Ukrainian].

7. Badalov, O. (2020). Gennady Demyanchuk as a leading representative of the piano movement of Chernihiv region. Culture and art: current trends and prospects: materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference, Odessa, June 4, 2020. Odessa: International Humanities University. Pp. 261-263 [in Ukrainian].

8. Kavunnyk, O. (1988). The success of Nizhyn students. Desnyanskaya Pravda. January 31. P. 4 [in Ukrainian].

9. Kavunnyk, O. (1999). We have pride, and there is beauty. News. July 2. P. 5 [in Ukrainian].

10. Kavunnyk, O. (2008). Musicians of Nizhyn: music and local lore guide. Nizhyn: MILANIK. 188 pp. [in Ukrainian].

11. Martynjuk, A. (2018). Volodymyr Rozhok and the Ukrainian choral school: a paradigm of spiritual connection. Pedagogical Education: Theory and Practice: collection of scientific works. I. Ogienko Kamyanets-Podilsky National University. Vol. 25. Part 2. Pp. 61–67 [in Ukrainian].

12. Neygauz, G. (1938). Pianist Aram Tatulyan. Soviet art. № 3 (409). January 12. P. 3 [in Russian].

13. Rozen, V. (2015). Memories. Archive of O. P. Badalov. 7 sheets [in Ukrainian].

14. Rozen, V. A. (2000). The study of stylistic features of music of different eras in the piano class. Nizhyn: RVV NDPU. 24 pp. [in Ukrainian].

15. Rozen, V. A. (2002). Music and aesthetic education of junior high school students in the process of listening to music. Nizhyn: RVV NDPU. 22 pp. [in Ukrainian].

16. Rozen, V. A. (2003). Organization of extracurricular activities of a music teacher with younger students]. Nizhyn: RVV NDPU. 12 pp. [in Ukrainian].

17. Samojlenko, Gh. (1995). Essays on the culture of Nizhyn. Part 2. Theatrical and musical art of the XVII–XX centuries. Nizhyn: RVV NDPU. 165 pp. [in Ukrainian].

18. Cvirko, L. Je. (1991). Response-characteristics of scientific, pedagogical and executive activities by V. A. Rosen. Archive of O. P. Badalov. 1 sheet [in Russian].

19. Chernecj, V. Gh. (2009). The principle of personalization in the theoretical analysis of cultural history. VII Cultural readings in memory of Volodymyr Podkopaev «Cultural transformation of modern Ukrainian society»: materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference Kyiv, June 4–5, 2009. Vol. 2. K: DAKKKiM. Pp. 7–13 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.09.2020
Отримано після доопрацювання 26.10.2020
Прийнято до друку 30.10.2020

УДК 355.317:780.616.432
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219181

Цитування:
Ваврик Р. В. Дидактичне забезпечення фортепіанної підготовки майбутніх військових диригентів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 113-117.

Vavryk R. (2020). Didactic support of piano training for future military conductors. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 113-117 [in Ukrainian].

Ваврик Руслана Василівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
Інституту морально-психологічного забезпечення
Національної академії сухопутних військ
імені гетьмана Петра Сагайдачного
ORCID https://orcid.org/ 0000-0001-6451-1676
ruslana_vavrik @ukr.net

ДИДАКТИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВІЙСЬКОВИХ ДИРИГЕНТІВ

Мета роботи – проаналізувати теоретико-методичні аспекти фортепіанної підготовки майбутніх військових диригентів, обгрунтувати необхідність збагачення їхнього фортепіанного репертуару творами сучасних українських композиторів, висвітлити основні виконавські проблеми і надати відповідні методичні рекомендації щодо їх подолання. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні компаративного підходу, емпіричних, загальнонаукових (аналіз, синтез) методів. **Наукова новизна.** У даній публікації вперше представлено результати творчого пошуку щодо збагачення репертуару майбутніх військових диригентів із навчальної дисципліни «Фортепіано» викладача з багаторічним практичним досвідом у напрямі викладання гри на фортепіано Р. Ваврик. Здійснено стилістичний аналіз двох творів для фортепіано: «Прелюдія» і «Октавний етюд». **Висновки.** У контексті вдосконалення професійної майстерності військових диригентів перед викладачами кафедри музичного мистецтва постає завдання пошуку різних шляхів задля реалізації цієї мети. Один із них – збагачення репертуару з навчальної дисципліни «Фортепіано» музичними творами сучасних авторів. Підвищення музично-виконавських вимог до майбутніх військових диригентів, часові обмеження при повному обсязі практичного вивчення музичних творів відповідно до робочого навчального плану з навчальної дисципліни «Фортепіано» вимагає від викладача створення відповідних умов на уроці для засвоєння навчального матеріалу, впровадження інновацій, застосування методики викладання предмета з урахуванням музичних здібностей кожного учня задля подальшого зростання його професійного рівня.

Ключові слова: майбутні військові диригенти, фортепіанні твори, дидактичний репертуар.

Vavryk Ruslana, *Ph.D. (Pedagogy), Assoc. Prof., Assistant Professor of the Department of Musical Art at the Institute of moral and psychological support of Hetman Petro Sahaidachnyi National Army Academy*

Didactic support of piano training for future military conductors

The purpose of the article is to analyze the theoretical and methodological aspects of future military conductors' piano training, substantiate the enrichment of their piano repertoire with the works of modern Ukrainian composers, highlight the main performing problems and provide appropriate methodological recommendations for overcoming them. **The methodology** consists of the use of a comparative approach and general scientific (analysis, synthesis) methods. **Scientific novelty.** The paper presents the results of a creative search to enrich the repertoire of future military conductors while teaching the "Piano" subject carried out by a teacher with many years of practical experience in teaching piano playing - R. Vavrik. Two pieces for piano: "Prelude" and "Octave Etude" are stylistically analyzed. **Conclusions.** In the context of improving the military conductors' professional skills, the teachers of the Department of Musical Art are faced with the task of finding various ways to achieve this goal. One of them is to enrich the repertoire with musical works by contemporary authors while teaching the "Piano" subject. Increasing musical and performance requirements for future military conductors, a lack of time altogether with the full scope of practical study of musical works in accordance with the working curriculum for the discipline "Piano" makes the teacher create appropriate conditions at the lesson for mastering the educational material, the introduction of innovations, the use of teaching methods of the subject taking into account the musical abilities of each student for the further growth of their professional level.

Key words: future military conductors, piano works, didactic repertoire.

Актуальність теми дослідження. Творче збагачення фортепіанного репертуару майбутніх військових диригентів Збройних сил України (ЗСУ) є одним із чинників вдосконалення їхнього професійного зростання, продиктоване сучасними

©Ваврик Р. В., 2020

викликами. Необхідним є вирішення суперечності між нагальною потребою у висококваліфікованих військових диригентах ЗСУ і їх музично-професійною підготовкою з навчальної дисципліни «Фортепіано» у півторарічний термін на кафедрі музичного мистецтва Інституту морально-психологічного забезпечення Національної академії сухопутних військ імені гетьмана П. Сагайдачного (ІМПЗ НАСВ). Вільне володіння грою на фортепіано важливе для представників різних музичних професій, зокрема у вихованні майбутніх військових диригентів. За участю фортепіано відбувається засвоєння навчального матеріалу з читання оркестрових партитур, клавіру, прикладів гармонійних послідовностей, сольфеджіо, музичної української та світової літератури та ін., що вимагає досить високого рівня фортепіанної підготовки. Проте у зв'язку з великим обсягом військових дисциплін у період гібридної війни з Російською Федерацією музично-спеціальні дисципліни, зокрема «Фортепіано», обмежені терміном навчання, попри їхнє змістовне навантаження, що спонукає викладачів докладати більших зусиль до пошуку нових форм, способів і методів активації рівня підготовки фортепіанної гри майбутніх військових диригентів.

Аналіз досліджень і публікацій. Особливості функціонування виконавського мистецтва в сучасному музичному просторі зумовлюють змінність поглядів різних поколінь музикантів на виконавську діяльність та наповнюють новим змістом процес її вдосконалення. У пошуках шляхів удосконалення навчально-виховного процесу сучасна національна музична освіта все ширше активізує мистецьких діячів до створення нового дидактичного репертуару. За матеріалами наукових публікацій у галузі музичної педагогіки зусилля багатьох викладачів-піаністів (Р. Ваврик, Т. Воробкевич, М. Герега, О. Гнатишин, Н. Дика, З. Жмуркевич, О. Катрич, І. Кукоба, Р. Панчук, С. Помірко та ін.) спрямовані у напрямі збагачення фортепіанного репертуару для студентів музичних спеціальностей творами сучасних українських і зарубіжних композиторів. Вагоме місце в опануванні гри на фортепіано надається жанру фортепіанної мініатюри як невеликого за обсягом художнього твору, наповненого значним змістом.

На думку М. Терлецького, «знайти оптимальне вирішення проблеми розвитку навчання у класі фортепіано – відповідно, сприяти вирішенню проблеми всієї музично-педагогічної практики» [4, 53]. Дослідник слушно зазначив, що: «…процес розвитку диригента відбувається особливо ефективно у тих випадках, коли він практично (а не абстрактно), власноруч працює над музичним матеріалом. Фортепіано… дає можливість втілити у реальне звучання складні звукові ситуації, відтворити на практиці невичерпні комбінації і поєднання звуків» [4, 53].

Н. Юзюк слушно наголошує, що «диригенту симфонічного оркестру вміння грати на фортепіано дозволяє: заграти всі партії партитури одночасно і почути загальне звучання твору в цілості» [6, 47].

У процесі творчої роботи з курсантом педагог самостійно визначає, яким чином курс фортепіано може допомогти професійному становленню та розвитку його творчої індивідуальності, оскільки мета цього курсу – «формування музиканта, його музично-слухової сфери, культури інтонування, музичного мислення, смаку, художнього інтелекту, загальної й музичної культури» [5, 19].

Мета дослідження – проаналізувати теоретико-методичні аспекти фортепіанної підготовки майбутніх військових диригентів, обґрунтувати збагачення їхнього фортепіанного репертуару творами сучасних українських композиторів, висвітлити основні виконавські проблеми і надати відповідні методичні рекомендації щодо їх подолання.

Виклад основного матеріалу. Військовий диригент ЗСУ як начальник оркестру повинен швидко реагувати на виклики сьогодення і творчо підходити до розв'язання поставлених перед ним завдань. Кафедра музичного мистецтва ІМПЗ НАСВ – єдина в Україні, яка здійснює з 1993 року (дата її заснування) підготовку військових диригентів для ЗСУ. На кафедру на конкурсній основі поступають бажаючі з різних регіонів України, які мають кваліфікацію «молодшого спеціаліста» у галузі музики. У зв'язку з великим обсягом військових дисциплін, музично-спеціальні дисципліни обмежені терміном навчання. Наприклад, у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка впроваджено курс загального «Фортепіано» для студентів – не піаністів із дворічним терміном навчання та спеціалізованого «Фортепіано» (вивчають теоретики, композитори і диригенти) – три роки навчання. Для засвоєння матеріалу з навчальної дисципліни «Фортепіано» курсантам кафедри

музичного мистецтва ІМПЗ НАСВ надається всього три семестри – півтора року навчання, попри те, що рівень оволодіння грою на інструменті у кожного з них різний. Тому завдання з даного предмета для кожного курсанта повинні бути диференційовані відповідно до музичних здібностей і його здатності до самовираження у творчому плані, що вимагає від викладачів і учнів застосування неабияких зусиль щодо опанування грою на фортепіано в такий стислий термін відповідно до вимог програми з навчальної дисципліни. У цьому ракурсі розроблено план фортепіанного репертуару, в який входять різноманітні за характером, змістом, формою, стилем і жанрами твори.

І. Соланський слушно наголошує: «Творче ставлення до педагогічного процесу передбачає врахування своєрідності мистецької індивідуальності кожного студента, переломлення усталених принципів крізь призму психічних особливостей того чи іншого вихованця» [3, 13]. Отже, перед викладачем із навчальної дисципліни «Фортепіано» постає питання диференціації та індивідуалізації навчання кожного курсанта, зорієнтованого на його музичний розвиток, а також створення відповідних умов на уроці для засвоєння навчального матеріалу, впровадження інновацій, застосування методики викладання предмета з урахуванням музичних здібностей кожного учня. Викладачеві необхідно у стислий термін підібрати дидактичний фортепіанний репертуар, доповнюючи його сучасними творами. Основною метою при викладанні даної дисципліни є досягнення курсантом здатності самостійно виконувати музичний твір на високохудожньому професійному рівні та майстерно доносити до слухача його образно-емоційний зміст під час концертного виступу. Професійний розвиток військового диригента відбувається поступово під дією доцільно побудованої методики, яка дозволяє забезпечити необхідний результат щодо підвищення рівня його фахової спроможності. «Наступність виступає як реалізований взаємозв'язок, об'єднуючи одні компоненти знань і вмінь з іншими, забезпечує стабільний, системний і динамічний розвиток компетентностей, що формуються у процесі навчання. За такого підходу підвищується якість засвоєння матеріалу, скорочується час навчання, забезпечується належний рівень фахової підготовки випускників» [2, 241].

Т. Якимович вважає, що «важливим є підбір індивідуальних завдань, які найбільше відповідають особливостям сприйняття кожного учня… Доцільною є послідовна зміна навчання від загального до конкретного, від цілого до часткового і навпаки» [7, 87]. Дидактична спрямованість фортепіанного репертуару висвітлює вирішення таких завдань: курсант знайомиться з фортепіанним твором і творчістю композитора; опрацьовує твір на інструменті; визначає методи і вивчає різні способи подолання існуючих технічних і виконавських труднощів; аналізує власну гру, звертаючи увагу на звуковий результат своїх практичних дій; усуває різноманітні недоліки виконання; набуває та поглиблює свої теоретичні та практичні знання щодо вдосконалення виконавських умінь і навичок на фортепіано; готується до публічного виконання твору на концертному виступі. «Чим ширший кругозір педагога, ясніше його уявлення про сильні і слабкі сторони свого учня, тим продуманішим та доцільнішим буде репертуарний план занять з ним» [1, 55].

Досвід викладацької практики завжди спонукає до творчого пошуку і написання творів для фортепіано, які б зацікавили курсантів, збагатили їх уявно-тембральне та художньо-емоційне забарвлення музики, а також містили б завдання щодо подолання технічно-виконавських труднощів. «Оволодіння фортепіано дає можливість для апробації у власній виконавській практиці будь-якого музичного матеріалу, звукової концепції» [4, 53].

Так, у списку пропонованих творів до музикування є дві п'єси для фортепіано: «Прелюдія» і «Октавний етюд» (композитор – Руслана Ваврик). Ознайомлення з фортепіанними творами передбачає аналіз нотного тексту, а саме ритму, гармонії, особливостей викладення фактури, усвідомлення функцій і значущості голосів та їх взаємодію, динамічний розвиток, кульмінаційні моменти, аплікатурні рішення й ін. Оволодіння прийомами фортепіанної техніки, засобами музичної виразності дозволяє виконавцю розкрити образно-художній зміст різних за характером та жанрами п'єс.

Розглянемо згадані вище фортепіанні твори, які адресовані курсантам-диригентам, а також студентам і учням музичних закладів освіти.

Перша п'єса – «Прелюдія». Основна мелодична лінія проходить в октавному викладі в басовому ключі й органічно доповнюється розкладеними акордами в правій руці. Двотактове фразування на початку

твору впливає на розвиток мелодії, яка попри часті цезури повинна розвивати наскрізну пряму. У середньому прошарку фактури простір між мелодією в басу й різноманітними гармонічними сполученнями щільно заповнений, що створює відповідну складність для виконання даного твору, адже насиченість розкладеними акордами несе загрозу перекриття у проведенні мелодичної лінії *(рис. 1)*.

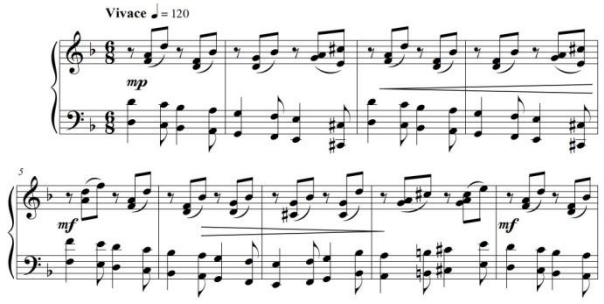



Рисунок 1 – Фрагмент п'єси «Прелюдія»

Наступний твір – «Октавний етюд», який сприятиме розвитку піаністичної техніки. Розгорнуті пасажі, октавний тип фактури, схвильований рух вимагає від музиканта ретельного продумування аплікатурного ряду, щоб відтворити мелодичну лінію. У побудові фраз учень повинен розуміти, що мелодія має починатися яскравішим звучанням, ніж її закінчення. Дотримання цієї методичної поради забезпечує безперервність мелодичного руху. Одночасно з рухово-технічними завданнями необхідно навчати учнів навичок музичного мислення, вирішення художньо-звукових завдань. Завдяки чітко продуманій педалізації можливо досягнути враження звукового об'єму та просторовості *(рис. 2)*.

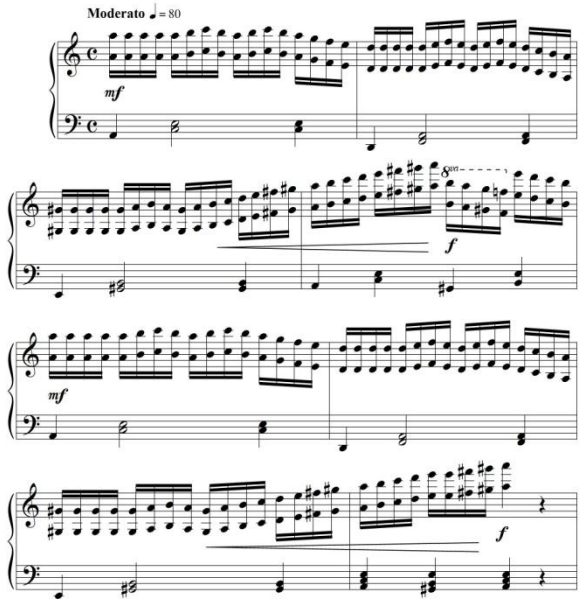



Рисунок 2 – Фрагмент твору «Октавний етюд»

Попри художнє забарвлення, твір потребує виховання виконавської піаністичної октавної витримки. Оскільки етюд будується на тривалому повторенні однакових елементів, необхідно постійно контролювати стан піаністичного апарату, уникаючи порушень гармонійної взаємодії та координації дій м'язів, щоб не виникло перенапруження. Вчасне звільнення руки забезпечить внутрішню пластику рухів, дихання кисті та, водночас, миттєвий відпочинок м'язів. Технічно-віртуозна сторона вимагає вправності, точного регістрового розподілу положення рук, майстерності володіння туше.

Вивчаючи різнохарактерні п'єси, курсант стикається з проблемою звуковидобування, таким чином вдосконалює відчуття дотику пальцями до клавіатури. Торкаючись клавіші, йому необхідно відчувати красу і виразність мелодії, розуміти лінію розвитку, момент кульмінації, музичний матеріал передавати у вигляді фраз або більших музичних побудов, причому важливо мислити, передбачаючи кінцевий результат. Робота в такому напрямі виховує культуру звуковидобування на фортепіано і спонукає до розвитку темброво-оркестрового мислення майбутнього військового диригента.

Під час практичний дій на фортепіано між викладачем і курсантом відкривається можливість творчого контакту, що поглиблює дидактичні характеристики (показники якості, стану) матеріалу, що вивчається. Твори, які подобаються виконавцю, викликають позитивні емоції, допомагають відтворити переконливі музичні образи, реалізувати духовно-емоційні потреби самовираження і спонукають його до продуктивної праці.

Наукова новизна репрезентованої теми полягає в тому, що у даній публікації вперше представлено результати творчого композиторського пошуку щодо дидактичного забезпечення фортепіанної підготовки майбутніх військових диригентів із навчальної дисципліни «Фортепіано».

Висновки. Пропонуючи до опрацювання два твори для фортепіано: п'єси «Прелюдія» і «Октавний етюд» (автор – Руслана Ваврик), нами обґрунтовано актуальність їх використання в сучасній педагогічній практиці навчальної дисципліни «Фортепіано» для майбутніх військових диригентів. Дидактичний репертуар підбирається індивідуально з огляду на технічні та художні виконавські можливості кожного з них. Музично-виконавський досвід учня під час роботи над музичним твором передбачає

розуміння його жанру, форми, стилю, авторської концепції, відчуття художнього наповнення, формування і використання прийомів асоціативного мислення, багатозначного світосприйняття. Напрацювання і поради, викладені в статті, будуть корисними майбутнім військовим диригентам, студентам усіх спеціальностей вищих закладів освіти музичного спрямування, а також викладачам із фортепіанної гри. Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі спонукають до пошуку нових форм, способів і умов удосконалення професійного зростання молодих музикантів.

Література

1. Герега М. Фортепіанні та ансамблеві композиції Р. Панчука з позиції художньої та дидактичної спрямованості. Значення загального та спеціалізованого фортепіано у формуванні особистості музиканта-професіонала : тези наук.-практ. конференції, 23 листопада 2011 р. / Упор. О. Є. Гнатишин. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2011. С. 54–58.

2. Литвин А. В., Руденко Л. А. Принцип наступності в контексті сучасної парадигми освіти. Вісник Львівського державного університету безпеки життєдіяльності : зб. наук. праць. № 14. 2016. С. 237–243.

3. Соланський І. С. Кілька зауваг до реформування підготовки студентів у класі загального та спеціалізованого фортепіано. Система координат у новому форматі навчальної дисципліни «загальне та спеціалізоване фортепіано» : тези наукового семінару, 2 грудня 2014 р. / Упор. О. Гнатишин. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2014. С. 12–14.

4. Терлецький М. М. Фортепіано і його роль у процесі розвитку диригента духового оркестру. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : зб. наук. праць. Вип. 7 / Упорядник С. Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2015. С. 53–59.

5. Шамаєва К. Про предмет «спеціалізоване фортепіано» для музикознавців. Загальне і спеціалізоване фортепіано у мистецькому просторі України : Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Вип. 27. Львів : Сполом, 2012. С. 17–27.

6. Юзюк Н. Напрям модернізації навчально-виховного процесу на уроках загального фортепіано у вищих навчальних закладах педагогічного спрямування. Загальне і спеціалізоване фортепіано у мистецькому просторі України : Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Вип. 27. Львів : Сполом, 2012. С. 45–52.

7. Якимович Т. Діагностика й оцінювання під час професійно-практичної підготовки майбутніх фахівців. Теорія контрольності та актуальні проблеми сучасної психології : матеріали наукових читань, присвячених 115-й річниці від дня народження Ярослава Івановича Цурковського – відомого українського вченого-психолога, громадського діяча (20 лютого 2020 р., м. Львів). Львів, 2020. С. 86–90.

References

1. Hereha M. (2011). R. Panchuk's piano and ensemble compositions from the point of view of artistic and didactic orientation. The value of general and specialized piano while forming professional musician' personality: Proceedings of scientific practice conference, Nov. 23, 2011. (pp. 54–58). Lviv: LNMA im. M.V Lysenko. [in Ukrainian].

2. Lytvyn A. V., Rudenko L. A. (2016). Continuity principle in the context of the modern paradigm of education. Bulletin of Lviv State University of Life Safety: a collection of articles, 14, 237–243. [in Ukrainian].

3. Solanskyi I. S. (2014). A few remarks on reforming students' training in the class of general and specialized piano. Coordinate system in the new format of the discipline «General and Specialized Piano»: Abstracts of papers of the scientific seminar, Dec. 2, 2014. (pp. 12–14). Lviv: LNMA im. M.V Lysenko. [in Ukrainian].

4. Terletskyi M. M. (2015). Piano and its role in the development of the conductor of the brass band. History of formation and perspectives of brass music development in the context of national culture of Ukraine and abroad: collection of articles. Issue 7. (pp. 53 – 59). Rivne: Volynski oberehy. [in Ukrainian].

5. Shamaieva K. (2012). On the subject of «Specialized piano» for musicologists. General and specialized piano in the Ukrainian art space: scientific collections of LNMA named after M. V. Lysenko. Vol. 27. (pp. 17-27). Lviv: Spolom. [in Ukrainian].

6. Yuziuk N. (2012). The direction of modernization of the educational process during general piano lessons at higher educational institutions of pedagogical orientation. General and specialized piano in the Ukrainian art space: scientific collections of LNMA named after M. V. Lysenko. Vol. 27. (pp. 45-52). Lviv: Spolom. [in Ukrainian].

7. Yakymovych T. (2020). Diagnostics and assessment during future specialists' professional and practical training. Control theory and topical problems of modern psychology: procccedings of scientific readings dedicated to the 115th anniversary of the birth of Yaroslav Ivanovych Tsurkovskyi - a famous Ukrainian scientist-psychologist, public figure (Feb. 20, 2020, Lviv). (pp. 86–90). Lviv, N.p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.09.2020
Отримано після доопрацювання 16.10.2020
Прийнято до друку 20.10.2020

УДК 78 (09) (477.51)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219182

Цитування:
Васюта О. П. Музичне виконавство Чернігівщини початку ХХ століття в контексті епістолярної спадщини Миколи Лисенка та Михайла Коцюбинського. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2020. № 4. С. 118-122.

Vasyuta O. (2020). Musical performance of the Chernihiv region at the beginning of the XX century in the context of the epistolary heritage of Nikolai Lysenko and Mikhail Kotsyubinsky. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 118-122 [in Ukrainian].

Васюта Олег Павлович,
кандидат мистецтвознавства,доцент,
професор кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету
«Чернігівський колегіум» ім. Т.Г.Шевченка
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-0217-3090
school.art@ukr.net

МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО ЧЕРНІГІВЩИНИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ТА МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Мета роботи пов'язана з обґрунтуванням особливостей музичного виконавства Чернігівщини початку ХХ ст. та його значення в регіональному культуротворенні в контексті листування Миколи Лисенка і Михайла Коцюбинського. **Методологія дослідження** спирається на використанні аксіологічних орієнтирів у пізнанні історії музичного мистецтва краю з позицій сучасності. **Наукова новизна** полягає у поглибленні культурних уявлень про музичне виконавство початку ХХ століття та його значення в регіональному культуротворенні. **Висновки.** Культурологічне осмислення особливостей музичного виконавства розглядається в контексті епістолярної спадщини Миколи Лисенка і Михайла Коцюбинського, яка засвідчує зростання виконавської культури краю в параметрах професіоналізації музичного середовища і наголошує необхідність поглибленого пізнання її окремих аспектів як перспективного напряму музичної регіоніки Чернігівщини.

Ключові слова: епістолярна спадщина, культуротворчість, музичне виконавство, музична культура, оркестр, партитура, репертуар, українська музика.

Vasyuta Oleg, *Ph.D. in Arts, associate professor of National University "Chernihiv Collegium" named aft T.G. Shevchenko*

Musical performance of the Chernihiv region at the beginning of the XX century in the context of the epistolary heritage of Nikolai Lysenko and Mikhail Kotsyubinsky

The purpose of the article is to justify the features of musical performance in Chernihiv beginning of the twentieth century and its importance in regional cultural creativity in the context of the correspondence of Nikolai Lysenko and Mikhail Kotsyubinsky as a promising vector for the development of regional musicology. The purpose of the work is to justify the features of musical performance in Chernihiv beginning of the twentieth century and its importance in regional cultural creativity in the context of the correspondence of Nikolai Lysenko and Mikhail Kotsyubinsky as a promising vector for the development of regional musicology. **The research methodology** is based on the use of axiological guidelines in understanding the history of the musical art of the region from the standpoint of modernity. **The scientific novelty** lies in deepening our ideas about musical performance and its significance in regional cultural creativity at the beginning of the XX century. **Conclusions.** Culturological understanding of the features of musical performance in the context of the epistolary heritage of Nikolai Lysenko and Mikhail Kotsyubinsky indicates the improvement of the performing culture in the parameters of its professionalization and emphasizes the need for its in-depth study as a promising direction for the musical region.

Key words: epistolary heritage, cultural work, musical performance, orchestra, choir, repertoire, Ukrainian music

Актуальність теми дослідження. Музичне виконавство Чернігівщини початку ХХ століття має змістовні професійні досягнення у сферах камерно-ансамблевого (Є.Богословський, І.Сац, С.Вільконський), вокального (М.Дейша-Сіоницька), хорового (Г.Зосимович, Ф.Проценко, О.Приходько), оркестрового (О.Горєлов, К.Сорокін)

©Васюта О. П., 2020

мистецтва.

Разом з тим, культурно-історичний процес краю зазнав глибокого впливу музично-виконавської діяльності класика української музики Миколи Лисенка. В цьому контексті епістолярна спадщина Миколи Лисенка і Михайла Коцюбинського виступає в якості культурного артефакту у якому ретроспективно відображаються мистецькі події, які стосуються музичного життя краю: громадського (діяльність чернігівської «Просвіти»), організаційно-творчого (концертні виступи українських музикантів), музично-виконавського (оркестрового, камерно-ансамблевого, сольного з точки зору інтерпретаційного мислення та виконання). До того ж, завдяки епістолярній спадщині визначних діячів української культури поглиблюється наші уявлення про важливий етап регіонального культуротворення і є свідченням мистецького *націєтворення*. Адже мова йде про особливості музичного виконавства в контексті специфіки національної музики у її *першовиконанні* на теренах Чернігівщини. «Ми переживаємо такий час в історичному вимірі – стверджує Маріанна Копиця, коли нагальними стали потреби оновленого бачення свого минулого (особливо найближчого історичного відрізку часу) з позицій сучасності» [2, 7]. В цьому сенсі мистецька епістологія актуалізує процес узагальнення музичного життя регіону, сприяє систематизації музичного виконавства в його різних спеціалізаціях.

Мета роботи передбачає обґрунтування особливостей виконавської культури Миколи Лисенка, яка ґрунтується на задіянні різних контентів як творчого досліду митця національного масштабу, так і художнього взаємопроникнення специфік суміжних сфер виконавського мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Творче спілкування Миколи Лисенка і Михайла Коцюбинського яскраво доповнює їх листування, що охоплює період з 1898 по 1910 рр. [5, 226-246]. До речі, у науково-популярному виданні «М. Лисенко: життя і творчість» (1992), авторами якого є Л.Архімович, М.Гордійчук наводяться данні про початок листування між Лисенком і Коцюбинським з 1901 року [5, 171]. Публікації останніх років уточнюють датування першого листа Лисенка до Коцюбинського, що припадає на 8 січня 1898 року, яким М.Лисенко від імені літературного комітету висловлює прохання направити до літературної збірки нові твори письменника. «Дуже б бажано, – наголошує М.Лисенко, щоб і мова, і виклад твору були зразкові; бо збірка повинна б в цьому змислі бути взірцевою» [4, 272-273]. (Тут і надалі збережено орфоепію, притаманну Лисенкові як представнику інтелектуальної еліти України початку ХХ ст., яка прагнула запроваджувати українську мову в особистому листуванні). Зокрема, Лисенко веде мову про підготовку літературної збірки сучасних українських письменників, яка свідчила б «…про успіх, який зробило слово українське й літературне від часу Котляревського» [4, 272]. Видання збірки готувалося до відкриття пам'ятника І.П.Котляревському в Полтаві.

Артефакти культурно-мистецького життя, викладені у епістолярній спадщині визначних митців України початку ХХ століття дозволяють здійснити аналіз глибинних процесів націєтворення і торкаються різних аспектів поширення української музики. До того ж, епістолярія Лисенка і Коцюбинського виокремлює низку характерних ознак сучасної *музичної регіоніки Чернігівщини.*

По-перше, епістолярна спадщина визначних постатей української культури має надзвичайно цінну інформацію, яка стосується специфіки поширення творів української музики і торкається надзвичайно чутливих деталей функціонування музичного мистецтва, зокрема, в сферах оркестрового, хорового, камерно-інструментального виконавства з урахуванням неповторності інтерпретаційних рішень.

По-друге, епістолярія дозволяє відчути «дух епохи» в контексті націєтворчих процесів в Україні на початку ХХ століття у взаємозв'язку між різними поколіннями і епохами. А розуміння регіонального виміру часопростору розширює наше уявлення щодо ролі Лисенка у розгортанні україноторчих процесів на Чернігівщини початку ХХ століття.

По-третє, епістолярія дозволяє більш повно осягнути широту і гостроту проблем, які долала інтелектуальна еліта української нації за умов тотальної протидії існуючого державного апарату щодо поширення національних культуротворчих ідей, зокрема, й стосовно української музики.

По-четверте, кожен лист Лисенка до Коцюбинського наголошує колосальну вимогливість композитора щодо необхідності врахування кожної деталі, яка стосується публічної прем'єри української музики. В основі стосунків митців панувала взаємна довіра та висока відповідальність кожного за кінцевий результат взаємної праці. У кожному слові, викладеному на папері відчувається прагнення у ствердженні національних ідей культуротворення в громадській свідомості. Не

випадково, класик української музики любив повторювати: «Veritas (істина) – перш над усе» [4, 254]. Крім того, в листах композитора повсюдно присутнє використання латинських, італійських, німецьких музично-виконавських термінів і зворотів, що побіжно характеризує яскравий етап у формуванні національної музично-виконавської культури регіону.

Все сказане дає підставу розглядати епістолярію Лисенка і Коцюбинського в контексті як регіонального, так і загального націєтворення.

Аналіз окремих фрагментів епістолярної спадщини митців здійснюватиметься з дотриманням хронологічного порядку та музикознавчим узгодженням у відповідності до проблем, наголошених листуванням.

1. Листом від 20 березня 1901 року М.Лисенко пропонує М.Коцюбинському включити до Альманаху, присвяченого пам'яті П.Куліша власний музичний твір на текст П.Куліша "У досвіта став я… темно ще на дворі» (Альманах на згадку про П.О.Куліша упорядкували М.Чернявський, М.Коцюбинський, Б.Грінченко. В Альманасі вперше уміщено ноти музики М.Лисенка до вірша П.Куліша «У досвіта встав я …»)[5, 228].

2. Відомо, яке місце у творчості композитора посідає поетичний спадок Т.Шевченка. Зокрема, музика М.Лисенка до «Кобзаря» Т.Шевченка є надбанням українського музичного мистецтва. Листом від 13 березня 1903 року композитор повідомляє М.Коцюбинському про підготовку заходів, присвячених пам'яті поета у Києві та Чернігові. «І з – за того, що я теж тут у Києві готуватиму хор і ввесь вечір Шевченків - наголошує М.Лисенко, так що як треба, то могтиму служити *дорогому Чернігову* хіба творами своїми до тексту «Кобзаря». До речі, вже під час перших хорових подорожей композитора Чернігівщиною (1892 р.) активно виконувалися твори композитора з музики до «Кобзаря» [5, 228-229].

3. У листі від 23 березня 1903 року композитор веде мову про *першовиконання* у Чернігові кантати «Б'ють пороги" на вірші Т.Г.Шевченка. В цьому контексті вагоме значення має увага композитора по дотриманню виконавських вимог, закладених у оркестровій партитурі. З цього приводу М.Лисенко наводить повний список музичних інструментів, які передбачені оркестровою партитурою. «Засилаю Вам партітуру оркестрову «Бьють пороги» и окремі партії інструментальні до неї в такому числі:

Скрипок І-х (Violino I) – 2 екз
Скрипок ІІ –х – (Violino II) - 2
Альт – (Viola) – 1
Cello e Basso – 1
Flauti I e II
Oboe I e II
Clarinetti I e II
Fagotti I e II
Corni I, II,III e IV.
Trombi I e II
Tromboni I e II (Tenori), Basso III
Timpani
Casso e Piotti.

Разом 25 партій + оркестрова партитура = 26». Далі у листі М.Лисенко звертається до М.Коцюбинського з наступним проханням: «Все це посилаю на Вашу особисту одвічальність, та знайте, що це у мене Unikum, то ніде не достану. Для того треба *як око пильнувати* якомога швидше повернення, бо й тут буде потреба». Цим же листом композитор повідомляє Коцюбинському про поштове направлення до Чернігова фортепіанних творів, зокрема, двох рапсодій і фортепіанної сюїти (№1 «Хлопче – молодче» і №3 «Гречаники») [4, 348].

4. Листи композитора до Коцюбинського проливають світло на особливості формування концертно-виконавського репертуару чернігівської «Просвіти» за участі відомих українських вокалістів початку ХХ століття: Н.Калиновської-Доктор, О.Мишуги, Р.Семенцова. (Роль вищезазначених співаків у розвитку української вокальної культури першої третини ХХ століття є вагомою. Зокрема, О.Мишуга здійснив помітний внесок у становлення української вокально-педагогічної школи з точки зору формування її методологічних засад та інтерпретаційних бачень виконання української вокальної літератури з точки зору етнолінгвістики музично-вокального мовлення у поєднанні італійської і української мови) [3, 203-204]. Листування митців суттєво доповнює загальну картину поширення українського музичного репертуару у виконавській практиці початку ХХ століття. Приміром, у концертному репертуарі співачки Л.Калиновської-Доктор зазначені наступні вокальні твори М.Лисенка: «Ой місяцю, місяченьку», «Чого мені тяжко, чого мені трудно», «Утоптала стежечку», «Хустиночка», «Ой, одна я, одна». Щодо концертного репертуару О.Мишуги М.Лисенко листовно виокремлює вокальні твори української музики, зокрема, А.Вахнянина «Наша доля», а також власні твори з музики до «Кобзаря»: «О, милий Боже, храни», №64; «Не хочу я женитися», №74; «У туркені по тім боці», №73; «Вітер в гаї погинає лозу і тополю», №80; «Не дивуйтеся дівчата», №82. Зокрема, у листі до М.М.Коцюбинського

від 10 травня 1903 року є згадка про відомого київського співака Р.М.Семенцова (баритон) з репертуару якого композитор виокремлює наступні твори: «Гетьмани», Серенада Яреми з «Гайдамаків», «У гаю, гаю, вітру немає…» й інші. Тут виглядає доречною згадка й про іншу яскраву представницю української вокальної культури цього періоду С.Крушельницьку, яка активно виступала на оперних сценах з О.Мишугою, М.Менцинським, М.Баттістіні, Ф.Шаляпіним, А.Дідуром і була активним пропагандистом як в Україні, так і в європейському мистецькому просторі творчості М.Лисенка, Д.Січинського, А.Вахнянина; чим засвідчуються спільність музичного простору початку XX століття у поширенні вітчизняної музичної культури, зокрема й формуванні виконавського репертуару на засадах національної музики [3, 158-159].

5. Листування Лисенка і Коцюбинського наголошує концептуальні бачення класика української музики, що стосуються, зокрема, ансамблевого музикування і його впливу на формування художньо-виправданої професійної майстерності виконавця-інтепретатора. В цьому контексті надзвичайно змістовними є наступні рекомендації композитора, які стосуються організації виступу у Чернігові співачки Н.Калиновської-Доктор, яка на той час була ученицею Музично-драматичної школи М.Лисенка. (На час концертного виступу у Чернігові (1903 р.) співачці виповнилося лише 19 років, що є, по суті, початковим етапом становлення вокаліста-виконавця). З цього приводу Лисенко привертає увагу до необхідності виконання певних умов у підготовці концертного виступу, а саме:

- щодо максимального сприяння у створенні необхідних умов розкриття творчого потенціалу співака-виконавця («… щоб зуміла пристосувати свої уваги голосові до місця») [5, 231];

- необхідності передконцертної репетиції («А репетитора чи як акомпаніатора треба спритного, найзнаменитішого на всю Чернігівську округу. Далі я їй доведу, - наголошує Лисенко, що їй краще виїхати з Києва 29-го о 7 годині зранку і прибути в Чернігів хоч пізно, скажемо у 11 або 12 годині навіть ночі, а все ж *перед днем* 30 квітня, і вона приспіє спочити, заспокоїтись і другого дня, в такий день концерту зранку прорепетирувати свої нумери з акомпаніатором, який у вас *кращий* є, і буде вільна і спокійна до вечора») [5, 230]. У цьому взаємозв'язку простежуються принципові положення вітчизняної вокальної педагогіки, наголошені композитором, які полягають у глибокій єдності емоціонального та раціонального факторів музично-виконавського процесу та творчій взаємодії вокаліста-виконавця і концертмейстера на засадах високого професіоналізму.

6. Епістолярна спадщина суттєво розширює нашу уяву, яка стосується й поширення української фортепіанної музики. Відомо, що перші виступи композитора і піаніста М.Лисенка на Чернігівщині відносяться до 1878 року. На кінець XIX століття припадають також виступи інших представників національної фортепіанної культури. Приміром, фортепіанний репертуар відомого київського піаніста М.Листовничого базувався на поєднанні західно-європейської музики (Бах, Шуман, Мендельсон, Ліст, Шопен та творів українських композиторів, зокрема, М.Лисенка). Виступи М.Лисенка на початку XX століття відігравали важливу роль у поширенні українського музичного мистецтва, зокрема, у Чернігові (1907-1909 рр.) звучали наступні твори композитора: фортепіанні рапсодії (перша і друга), фортепіанна сюїта, експромт, баркарола («Пливе човен»), варіації на народну тему «Ой, зрада, карі очі, зрада». На окрему увагу заслуговує в епістолярії митців питання поширення творів композитора на слова І.Франка. Зокрема, листом від 7 листопада 1907 року Лисенко пропонує включити до вечора, присвяченого творчості Івана Франка (вечір відбувся у Чернігові восени 1907 року) наступні твори на вірші поета: «Не забудь юних днів»; на ці ж слова також дует тенора і баритона; «Місяцю-князю»; «Розвійтеся з вітром»; «Безмежнє поле»; «Ой що в полі за димове?» [5, 241].

7. Вкажемо на ще одну важливу рису творчої діяльності композитора, яка характеризує його, як визначного організатора музичного життя Чернігівщини кінця XIX – початку XX століть. В цьому контексті на особливу увагу заслуговують концертні виступи хору під орудою М.Лисенка у Прилуках, Ніжині, Чернігові (1892, 1893, 1897, 1899 рр.) Зокрема, на початку XX століття композитор намагався здійснити гастрольне турне спільно з М.Старицькою та кобзарем І.Кучеренком. Листом до Михайла Коцюбинського М.Лисенко повідомляє: «Після Нового року зараз, у перших датах гадаю вибратись по українських містах з власним концертом у супроводі співців Марії Михайлівни Старицької і кобзаря Івана Кучеренка, що уділяє науки на кобзі в моїй школі» [5, 242]. В цьому контексті на особливу увагу заслуговують творчі підходи композитора до здійснення філармонійно-концертної діяльності на засадах професійного

ставлення до її складових, зокрема: забезпечення підготовки якісної і художньо-змістовної концертної програми, проведення попередньої репетиції, контролю за налаштуванням роялю та з'ясування акустичних можливостей концертного залу, що має суттєвий вплив на розкриття творчого потенціалу музиканта-виконавця. Велику увагу композитор також надавав попередній роботі по рекламуванню концертного виступу та узгодженню фінансово-організаційних питань його проведення («На всі поставлені вами умови щодо концерту 2-го лютого я цілком згоджуюсь. Ціни, вами показані, добрі будуть, і їх в афішах друкувати можна. Афіші прошу якомога раніше щоб вийшли… Треба обзорні откритки, продаж білетів у магазині, де вони завжди у вас продаються… Наш передовий добродій Сележинський приїде у Чернігів трохи раніше од нас») [5,с. 244-245]. (В цьому листі йде мова про організацію виступу композитора у 1909 році). Листування митців вражає сучасників винятковою чуйність та обопільною тактовністю авторів. Приміром, після концерту композитора у Чернігові (1909) М.Коцюбинський отримав наступного листа: «Шановний та любий земляче, Михайло Михайловичу! Не здивуйтеся як отберете від мене посилку. Це моя ганьба! Від того часу, як я концертував у Чернігові останнього разу і користувавсь Вашою гостинністю, я ненароком завіз Вашу сорочку мережану, і з того часу немов яка лиха сила перешкоджала переслати Вам її, аж нарешті таки вислав. Вибачте з ласки таку мою нешпетність.

Гарячо стискаю Вашу руку, а шановній пані добродійці низько уклоняюсь! Щирим серцем Ваш М.Лисенко» [5, 245-246].

Отже, епістолярна спадщина в даному разі виконує надзвичайно важливу дослідницьку функцію, яка лежить у площині пошуку *концепції* історії музичної культури Чернігівщини. «Це – той вимір теоретичних проблем історичних процесів (він отримав назву «історична антропологія»), - наголошує Маріанна Копиця, основним чинником якого називаємо *людський фактор*. Саме він повинен стати методологічним стрижнем джерелознавчих та культурно-історичних досліджень» [2,150].

Наукова новизна роботи полягає у поглибленому вивченні епістолярної спадщини визначних діячів української культури початку XX століття М.Лисенка і М.Коцюбинського, що суттєво доповнює нашу уяву про особливості музичного життя регіону в наступних контентах:

- визначенні пануючих тенденцій у поширенні української музичної культури;

- наголошенні музично-виконавського репертуару, задіяного у концертній діяльності класика української музики М.Лисенка;

- розкритті особливостей музично-виконавської культури в контексті інтерпретацій творів української музики та застосуванні виконавських технологій, властивих зазначеному часу.

Висновки. Епістолярна спадщина М.Лисенка і М.Коцюбинського засвідчує намагання інтелектуальної еліти нації щодо об'єднання творчих сил регіону з метою духовного відродження українського народу і формування в суспільній свідомості естетичних цінностей на основі національної музичної культури. Концентрація спільних творчих зусиль в напрямі розгортання музично-виконавської культури на засадах професійності і доступності обумовлювалась високим духовним авторитетом М.Лисенка і М.Коцюбинського і мала суттєвий вплив на інтеграційні процеси входження Чернігівщини у загальнонаціональний культурний простір.

Епістолярна спадщина класиків вітчизняної культури посідає чільне місце в духовному житті України новітньої доби.

Література

1. Архімович Л.Б., Гордійчук М.М. М.Лисенко Життя і творчість. Київ, Музична Україна, 1992. 251 с.

2. Копиця М.Д. Епістологія в лабіринтах музичної історії. Київ: ТОВ Автограф, 2008. 523 с.

3. Лисенко І.М. Словник співаків України. Київ: Рада, 1997. 354с.

4. Лисенко М.В. Листи /Авт.-упорядн. Р.М.Скорульська. Київ: Музична Україна, 2004. 608 с.:іл..

5. Листи до Михайла Коцюбинського ТОМ ІІІ. Ніжин: ТОВ ВКП «Аспект», 2002. 480 с.

References

1. Archimovich L. B., Hordychuk M. M. (1992). M. Lysenko. life and creativity. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian]

2. Kopitsa M. D. (2008). Epistemology in the Labyrinths of Music History. M. D. Kopitsa. Kyiv: Autograph Ltd., 523 p. [in Ukrainian]

3. Lysenko I. M. (1997). Dictionary of singers of Ukraine. I.M. Lysenko. Kyiv: Polygraph Book, 353 p. [in Ukrainian]

4. Lysenko M. V. Letters. Autoresponder R. M. Skorulska (2004). Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian]

5. Letters to Michael Kotsyubynsky. (2002). Volume 3. Nizhin: "Aspect", 480 p. [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 09.07.2020
Отримано після доопрацювання 10.08.2020
Прийнято до друку 14.08.2020

УДК 7.067.4
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219142

Цитування:
Гиса О. А. Діяльність бюро до справ людей з інвалідністю у музично-естетичному вихованні студентів з обмеженими можливостями (на прикладі вищих закладів освіти м. Познань). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 123-127.

Hysa O. (2020). Activities of the Office for People with Disabilities in the educational and aesthetic education of students with disabilities (on the example of higher educational institutions in Poznan). National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 123-127 [in Ukrainian].

Гиса Оксана Андріївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка,
стипендіат Інституту музикології
Університету ім. А. Міцкевича в Познані
(програма PJP/POL/2020/1/00034 NAWA. Polonista)
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-2236-7498
oksana.hysa@gmail.com

ДІЯЛЬНІСТЬ БЮРО ДО СПРАВ ЛЮДЕЙ З ІНВАЛІДНІСТЮ У МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОМУ ВИХОВАННІ СТУДЕНТІВ З ОБМЕЖЕНИМИ МОЖЛИВОСТЯМИ (НА ПРИКЛАДІ ВИЩИХ ЗАКЛАДІВ ОСВІТИ М. ПОЗНАНЬ)

Мета роботи– дослідити, як відбувається естетичне виховання студентів з інвалідністю у вищих закладах освіти м. Познань. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, ресурсного та гуманістичного методів. Ідеї та концепції естетичного виховання як важливого засобу формування особистості та інтеграцію людей з особливими потребами в соціум. **Наукова новизна** роботи полягає в особливості використання мистецтва на прикладі двох університетів у Познані, участь студентів з обмеженими можливостями в культурних проектах, організованих через спеціальні центри – бюро до справ людей з інвалідністю. **Висновки.** Розкривається естетичне виховання студентів з інвалідністю як цілеспрямований і планомірний процес з метою формування естетичних понять, смаків та ідеалів, ставлення до професії, природи, мистецтва, суспільства, побуту, спілкування, взаємовідносин.

Ключові слова: студент з інвалідністю, творча діяльність, естетичне виховання, бюро для людей з інвалідністю.

Hysa Oksana, *the candidate of Arts, doce t of the Department of Musicology and methodology of musical art of the Ternopil National Pedagogical Volodymyr Hnatyuk University, scholarship and fellowship Programme for students and scientists. Institute of Musicology Adam Mickiewicz University in Poznań. (PJP/POL/2020/1/00034 NAWA POLONISTA)*

Activities of the Office for People with Disabilities in the educational and aesthetic education of students with disabilities (on the example of higher educational institutions in Poznan)

The purpose of the work is to investigate the embodiment of aesthetic education of students with disabilities in higher educational institutions in Poznan. **The research methodology** is based on the comparative, resource and humanistic methods. Ideas and concepts of aesthetic education were considered as an important means of personality formation and integration of people with special needs into society. **The scientific novelty** of the work lies in the study of peculiarities of the use of art on the example of two universities in Poznan, the participation of students with disabilities in cultural projects organized by special centers – Office for people with disabilities. **Conclusions.** The aesthetic education of students with disabilities is revealed as a purposeful and planned process with the aim of forming aesthetic concepts, tastes and ideals, attitudes towards profession, nature, art, society, everyday life, communication, relationships etc.

Key words: student with disabilities, creative activity, aesthetic education, Office for people with disabilities.

Актуальність теми дослідження. Одним із завдань сучасної системи освіти в Польщі є задоволення права учнів і студентів з особливими фізичними потребами на рівний доступ до якісної освіти незалежно від стану їхнього здоров'я чи місця проживання. Актуальна мета польських університетів полягає у формуванні нової філософії підходу

©Гиса О. А., 2020

до здобувачів освіти з різними порушеннями психофізичного розвитку, а також впровадження інноваційних моделей навчання таких осіб.

Право на освіту є одним з основних прав людини, реалізація якого дає змогу особистісному розвитку і дозволяє досягти незалежності, повної участі в усіх сферах життя. Польща визнала право людей з обмеженими можливостями на освіту і взяла на себе зобов'язання запровадити інклюзивну освітню систему, яка би забезпечувала інтеграцію на всіх рівнях освіти. Держава також гарантувала, що ці люди отримають доступ до загальної вищої освіти без дискримінації та нарівні з іншими особами [3].

Наявність студентів з інвалідністю в закладі освіти викликає деякі проблеми. Важливим, якщо не вирішальним завданням навчання студентів з обмеженими можливостями на академічному рівні має бути розвиток професійного консультування, спрямованого для учнів та студентів з обмеженими можливостями, та підтримка їх на ринку праці. Внаслідок занедбаності в цій галузі успішне закінчення навчання не перетворюється на пошук роботи. Інвестиції, вкладені в реабілітацію та освіту інвалідів, не окупаються у вигляді досягнення їх незалежності життя і соціальної інтеграції, що дає зайнятість. Практика показує, що освічені інваліди дуже сприйнятливі до соціальної маргіналізації, їм потрібна підтримка в рамках певних програм, що реалізуються на місцевому та національному рівнях [4].

Спільний контакт з культурою – це те, що єднає людей. Усі її елементи повинні бути частиною спільного досвіду, і кожен повинен мати рівний доступ до культури, незалежно від того, чи є він глухим, сліпим або має інший вид інвалідності. Тому бар'єри повинні бути усунені. Тому важливим елементом навчальної діяльності в університеті є бюро для людей з інвалідністю, яке обслуговує не тільки інвалідів, а й опосередковано діє на них, навчаючи академічну спільноту, як поводитися з студентами-інвалідами. Кожен вихователь повинен спочатку «бути більше», ніж «мати більше» (як вчив папа Іван Павло II), щоб він міг лише достовірно намагатися зміцнювати інших духовно, морально (свідчити про те, що є людиною, а також бути зразком) [6].

Естетичні почуття займають особливе місце в житті людини. Їх зумовлюють твори мистецтва. Залежно від рівня загальної та художньої культури люди по-різному реагують на красу. Естетичні почуття тісно пов'язані з моральними, збагачують особистість, наповнюють її високими прагненнями, утримують від негативних дій. Національне і всесвітнє мистецтво має величезний емоційно-творчий потенціал: фольклор, музика, література, образотворче мистецтво, театр, музеї, фотографія, декоративно-прикладне мистецтво, природа. Музика, зокрема, позитивно впливає на сприятливий емоційний та психічний стан, розвиток уваги, сприйняття, пам'яті, мислення, тобто тих психічних процесів, які забезпечують пізнавальну діяльність [1].

Аналіз досліджень і публікацій. Привертають увагу праці вітчизняних та зарубіжних вчених, які досліджують, можливості доступу людей з інвалідністю до освіти, зокрема вищої (О.Безпалько, В.Ільїн, Є.Мартинов, О.Молчан, Г. Беккер, Дж. Девіс, Ф. Кросбі, К. Тейлор та ін.). Проблемами естетичного виховання людей з інвалідністю займаються польські науковці М. Ходковська, А. Краузе, Й. Крук-Ласоцька, С. Садовська, А. Вєцеховський, Ф. Войцеховський, Х. Журав та ін.

Мета статті – дослідити, як відбувається естетичне виховання студентів з інвалідністю у вищих закладах освіти м. Познань.

Виклад основного матеріалу. Дослідження проводилося в Познанському економічному університеті (Uniwersytet Ekonomiczny w Poznaniu) та Університеті ім. Адама Міцкевича в Познані (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) на основі аналізу документів та інтерв'ю. Було проведено інтерв'ю з начальницею бюро до справ студентів з інвалідністю в першому університеті Катажиною Ліс (Інтерв'ю 1) та з молодшим спеціалістом з питань студентів з інвалідністю в другому університеті Кшиштофом Осубом (Інтерв'ю 2).

В обох досліджених університетах створені та успішно функціонують організаційні підрозділи – бюро для роботи з людьми з інвалідністю. Сферами діяльності таких б юро у згаданих університетах є наука, культура, освіта та виховання (Інтерв'ю 1).

Познанський економічний університет (ПЕУ) – один з найстаріших і найбільш престижних польських університетів економічного профілю. Як державний діє з 1926 р. Є інноваційним закладом вищої освіти, який високо оцінюється представниками наукового світу та бізнесу. Загальна кількість студентів з інвалідністю в ньому у 2018/2019 навчальному році становила 116 осіб або 1 % загальної кількості студентів.

Бюро для роботи людей з інвалідністю в ПЕУ створено на основі положення № 71/2014, затвердженого ректором. Керівником бюро є доктор Катажина Ліс [7]. Сфера його роботи – надання умов студентам з інвалідністю для участі у навчальному процесі, а також проведення наукової діяльності в університеті [5]. Студенти-інваліди мають можливість скористатися підтримкою, адаптуючи матеріали для навчання до потреб людей з інвалідністю; підтримкою у формі помічника інваліду; підтримкою у вигляді додаткових дидактичних занять, включаючи заняття з іноземної мови, з урахуванням конкретних потреб, що виникають внаслідок інвалідності; підготовкою до участі в таборах, змаганнях, олімпіадах та параолімпіадах; організацією тренінгів і конференцій [2].

Щороку в університеті відбуваються зустрічі з тренерами для студентів з інвалідністю. Його організовують професійні тренери і викладачі, які мають багаторічний досвід роботи з молоддю. Пропагується здоровий спосіб життя, підвищення психофізичної та соціальної активності людей з інвалідністю.

Проводяться заняття з курсу мови жестів, на яких учасники навчаються та опановують практичні навички цієї мови, дізнаються про потреби глухого оточення. Під час лекцій і практичних занять реалізуються різноманітні форми і методи навчання. Незрячі студенти під час лекцій в ПЕУ дивляться художні фільми, слухають поезію і музику. 3 грудня 2019 р., з нагоди Міжнародного дня людей з інвалідністю, було організовано виставку робіт студентів з інвалідністю на тему «Подорожі моєї мрії».

У ПЕУ діють курси танцю, інтеграційні виставки для здорових дітей, в процесі яких вони відображають за допомогою малюнка уявлення про дітей-інвалідів (Інтерв'ю 1). Також було організовано виставку різьбярів «У дереві приховано – з пристрастю виявлено», де люди з вадами зору могли доторкнутися та «побачити» красу, приховану в дереві, відбулася творча зустріч з автором Анджеєм Страбелем. Щороку співробітники і студенти університету мовою жестів виконують пісні та колядки.

Отже, студенти з інвалідністю в ПЕУ не лише знайомляться з мистецтвом, а й можуть брати активну участь в його створенні.

Університет ім. Адама Міцкевича в Познані (УАМ) – один з кращих університетів Польщі. Він продовжує добрі традиції освіти, які беруть свій початок від академії Любранського та єзуїтської колегії в місті. Сьогодні університет займає провідні місця в багатьох освітніх рейтингах в країні, входить до авангарду найкращих університетів з високим європейським рівнем освіти і наукових досліджень, і все це завдяки різнобічному розвитку університету, його науковій, науково-освітній діяльності та інвестиціям. УАМ одним з перших у Польщі реалізує стратегію Відкритого університету для всіх, включаючи студентів з інвалідністю. Загальна кількість таких студентів в університеті у 2018/2019 навчальному році становила 743 особи або 2 % загальної кількості студентів. Тут навчається найбільша кількість студентів з інвалідністю у Польщі (Інтерв'ю 2).

В УАМ студенти з інвалідністю можуть скористатися різними формами підтримки, які допомагають у навчанні. Ця підтримка ніколи не знизить рівень академічних вимог. У бюро до справ студентів з інвалідністю працюють 9 фахівців. Очолює його магістр Анна Руц. Кшиштоф Осубка, молодший спеціаліст для людей з обмеженими можливостями, координує транспорт та організовує навчання для працівників. Помічник Домініка Хофта займається замовленням матеріалів, включаючи підручники мовою Брайля (W2). Бюро пропонує низку послуг, зокрема, спеціальну стипендію для студентів-інвалідів. Студент, який подає заявку на отримання стипендії для інвалідів, формує заявку в USOSweb, після чого подає її разом з копією свідоцтва про втрату працездатності або довідки про непрацездатність у відповідному відділенні обслуговування студентів факультету.

Раціональний процес адаптації навчального процесу доступний для всіх студентів з інвалідністю, які отримали відповідну згоду деканату свого факультету. Студенти можуть подавати заявки про спеціальні потреби для участі в заняттях та організації іспитів та заліків. Підтримка, яку студент може отримати в рамках раціонального процесу адаптації, не знизить рівень академічних вимог.

Студенти з інвалідністю в УАМ мають можливість скористатися підтримкою асистента. Студент, зацікавлений у такій допомозі, вказує особу, котра буде виконувати цю роль. Найкраще, якщо така людина є одногрупником або навчається на тому ж факультеті, однак це не є остаточною вимогою. Помічником також може бути особа, яка не є студентом (наприклад, член сім'ї).

Асистент укладає мандатний контракт з університетом через управління підтримки людей з інвалідністю. Асистенту, що надає допомогу, виплачується щомісячна заробітна плата.

Студенти з вадами зору можуть скористатись підтримкою бібліотеки усних книг (Collegium Novum), яка займається адаптацією навчальних матеріалів до потреб людей з вадами зору та сліпих (включаючи відбитки шрифтом Брайля та адаптацію до різних аудіоформатів).

Місця в студентському житлі адаптуються до потреб студентів з обмеженими можливостями. УАМ має 30 адаптованих кімнат у 8 студентських гуртожитках. Усі кімнати відповідають вимогам адаптації до потреб людей з інвалідністю. Навпроти кожного гуртожитку з адаптованими кімнатами є місця для паркування людей з обмеженими можливостями.

Також в УАМ діє студентська асоціація «Ad Astra», яка працює для студентів з обмеженими можливостями, влаштовуючи численні акції, заходи та різні форми допомоги для них. На початку кожного навчального року асоціація організовує зустрічі з адаптації для студентів-першокурсників для впровадження їх у життя університету та надання вичерпної інформації про підтримку студентів з інвалідністю, яку пропонує в університеті.

У навчальному процесі для студентів з інвалідністю працює психологічний консультант. Під час консультацій такі студенти можуть краще взнати свої переваги і схильності для ефективного навчання, розробити відповідні методи, пристосовані до їхніх потреб, щоб засвоїти навчальний матеріал. Вони можуть дізнатися про обрані методи навчання та спробувати їх на практиці. Консультації також використовуються для побудови мотивації до навчання, управління часом, вироблення вміння впоратися зі стресом у ситуації іспитів та колоквіумів та в разі розшарування відставань у навчанні, в інших життєвих ситуаціях в УАМ і поза його ним.

Однією з важливих подій був проект «Такі самі чи все таки інші?». Це серія зустрічей стосовно сприйняття людей з інвалідністю в академічному та соціальному середовищі. Кожна із зустрічей присвячена певному виду інвалідності. Основна мета проекту – показати, що людина з інвалідністю є такою ж, як і людина без особливих потреб, що вона має свої сильні та слабкі сторони, що студенти з інвалідністю можуть творити академічну спільноту і спонукати інших до залучення, а також показати, що, незважаючи на свою інвалідність, вони можуть бути активними та розвиватися.

В УАМ є два музично-хорові колективи: камерний хор та академічний хор, в яких можуть брати участь студенти з інвалідністю. Концерти та вистави, що відбуваються в університеті, адаптовані до потреб людей з особливими потребами.

УАМ одним з перших університетів в Польщі створив і розгорнув роботу бюро для студентів з інвалідністю в таких великих масштабах. Ці заходи дуже потрібні всій академічній спільноті.

Наукова новизна роботи полягає в особливості використання мистецтва на прикладі двох університетів у Познані, участь студентів з обмеженими можливостями в культурних проектах, організованих через спеціальні центри – бюро до справ людей з інвалідністю.

Висновки. На підставі дослідження можна зробити висновок, що культурна освіта серед студентів-інвалідів може грати різні ролі. Передусім наповнення життя людей з обмеженими можливостями позитивним змістом, а також надання особистої вигоди людям з інвалідністю соціальним визнанням та особистісним розвитком відіграє роль інклюзивної освіти.

Контакт з культурою – це те, що єднає людей. Усі її елементи мають бути частиною спільного досвіду і кожен повинен мати рівний доступ до культури, незалежно від того, чи має він особливі потреби. Тому бар'єри необхідно усунути. І такі заклади вищої освіти, як ПЕУ та УАМ, створили організаційні підрозділи, що повинні служити усім людям з інвалідністю і кандидатам на навчання в цих університетах. У них впроваджена модель інклюзивної освіти, в якій концерти і виступи, що проходять в університетах, адаптуються до потреб людей з обмеженими можливостями. Крім того, студенти з інвалідністю в УАМ беруть активну участь в діяльності академічного хору. В ПЕУ є курси танцю, відео з уроків кулінарії для здорових студентів та студентів з обмеженими можливостями, інтеграційні виставки для здорових дітей. У рамках заходу звичайні студентів створюють проект сприйняття колег-інвалідів за допомогою малювання. Мовою жестів щорічно виконують пісні та колядки працівники і студенти університету.

Таким чином, забезпечення навчально-матеріальних, організаційних, морально-

психологічних, естетичних і гігієнічних умов зумовлює ефективність процесу естетичного виховання студентів.

Однак підхід до естетичного виховання студентів з інвалідністю відрізняється в університетах. В УАМ такі студенти активніше беруть участь у різних формах культурної діяльності, якими керують звичайні студенти. В ПЕУ натомість проводиться більша кількість заходів винятково для студентів з інвалідністю.

В умовах університету формування особистості майбутнього фахівця з гармонійно поєднаними професійними, морально-етичними, естетичними, психологічними якостями забезпечується цілеспрямованою виховною роботою. Естетичне виховання розглядається як один з важливих напрямів у процесі реалізації завдань вищої школи в Польщі.

Література

1. Мовчан В.С. Естетика: навч. посіб. К.: Знання, 2011. 527 с.

2. Centrum Informatyczne U https://ci.amu.edu.pl/(z dn. 11.12.2019).

3. Dostępność edukacji akademickiej dla osób z niepełnosprawnościami. Analiza i zalecenia (Zasada równego traktowania prawo i praktyka) URL https://www.rpo.gov.pl/sites/default/files/BIULETYN_RZECZNIKA_PRAW_OBYWATELSKICH_2015_nr_5.pdf (z dn. 10.012.2019).

4. Giermanowska, E. Racław, M. (współaut.) (2014). Niepełnosprawni absolwenci szkół wyższych – nowy potencjał zawodowy czy narastający problem społeczny, „Folia Sociologica", nr 50, s. 7-27.

5. Studenci Niepełnosprawni na UEP /Dane statystyczne [https://ue.poznan.pl/pl/studenci,c172/studenci-niepelnosprawni,c1072/biuro-ds-osob-niepelnosprawnych,c6504/studenci-niepelnosprawni-na-uep-dane- statystyczne,a73716.html (z dn. 11.12.2019).

6. Wojnar, I. (1964). Estetyka i wychowanie, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 440.

7. Zarządzeniem nr 66/2016 https://ue.poznan.pl/pl/studenci,c172/studenci-niepelnosprawni,c1072/zespol-do-spraw-osob-niepelnosprawnych,c6504/].

References

1. Movchan, V. S., 2011. Estetyka [Esthetics]. Kyiv: Knowledge [in Ukrainian].

2. Information point U [in Polish].

3. Access to academic education for people with disabilities. Analysis and recommendations (Principle of equal treatment, law and practice) [in Polish].

4. Giermanowska, E. Racław, M. (współaut.) 2014, Disabled graduates – a new potential on the labor market or a new social problem, "Folia Sociologica", No. 50, pp. 7-27 [in Polish].

5. Students with Disabilities at UEP / Statistical data https://ue.poznan. pl/pl/studenci,c172/studenci-niepelnosprawni,c1072/biuro-ds-osob-niepelnosprawnych,c6504/studenci-niepelnosprawni-na-uep-dane- statystyczne,a73716.html (11.12.2019) [in Polish].

6. Aesthetics and education, National Scientific Publishing House PWN, p.440 [in Polish].

7. Regulation No. 66/2016 https://ue.poznan.pl/pl/studenci,c172/studenci-niepelnosprawni,c1072/zespol-do-spraw-osob-niepelnosprawnych,c6504/]. [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 30.03.2020
Отримано після доопрацювання 09.04.2020
Прийнято до друку 14.04.2020

УДК 78.082.2
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219143

Цитування:
Гульцова Д. П. Поетика французької фортепіанної сонати першої половини XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. №4. С. 128-134.

Gultsova D. (2020). Poetics of the French piano sonata of the first half of the XX century. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 128-134 [in Ukrainian].

Гульцова Діана Павлівна,
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Неждановой,
Заслужена артистка України
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-7837-7316
d.gultsova@gmail.com

ПОЕТИКА ФРАНЦУЗЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Мета статті – виявлення поетико-інтонаційної унікальності жанрової «моделі» французької фортепіанної сонати в руслі історичних шляхів розвитку музичної культури Франції, а також естетико-стильових настанов її культури у першій половині XX століття. **Методологічну** базу роботи становить інтонаційна концепція музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, успадкованого від Б. Асаф'єва та його послідовників. Суттєвими для даної роботи виявилися аналітико-музикознавчий, жанрово-стильовий, міждисциплінарний, історико-культурологічний підходи, що дозволяють виокремити ті чинники, які сприяють виявленню духовно-смислової і жанрово-стильової специфіки французької фортепіанної сонати як важливої складової європейського інструменталізму XX століття. **Наукова новизна** роботи визначена введенням в музикознавчий обіг аналітичних узагальнень щодо французької фортепіанної сонати першої половини XX ст. та її репрезентантів, а також узагальненням французької «моделі» сонатного фортепіанного циклу, що формувався на перетині збереження традицій національного музичного інструменталізму та духовно-естетичних шукань модерну. **Висновки.** Народжена на перетині німецького, італійського та власне французького інструменталізму, французька фортепіанна соната поступово визначалася в своїх жанрово-стильових уподобаннях, які тяжіли, на відміну від її німецько-австрійської «моделі», до сюїтності, театральності, програмності, поліфонізації фактури, мінімалізації розробковості, панування експозиційного принципу і політематизму. Специфіка циклізації позначена в сонаті подібного роду зміщенням смислового центру на користь фіналу. Фортепіанні сонати В. д'Енді, П. Дюка, А. Жоліве, Д. Мійо, А. Дютійє, Ф. Пуленка демонструють домінування неокласичної стильової спрямованості, схильність до адраматичного, неконфліктного типу драматургії. Водночас типові якості французької фортепіанної сонати в творчості названих авторів очевидні в тяжінні до опосередкованої програмності через втілення театральної якості, до клавірного (поліклавірного) або органно-поліфонічного фактурного подання та інтерпретації тематичного матеріалу, а також співвідносності сонати з сюїтною циклічністю.

Ключові слова: соната, французька фортепіанна соната, сюїта, музика Франції першої половини XX століття.

***Gultsova Diana**, Ph.D. in Art History, Lecturer of the Department of Special Piano at the Odesa National Music Academy named after A.N. Nezhdanova, Honored Artist of Ukraine.*

Poetics of the French piano sonata of the first half of the XX century

The purpose of the article is to identify the poetic and intonational uniqueness of the genre "model" of the French piano sonata in line with the historical paths of the development of the musical culture of France, as well as the aesthetic-style settings of its culture in the first half of the twentieth century. **The methodology** of the work is the intonation concept of music from the perspective of the intonational-stylistic, etymological analysis inherited from B. Asafiev and his followers. Significant for this work turned out to be analytic-musicological, genre-style, interdisciplinary, historical-cultural approaches that highlight the factors that contribute to the identification of the spiritual-semantic and genre-style specificity of French piano sonata as an important issue of European instrumentalism of the twentieth century. **The scientific novelty** of the work is determined by the introduction into the musicological everyday life of analytical generalizations regarding the French piano sonata of the first half of the 20th century. and its representatives, as well as a generalization of the French «model» of the sonata piano cycle, which was formed at the intersection of preserving the traditions of national musical instrumentalism and the spiritual and aesthetic quest of modernity. **Conclusions.** Born at the crossroads of German, Italian and French instrumentalism proper, the French piano sonata determined in its genre and style preferences, which, unlike its German-Austrian "model", gravitated

©Гульцова Д. П., 2020

towards familiarity, theatricality, programming, polyphonization of texture, minimization of elaboration, and dominance exposition principle and politematism. The specificity of cyclization is noted in the sonata of a genus similar to the displacement of the semantic center in favor of the ending. Piano sonatas by V. d'Indy, P. Dukas, A. Jolivet, D. Milhaud, A. Dutilleux, F. Poulenc demonstrate the dominance of the neoclassical style, a tendency to adramatic, non-conflict type of dramaturgy. At the same time, the typical qualities of the French piano sonata in the works of the aforementioned authors are obvious in their inclination towards indirect programmatic through the embodiment of theatrical quality, to the clavier (polyclavier) or organ-polyphonic textured presentation and interpretation of thematic material, as well as the correlation of the sonata with the suite cyclicity.

Key words: sonata, French piano sonata, suite, the music of France of the first half of the twentieth century.

Актуальність. Жанр клавірної / фортепіанної сонати є одним з найбільш затребуваних в європейській музично-історичній традиції Нового часу. Її жанрово-типологічні та структурні показники та чи інакше синтезували найбільш показові якості інтонаційного «образу світу» музичної культури Європи у всій різноманітності її національних проявів. Класичний сонатний цикл, що складався у межах віденської класичної школи, являє собою також одну з актуальних дослідницьких тем у музикознавстві минулого та сучасності. Водночас поза увагою залишається французька «модель» жанру фортепіанної сонати, представлена в інструментальній музиці Франції XIX-XX століть та активно затребувана у творчій та виконавсько-педагогічній практиці сьогодення, що обумовлює актуальність теми представленої роботи.

Аналіз досліджень і публікацій. Жанрова специфіка сонати завжди представляла собою широке поле дослідницьких інтересів. Предметом уваги була не тільки історико-стильова еволюція жанру, його інтерпретація у творчості різних авторів, а й структурні формотворчі принципи сонатного циклу і, зокрема, сонатного allegro. Останнє досить повно представлено в відомих дослідженнях Н. Горюхіної [4; 5], В. Холопової [17], В. Валькової [3], а також Т. Полянської [15], Р. Шитикової [18] та ін. Соната, так само як і симфонія, чітко визначається в своїх базових типологічних показниках в творчості композиторів віденської класичної школи і в цьому варіанті стає своєрідною «точкою відліку» в характеристиці її еволюційних шляхів. На цьому рівні «класична соната» виступає базисом і, одночасно, антитезою «романтичній сонаті» як осереддю творчих пошуків і новацій авторів XIX ст., а також зразкам цього жанру в творчості композиторів XX ст. В свою чергу «докласична соната» в західноєвропейській музиці XVII – XVIII ст. аналізується найчастіше з позицій потенційного становлення і поступової кристалізації в ній майбутніх типологічних якостей «класичного» жанру, що репрезентує світську музичну традицію.

Разом з тим названий період буття сонати цікавий не тільки своїми «передкласичними» рисами, а й цілим рядом інших ознак, що виявляють її належність не лише до світської, а й до богослужбової християнської музичної традиції [6]. Сказане багато в чому визначає глибинний духовний семантичний підтекст не тільки зразків «ранньої» сонати, але й творів даного жанру в творчості італійських, німецьких композиторів XVIII – XIX ст., про що пише В. Медушевський в своєму авторському курсі «Духовний аналіз музики» [13], а також у роботі «Християнські підстави сонатної форми» [14]. Крім цього відзначимо, що якості ранніх (докласичних) зразків цього жанру склали базис і для інших його національних різновидів, в тому числі і для французької фортепіанної сонати в тому вигляді як вона представлена в творчості французьких композиторів кінця XIX – першої половини XX ст.

Мета статті – виявлення поетико-інтонаційної унікальності жанрової «моделі» французької фортепіанної сонати в руслі історичних шляхів розвитку музичної культури Франції, а також естетико-стильових настанов її культури у першій половині XX століття. Методологічну базу роботи становить інтонаційна концепція музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, успадкованого від Б. Асаф'єва та його послідовників. Суттєвими для даної роботи виявилися аналітико-музикознавчий, жанрово-стильовий, міждисциплінарний, історико-культурологічний підходи, що дозволяють виокремити ті чинники, які сприяють виявленню духовно-смислової і жанрово-стильової специфіки французької фортепіанної сонати як важливої складової європейського інструменталізму XX століття. Наукова новизна роботи визначена введенням в музикознавчий обіг аналітичних узагальнень щодо французької фортепіанної сонати першої

половини XX ст. та її репрезентантів, а також узагальненням французької «моделі» сонатного фортепіанного циклу, що формувався на перетині збереження традицій національного музичного інструменталізму та духовно-естетичних шукань модерну.

Виклад основного тексту. Відповідно до музично-історичних досліджень термін «соната» (похідний від «sonare») як синонім інструментального «звучання», протиставленого власне співу (cantare), використовується в музичній практиці, починаючи з XVI ст. Разом з тим, на даному етапі інструменталізм сонати був безпосередньо пов'язаний з вокальною манерою письма на рівні безпосереднього перекладання вокальних п'єс або розділів великих вокальних композицій. Сказане багато в чому визначається також тим фактом, що в числі найважливіших жанрових витоків сонати більшість дослідників називають вокальні жанри і перш за все месу. Її образний лад, стиль, контрастність розділів багато в чому сприяли становленню сонати як узагальненої музичної концепції [3, 193-194]. Початковий етап існування сонати характеризується відсутністю стабільних типологічних жанрових показників, що проявляється в неможливості чіткої диференціації між сонатою, симфонією, концертом та ін.

«Буття» «докласичної» сонати в умовах барокової західноєвропейської культури XVII – початку XVIII ст. характеризується поступовим формуванням двох її провідних різновидів – церковної та камерної, що нерідко об'єднуються під знаком терміну «тріо-соната». Найтісніша взаємодія, взаємопроникнення названих жанрів проте не виключали їх розрізнення. Якщо Sonata da camera («Камерна придворна соната») була орієнтована на гомофонно-гармонічний тип фактури і типологічні ознаки сюїти, партіти, то Sonata da chiesa, будучи складовою частиною християнського богослужіння, тяжіла до поліфонічних форм. Диференціація стосувалася і образно-смислового «наповнення» названих жанрів. Світський орієнтованій камерній сонаті протистояли зразки церковної сонати, що відрізнялися особливою серйозністю, височиною, урочистістю характеру, релігійно-одухотвореним настроєм і стримано-строгим виразом почуттів. на думку Ч. Перрі, «церковні сонати – високий ідеал мистецтва; камерні сонати – легке [але не полегшене] інтимне мистецтво» [цит. за: 6, с. 70]. Зразки подібних творів представлені у творчості А. Кореллі, К. Монтеверді, А. Вівальді, Г. Телемана, Г. Бібера, а також у клавірних творах Й. Кунау та ін.

Особливого роду значимість церковної сонати зумовила її побутування в західноєвропейській музичній практиці аж до кінця XVIII століття, тобто паралельно з класичною сонатою («Сонати-послання» В. А. Моцарта; клавірний варіант ораторії Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на хресті», визначений самим автором як 7 сонат та ін.). Позначений духовний генезис жанру сонати збереже свою значимість і в зразках цього жанру в наступні епохи, в тому числі і в творчості французьких композиторів XIX–XX ст., в інструментальній спадщині яких формувалися типологічні якості власне французької фортепіанної сонати.

Зріла сонатна творчість віденських класиків, з одного боку, демонструє тяжіння до композиційної стабільності (за принципом: швидко – повільно – швидко), з іншого – допускає різноманітні відхилення від даної класичної моделі (2, 4-частинні композиції, посилення ролі поліфонічного фактора, тенденція до інтонаційно-драматургічної неподільності циклу і т. д.), в чому проявляється не тільки зв'язок з типологічними ознаками «докласичної» сонати (в тому числі і церковної), але і безпосереднє передбачення новацій в романтичному сонатному циклі і подібних до нього.

У кінцевому підсумку домінантна роль все ж циклу з чотирьох частин («чотирьохкомпонентності», за Ю. Кудряшовим) в структурі класичного сонатного (і в цілому – сонатно-симфонічного циклу) в повній мірі також узагальнює і репрезентує, на думку М. Арановського, «ідею про природну досконалу людину». Подібний жанровий інваріант циклу, що остаточно сформувався в німецько-австрійському культурно-мистецькому та музичному ареалі, «репрезентує семантику чотирьох головних іпостасей людської особистості: Homo agens (Людина діяльна) – Homo sapiens (Людина мисляча) – Homo ludens (Людина, що грає) – Homo communis (Людина громадська)» [цит. за: 10, 164].

Інша модель циклічності, на наш погляд, складається у французькому сонатному циклі, пов'язаному з тією національною традицією, яка сходить ще до «Поетичного мистецтва» Н. Буало. «У передреволюційній Франції з'являються віршовані поеми про чотири пори доби, про чотири стихії (вода, вогонь, повітря, земля), про чотири віки людського життя

(дитинство, юність, зрілість, старість)...» [10, 170]. Останній аспект зазначеної проблематики складе, наприклад, сутнісно-смислове програмне «ядро» сонати «Чотири віки» Ш. В. Алькана як одного з найбільш яскравих зразків французької фортепіанної сонати середини XIX ст., що виявляє, одночасно, оригінальність даної національної «моделі» циклічного жанру

Народжена на перетині німецького, італійського та власне французького інструменталізму, французька фортепіанна соната поступово визначалася в своїх жанрово-стильових уподобаннях, які тяжіли до сюїтності. На відміну від Німеччини другої половини XVIII століття, де інструментальна якість виявлялася, безсумнівно, домінуючою, інструментальне мистецтво Франції (в тому числі і клавірне) мало дещо інший статус, оскільки «завжди було тісно пов'язане з театром, з конкретною дією або ситуацією. Переважна більшість французьких композиторів тяжіла до програмності, звукової фіксації подій або картин, до того, щоб, за висловом Руссо, "вкласти око у вухо"» [7, 12]. Названі якості показові для сонат Ф. Куперена, Н. Сежана, Ж. Ж. Шарпантьє, Е. Мегюля, Ж. Л. Адана та ін.

Наступні етапи розвитку жанру сонати в рамках даної культури відзначені, за словами Є. Зінгера, подальшими процесами його «зфранцуження». Узагальнюючи специфіку його циклізації у творчості авторів рубежу XVIII–XIX ст., дослідник підсумовує жанрово-драматургічну специфіку французької сонати наступним чином: «Перша частина втрачає значення головного розділу сонатного циклу, таким стає аріозно-романсова друга частина. Потім відбувається подальше зміщення смислового центру – їм стає фінал. Деякі автори зовсім відмовляються від повільних частин. Фінали таких двочастинних сонат часто насичені відлунням театру. Інші композитори або перетворюють сонатний цикл в програмну фантазію, або вносять в нього елементи описовості» [7, 21-22], що є очевидним в сонатній спадщині А. Буальдьє, І. Ладюрне, П. Ф. Боелі і Ш. В. Алькана.

Б. Асаф'єв, визначаючи якості французької інструментальної (в тому числі клавірної та фортепіанної) музики в цілому, що тяжіє до програмності, сюїтності, «звукописній образотворчості», в числі найважливіших її рис відзначав «можливість ясного охоплення всіх деталей, видимість, пластичну округлість і стрункість, об'єктивність». Розмірковуючи далі про поетику власне французької музичної якості, дослідник зазначає наступне: «Менше переживань, менше аналізу і більше зосередження на самому матеріалі в сенсі подання його у вигляді стрункіх послідовностей, не роздріблених складною тематичною розробкою» [2, 122]. Сказане багато в чому визначає і жанрову специфіку французької фортепіанної сонати, широко представлену в творчості композиторів XIX–XX ст.

Французька музична культура першої половини XX ст. відрізнялася множинністю стильових напрямків і шукань, що багато в чому було обумовлено не тільки статусом Парижа як центра європейської культури і музики, а й традиціями його музично-освітніх установ (консерваторія, Schola Cantorum, школа Нідермейєра та ін.). Строкатість неформальних об'єднань французьких музикантів, серед яких найбільш відомою була група «Шести», пізніше – «Аркейська школа», «Молода Франція», проте, з усією очевидністю демонструє дві характерні тенденції, орієнтовані, з одного боку, на пошук нового, з іншого – на захист консервативно-охоронних принципів розвитку музичного мистецтва, що апелюють до вивчення старовинних музично-історичних традицій, жанрових систем, пов'язаних, перш за все зі сферою духовного музичного мистецтва і близького йому.

Тим самим були закладені основи неокласицизму, який формується на початку XX ст. як опозиція ідеям модернізму. Його «спрямованість до безсмертних шедеврів минулого, так само як і до напівзабутих стилів, жанрів, композиційних технік і прийомів музичного письма, з приватного функціонального прийому в ряду собі подібних стає основним способом відновлення істинної ієрархії цінностей життя і мистецтва, катастрофічно втраченої за попереднє століття» [10, 300].

До числа найбільш показових якостей музичного неокласицизму відносимо наступні: широке використання прийомів формоутворення і виразних засобів музики минулих епох в контексті нової музичної мови; апелювання до принципів музичного мислення, жанрів і образів, типових для бароко і раннього класицизму; поєднання стилізації з модернізацією музичної мови, використання прийомів цитування старовинної музики; переважний інтерес до сфери непрограмного інструменталізму, жанрів музики бароко, відродження національних

музичних традицій і поліфонічного мистецтва у всьому різноманітті його проявів.

Французька фортепіанна соната першої половини ХХ ст. в повній мірі репрезентує позначені напрямки французької музичної культури, зберігаючи при цьому, одночасно, спадкоємний зв'язок з історичними традиціями французького інструменталізму, бо, за словами Жана Кокто, «поет ніколи не співає так добре, як на своєму генеалогічному дереві» [11, 184]. Названий жанр, з одного боку, в рамках неокласичної стильової спрямованості, апелює до сюїтності, до принципової адраматичності, до відродження клавірної («поліклавірної», за Д. Андросовою) [1], а також і органної якості фортепіанного виконавства в дусі традицій школи С. Франка (В. д'Енді, П. Дюка, А. Дютійє), до театралізації подання музичного матеріалу, до узагальненої програмності, репрезентованої через семантику конкретних жанрів (хорал, пастораль, менует, вальс, токката та ін.) (Ф. Пуленк), а також до мелодико-контрапунктичного стилю, що виявляє істотну роль поліфонічного начала, яке походить від поетики церковної сонати. З іншого боку, французька фортепіанна соната, при збереженні її класичних структурних показників, стає осередком новаційних пошуків в сфері атональності, політональності, поліладовості та збагачення гармонічної мови співзвуччями нетерцової структури (Д. Мійо, А. Жоліве).

Сказане співвідноситься і з творами даного жанру, представленими у інших французьких авторів. Так фортепіанні сонати В. д'Енді («Маленька соната в класичній формі» ор. 9 (1880); «Соната Е» ор. 63 (1907)) і П. Дюка («Соната для фортепіано» (1901)) несуть на собі відбиток впливу як традицій віденського класицизму, що є очевидним в структурі і формах розглянутих циклів, так і традицій пізнього романтизму (Р. Вагнер). Одночасно в них закладено ґенезу французького неокласицизму, сполученого із жанрово-стильовими пошуками С. Франка, і з духовно-естетичними настановами Schola Cantorum, що проявилося в істотній ролі в названих творах поліфонічної якості, а також поетики хоралу.

Жанр фортепіанної сонати в творчості Д. Мійо представлений двома творами (№ 1 (1916); № 2 (1949)), а також сонатиною (ор. 354 (1956) в неокласичному стилі. Найбільш яскравим опусом, що репрезентує стиль даного автора, на наш погляд, виступає його Соната № 1, що з'явилася в період активного формування його творчої особистості і стилю. Соната № 1 Д. Мійо являє собою твір, народжений на перетині, з одного боку, новаційних пошуків композитора в сфері політональності, трансформації гармонічних структур (квінто-квартові вертикалі-співзвуччя з 24-х звуків), з іншого – в співвідношенні з національними французькими традиціями, що проявляється в апеляції до принципів жанрово-програмного узагальнення (Пастораль – II ч.), в пануванні експозиційного принципу і політематізму. Останнє композитор розглядає як один з базових принципів свого творчого методу, який протиставляється, наприклад, німецько-австрійській композиторській школі. Як зазначає Л. Кокорєва, «Брамса і Малера він [Д. Мійо] звинувачує в тому, що вони "заплуталися в нескінченному розвитку, що робить їх симфонії [так само як і інші твори сонатно-симфонічного циклу] риторичними диспутами на теми моралі"» [8, 17].

Новаційний тонус відрізняє і фортепіанну творчість А. Жоліве, зокрема, його фортепіанну Сонату № 2 (1957), присвячену пам'яті Б. Бартока. Цей твір А. Жоліве являє собою оригінальний синтез творчо переломленої серійності з елементами стилю Б. Бартока та національних традицій французької клавірності / фортепіанності, що тяжіє до сюїтності і жанрово-орієнтованого та театралізованого подання тематичного матеріалу. Відзначимо також, що, незважаючи на відсутність програмних пояснень-визначень або посилань на жанрову конкретику, твір відрізняється певною театралізованістю подання музичного матеріалу. Шість разів змінюється темп в 1-й частині (від Allegro molto до Presto). Надзвичайно широким є динамічний діапазон даної сонати, що особливо є очевидним у другій частині. Тут градації вимірюються нерідко миттєвими переходами- «перепадами» від *fff* до *pppp*.

Фортепіанна соната А. Дютійє – «романтика, який розмовляє мовою ХХ століття» [11, 197] – стає осередком авторського стилю композитора, що творчо розвиває типові якості французької фортепіанної сонати в її орієнтованості на сюїтно-варіаційний принцип і оригінальне втілення жанрово-стильових та духовно-етичних настанов творчості С. Франка. Соната представляє собою монументальну композицію (Allegro con moto – Lied – Хорал і варіації). Класичний принцип циклізації сонати композитор насичує варіаційністю, що співвідноситься із докласичними методами формування тематизму за принципом

експонування ядра і загальних форм руху, інтонаційної концентрації і «розсіювання».

Фінал Сонати – Хорал з варіаціями – найбільш змістовна і вражаюча частина твору. Оркестральність фортепіанної фактури досягає тут такого ступеня, що в деяких епізодах композитору довелося записувати текст на чотирьох нотних станах. Відзначимо, що за подібною масштабністю фактури бачиться не тільки тенденція до її симфонізації, а й наслідування органної традиції. Французька інструментальна музика другої половини XIX – першої половини XX ст. представлена також і жанром органної симфонії, що репрезентована саме в даній музично-історичній традиції (Ш. Відор, Луї Вьєрн, Поль де Маленгро та ін.) [див. про це більш детально: 9]. Одночасно дана традиція багато в чому також стимулювалася і духовно-етичними і музично-естетичними настановами творчості С. Франка та його послідовників, які для А. Дютійє як автора традиційного напрямку, ймовірно, були досить істотними.

Національна своєрідність в трактуванні сонатного циклу, далекого від «моделі» віденського класицизму є показовою і для фортепіанної творчості Ф. Пуленка. Так Соната, створена композитором в 1918 році, включає Прелюдію, Пастораль і Фінал, в той час як ще один зразок даного жанру, датований вже 1952 роком, частково нагадує за своєю структурою театральну п'єсу: Пролог, Allegro molto, Andante lirico, Епілог. Перший з названих творів Ф. Пуленк писав, будучи покликаним на війну. Перебуваючи в Сен-Мартен, композитор працював одночасно і над Сонатою, і над «Безперервними рухами». Малі масштаби Сонати, апелювання до тричастинних структур в кожній з частин (при фактичному ігноруванні сонатного алегро) – все це так чи інакше дозволяє співвіднести цей твір, на думку І. Медведєвої, з сюїтою [12, 39]. Її типологічні якості очевидні і в інтонаційній спільності тематизму всіх частин, ґенеза якого формується вже в початкових тактах І частини. Одночасно, яскравість музичного матеріалу Сонати, часто заснованого на танцювальних трихордових зворотах, політональні поєднаннях, нагадують також стиль «Петрушки» І. Стравінського, чия творчість було надзвичайно популярною у Франції того часу.

Аналогічної роду якості демонструє також і Соната для двох фортепіано в чотири руки, створена в 1953 році на замовлення американських піаністів Артура Голда і Роберта Фіздела. Твір формально не має спеціальних програмних підзаголовків. Проте, численні ремарки, калейдоскопічність тематизму, часті зміни темпу, динаміки, нарешті, апелювання до семантики «прологу» та «епілогу» (назви частин Сонати) – все це так чи інакше виявляє театрально-розповідний характер твору, що співвідноситься з інструментальним спектаклем, інтерпретація якого вимагає від виконавців не тільки високої технічної підготовки, а й великого артистизму. Відзначимо також, що при досить частих жанрово-метричних змінах, все ж однією з домінуючих жанрових основ виступає вальсова тридольність, яка об'єднує музичний матеріал всіх частин циклу.

Висновки. Отже, народжена на перетині німецького, італійського та власне французького інструменталізму, французька фортепіанна соната поступово визначалася в своїх жанрово-стильових уподобаннях, які тяжіли, на відміну від її німецько-австрійської «моделі», до сюїтності, театральності, програмності, поліфонізації фактури, мінімалізації розробковості, панування експозиційного принципу і політематизму. Специфіка циклізації позначена в сонаті подібного роду зміщенням смислового центру на користь фіналу. Фортепіанні сонати В. д'Енді, П. Дюка, А. Жоліве, Д. Мійо, А. Дютійє, Ф. Пуленка демонструють домінування неокласичної стильової спрямованості, схильність до адраматичного, неконфліктного типу драматургії. Водночас типові якості французької фортепіанної сонати в творчості названих авторів очевидні в тяжінні до опосередкованої програмності через втілення театральної якості, до клавірного (поліклавірного) або органно-поліфонічного фактурного подання та інтерпретації тематичного матеріалу, а також співвідносності сонати з сюїтною циклічністю.

Література

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.

2. Асафьев Б. Французская музыка и ее современные представители // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М.: Музыка, 1975. С. 112–126.

3. Валькова В. Б. Соната // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. М.: Советская энциклопедия, 1989. Т. 5. Стлб. 193-199.

4. Горюхина Н. Сонатная форма у венских классиков // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музикознавство з XX у XXI ст. Вип. 7. К., 2000. С. 9-16.

5. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. К.: Музична Україна, 1973. 309 с.

6. Епишин А. В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2006. 148 с.

7. Зингер Е. М. Из истории фортепианного искусства Франции: До середины XIX века. М.: Музыка, 1976. 112 с.

8. Кокорева Л. Дариус Мийо и его время // Мийо Д. Моя счастливая жизнь. М.: Композитор, 1998. С. 7-44.

9. Кривицкая Е. Д. Французские органные соната и симфония: к проблеме типологии жанра // Музыкальная академия. 2017. № 2. С. 106-108.

10. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX веков: Учебное пособие. СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. 432 с.

11. Куницкая Р. Французские композиторы XX века: Очерки. М.: Советский композитор, 1990. 208 с.

12. Медведева И. Франсис Пуленк. М.: Советский композитор, 1969. 238 с.

13. Медушевский В. Духовный анализ музыки. Учебное пособие в двух частях. М.: Композитор, 2014. 632 с.

14. Медушевский В. Христианские основания сонатной формы // Музыкальная академия. 2005. № 4. С. 13-27.

15. Полянська Т. Тріо-соната як типологічний жанровий феномен у західноєвропейському музичному мистецтві XVII-XVIII ст.: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 15 с.

16. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Л.: Музыка, 1983. 231 с.

17. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. СПб.: «Лань», 2001. 496 с.

18. Шитикова Р. Г. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: XX столетие // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. 2014. № 12. С. 18–27.

References

1. Androsova, D.V. (2014). Symbolism and polyclaviness in piano performance of the twentieth century. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

2. Asaf'yev, B. (1975). French music and its modern representatives. Zarubezhnaya muzyka XX veka. Materialy i dokumenty. Moscow: Muzyka [in Russian].

3. Valkova, V. B. (1989). Muzykal'naya entsiklopediya v 6-ti tomakh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].

4. Goryukhina, N. (2000). Sonata form in Viennese classics. Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs′koho. Muzykoznavstvo z XX u XXI st. 7, 9-16 [in Ukrainian].

5. Goryukhina, N. (1973). Evolution of sonata form. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

6. Epyshyn, A. V. (2006). Baroque music magic: Italian trio sonata. St. Petersburg: Kompozytor. Sankt-Peterburh [in Russian].

7. Zynher, E. M. (1976). From the history of piano art in France: Until the middle of the XIX century. Moscow: Muzyka [in Russian].

8. Kokoreva, L. (1998). Darius Milhaud and his time. Miyo D. Moya schastlivaya zhizn'. Moscow: Kompozitor [in Russian].

9. Krivitskaya, E. D. (2017). French organ sonata and symphony: on the problem of the typology of the genre. Muzykal'naya akademiya. 2, 106-108 [in Russian].

10. Kudryashov, A. YU. (2010). Theory of musical content. Artistic ideas of European music XVII-XX centuries: Textbook. St. Petersburg: «Izdatel'stvo PLANETA MUZYKI»; Izdatel'stvo «Lan'» [in Russian].

11. Kunitskaya, R. (1990). French composers of the twentieth century: Essays. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

12. Medvedeva, I. (1969). Francis Poulenc. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

13. Medushevskyy, V. (2014). Spiritual analysis of music. Tutorial in two parts. Moscow: Kompozitor [in Russian].

14. Medushevskyy, V. (2005). Christian grounds of sonata form. Muzykal'naya akademiya. 4, 13-27 [in Russian].

15. Polyans′ka, T. (2016). Trio Sonata as a Typological Genre Phenomenon in Western European Musical Art of the 17th-18th Centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: Odes′ka natsional′na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

16. Fylenko, H. (1983). French music of the first half of the twentieth century: Essays. Leningrad: Muzyka [in Russian].

17. Kholopova, V. (2001). Forms of musical works. Tutorial. St. Petersburg: Izdatel'stvo «Lan'» [in Russian].

18. Shytykova, R. H. (2014). Formation of semantic features of sonata in the course of historical evolution of the genre: XX century. Nauchnoye mneniye. Filosofskiye i filologicheskiye nauki, iskusstvovedeniye. 12, 18–27 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 08.10.2020
Отримано після доопрацювання 02.11.2020
Прийнято до друку 05.11.2020

УДК 789.983
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219144

Цитування:
Данченко Н. Г. Електронна п'єса Лучано Беріо «Visage»: між традицією і експериментом. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 135-139.

Danchenko N. (2020). Electronic composition of Luciano Berio «Visage»: between tradition and experiment. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 135-139 [in Ukrainian].

Данченко Наталія Григорівна,
кандидат мистецтвознавства,
музикознавець Національної філармонії України
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-8976-1268
anatasha78@gmail.com

ЕЛЕКТРОННА П'ЄСА ЛУЧАНО БЕРІО «VISAGE»: МІЖ ТРАДИЦІЄЮ І ЕКСПЕРИМЕНТОМ

Мета статті – простежити взаємодію новаторського звукового матеріалу і відтворення традиційних принципів музичної організації в електронній п'єсі Л. Беріо «Visage». **Методологічною** основою роботи є структурно-функціональний підхід, що дозволяє виявити компоненти музичної тканини, які слугують матеріалом для розвитку. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві висвітлено закономірності утворення і розгортання електронних звукових комплексів у п'єсі Л. Беріо «Visage», удосконалено методику аналізу електронних композицій без авторської партитури. **Висновки.** Аналіз електронної п'єси Л. Беріо «Visage» демонструє органічне поєднання експериментальних пошуків та оновлених відповідно до специфічного звукового матеріалу традицій. Новаторські тенденції переважають в області відбору звукових елементів. Концепцію «Visage» реалізовано засобами електронного синтезу і зафіксованого на плівці голосу. Вокальний та електронний пласти не протиставлені один одному, а навпаки, співіснують у єдності. За допомогою використання акустичних об'єктів різних типів, що вибрані на докомпозиційному етапі, Л. Беріо вибудовує тематичний профіль твору – від окремих приголосних і шумів до розгортання широких смуг електронних континуумів. Зв'язки між елементами забезпечується не висотною тотожністю, а завдяки звуковій, зокрема фонетичній, схожості. Зв'язок з мистецтвом попередніх епох виявляється у прагненні до розкриття глибоких філософських ідей, яке відбувається через розгортання образно-тематичних сфер, локалізованих у певних композиційних секціях. Реалізований електронними засобами драматургічний профіль твору спрямовує вектор сприйняття на розкриття авторського задуму.

Ключові слова: електронний твір Л. Беріо «Visage», акусматична музика, музикознавчий аналіз, експеримент, традиція.

Danchenko Nataliia, *Ph.D., musicologist of the National philharmonic of Ukraine*

Electronic composition of Luciano Berio «Visage»: between tradition and experiment

The purpose of the article is to trace the interaction of innovative sound material and the embodiment of traditional principles of a musical organization in L. Berio's electronic play «Visage». **The methodology** of the study is based on the structural-functional methods, that allow identifying the components of the musical fabric, which serve as material for development. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology the patterns of creation and deployment of electronic sound complexes in L. Berio's play «Visage» were revealed, the method of analyzing electronic compositions without the author's score was improved. **Conclusions.** Analysis of L. Berio's electronic piece «Visage» demonstrates an organic combination of experimental searches and traditions renewed in accordance with specific sound material. Innovative trends prevail in the selection of sound elements. The sound space «Visage» is realized by means of electronic synthesis and taped voice. The vocal and electronic layers are not opposed to each other, but, on the contrary, coexist in unity. Using acoustic objects of different types, selected at the pre-compositional stage, L. Berio builds a thematic profile of the piece – from noises to the deployment of wide bands of electronic continua. The connections between the elements are provided not by the sound pitch identity, but due to sound, in particular phonetic, similarity. The connection with the art of previous eras is manifested in the desire to reveal deep philosophical ideas, which are carried out through the deployment of thematic fields, localized in certain compositional sections. The dramatic profile of the work, realized by electronic means, directs the vector of the perception to reveal the author's intention.

Key words: electronic composition of L. Berio «Visage», acousmatic music, musicological analysis, experiment, tradition.

©Данченко Н. Г., 2020

Актуальність теми дослідження. Лучано Беріо – один з представників музичного мистецтва другої половини XX століття, який у своїй творчості поєднав міцне національне підґрунтя з універсальними ідеями європейського авангарду. У 1955 році композитор очолив студію музичної фонології в Мілані, де було написано ряд композицій, позначених інтересом до розкриття нових можливостей, що надавали технології. У цій студії була створена і п'єса «Visage» (у перекладі з французької мови – «обличчя»). В. Громадін зазначає, що «Visage» є п'єсою, що «підвела підсумок першому періоду електронної музики, поєднавши у собі елементи французької "конкретної музики" (використання конкретних звучань голосу), німецької електронної музики (звучання, синтезовані "з нуля") і класичної європейської інструментальної музики (система організації цих звучань і концепція)» [2].

Аналіз досліджень і публікацій. Незважаючи на важливу роль «Visage» в історії електронної музики, п'єса й досі залишається поза увагою вчених. Окремі згадки про неї містяться в працях, присвячених загальним тенденціям творчості Л. Беріо [3; 7]. І лише в деяких дослідженнях «Visage» знаходиться у фокусі вивчення. Короткий аналітичний нарис містить робота В. Громадіна, у якій автор концентрує увагу переважно на розгортанні фонетичного звукового матеріалу [2]. Р. Каустон, вивчаючи окремі аспекти цього багатогранного опусу, аналізує вокальну складову п'єси з точки зору втілення театральних принципів та акторської презентації тематичного матеріалу співачкою [8].

Електронні опуси, що існують у вигляді фонограми і не зафіксовані традиційною нотацією, належать до так званої акусматичної музики[1]. Вони зазвичай не мають авторської партитури і досі є недослідженими внаслідок відсутності загальноприйнятої методики аналізу. Але, незважаючи на значні досягнення у дослідженні електронної музики, твори без авторської нотації й досі залишаються недостатньо висвітленими. До таких творів належить і «Visage» Л. Беріо.

Мета статті – простежити взаємодію новаторського звукового матеріалу і відтворення традиційних принципів музичної організації в електронній п'єсі Л. Беріо «Visage».

Методологічною основою роботи є структурно-функціональний підхід, що дозволяє виявити компоненти музичної тканини, з якими працює композитор і які слугують матеріалом для розвитку.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві висвітлено закономірності утворення і розгортання електронних звукових комплексів у п'єсі Л. Беріо «Visage», а також удосконалено методику аналізу електронних композицій без авторської партитури.

Виклад основного матеріалу. Специфіка твору Лучано Беріо «Visage» полягає у поєднанні записаної на магнітній плівці вокальної партії та синтезованих електронних звучань. Таке розмежування тематичного матеріалу відображене у партитурі, створеної дослідником Ф. Менезесом на основі фонограми «Visage». Партитура, здійснена на базі звучання, отримала назву слухової, тому що вона фіксує саме слухацьке сприйняття музичних подій, враховуючи усні або письмові нотатки композитора. Для візуалізації музично-акустичних процесів використано також сонограму, зроблену у програмі iZotope RX.

Дослідження будь-якого акусматичного твору, на думку Ц. Когоутека, має складатися з двох етапів [4]. Першим етапом аналітичного проникнення у музичну структуру повинне стати вивчення параметрів відбору звукових елементів, що є атрибутом початкової фази роботи автора і відбувається до включення знайдених елементів в композицію. Другим етапом є дослідження принципів розгортання компонентів музичної тканини.

Розглянемо спочатку принципи відбору акустичних об'єктів у «Visage», взявши за основу такі параметри диференціації:

- походження матеріалу;
- ступень зв'язку з джерелом;
- внутрішня структура.

За походженням звукові комплекси «Visage» можна розподілити на вокальні та електронні. Вокальну основу твору складає записаний на плівку голос Кеті Берберіан – американської співачки, що була першою виконавицею багатьох вокальних творів композитора. Вокальному шару протиставлено синтезовані електронні об'єкти. Такі об'єкти потребують окремого розгляду, який буде надано нижче.

Вокальний пласт композиції передбачає два аспекти дослідження: вивчення фонетичної компоненти та специфіки виконання, пов'язаної з манерою промовляння фонетичного матеріалу.

Фонетична компонента п'єси «Visage» складається з голосних та приголосних звуків, окремих складів і quasi-слів на незрозумілих наріччях. Єдиним справжнім словом є італійське «Parole» (у перекладі – «слова»). У «Visage» композитор розвиває ідею подібності

різних мов (англійської, італійської, івриту, неаполітанського діалекту), з яких ніби то походять вербальні конструкції, що вимовляє співачка.

Специфіка виконання у творах, що існують виключно у вигляді фонограми, до яких належить «Visage», як правило не враховується, бо такий опус не передбачає змін. Однак К. Берберіан зіграла важливу роль у написанні п'єси, Співачка сама створювала зразки розповсюдженої людської мовної поведінки, втілюючи гнучкі переходи від зітхань та сміху до стогонів, крику, а потім і співу. Композитор лише намічав характер виконання та його прототип за допомогою усних вказівок, наприклад, пропонуючи зімітувати дружню розмову або суперечку. Однак зафіксоване на плівці виконання є не підсумком, а лише попереднім ескізом. Після запису композитор сам визначив фінальне звучання музики, змонтувавши вокальний матеріал згідно зі своїм задумом.

В основу розподілення звукових об'єктів «Visage» *за ступенем зв'язку з джерелом* вважаємо за продуктивне покласти ідею К. Л. Кокс про «конкретне» і «абстрактне» слухання акусматичної музики [9].

Слухачі акусматичної музики завжди прагнуть впізнати витоки звучання[2]. Підґрунтям такого прагнення є звернення авторів до «звуків і процесів, взятих з культурної діяльності або навколишнього світу» [5]. І лише у випадку використання композитором синтезованих електронних комплексів і блоків, що не мають пізнаваних прототипів, увага слухачів зосереджується на структурі і фізичних чинниках звучання. Саме амбівалентність електроакустичної тканини, яка полягає у поєднанні внутрішніх властивостей матеріалу та його зовнішніх зв'язків, що виходять за межі суто музичного явища і належать до реального життя і культури, А. Смирнов вважає специфікою акусматичних творів [5]. Між цими двома полюсами відбуваються процеси, що зрушують сприйняття у тій чи інший бік. Описана амбівалентність відповідає виділеним К. Л. Кокс підходам до слухання акусматичної музики: «конкретному», пов'язаному з акцентом на зовнішніх взаємозв'язках звуку з джерелом, і «абстрактному», що фокусується на внутрішній структурі і фізичних особливостях звучання [9][3].

Згідно з класифікацією К. Л. Кокс, акустичні елементи «Visage» можна розподілити на об'єкти, чиї прототипи одразу упізнаються і викликають безпосередню емоційну реакцію, та об'єкти, джерело яких не упізнається. До першої групи належать звуки, що виконуються голосом (шепіт, крик, сміх, плач і т. д.), а до другої групи – переважно синтезовані електронні комплекси.

Враховуючи різноманітність електроакустичних об'єктів і багатозначність параметрів їхньої диференціації, відібрані композитором елементи можна розглянути не тільки за походженням і ступенем зв'язку з джерелом, а й *за внутрішньою структурою*. Такий параметр диференціації доречно використовувати при дослідженні синтезованих електронних звучань, спираючись на «абстрактний» рівень слухання за К. Л. Кокс [9], бо такі звучання не мають безпосереднього зв'язку зі своїми прототипами і майже абстраговані від позамузичного контексту[4].

Для диференціації синтезованих комплексів і блоків згідно внутрішньої структури вважаємо за продуктивне спиратися на класифікації А. Володіна та Д. Смоллі [1; 10], які розподіляють електронні звучання на об'єкти з визначеною висотою і об'єкти з невизначеною висотою. А. Володін додає до класифікації ще одну гілку, до якої належать об'єкти з частково визначеною висотою [1]. П'єса «Visage» містить всі виділені типи об'єктів, які представлені в рівних пропорціях і скомбіновані згідно авторського задуму.

Наступним етапом аналітичного проникнення у структуру електронної композиції є вивчення взаємодії значущих акустичних об'єктів, а також їхньої трансформації у часі. Цей рівень дослідження висвітлює образно-тематичний і композиційно-драматургічний профіль п'єси. К. Сук-Джун виділяє такі ознаки появи наступного етапу розвитку акусматичного твору як включення нових акустичних комплексів і зміни у об'єктах, що звучали раніше [11]. На основі визначених К. Сук-Джуном параметрів перехідних процесів між етапами акусматичних композицій простежимо трансформацію музичної тканини «Visage» на вокальному і електронному рівнях[5].

Розвиток фонетичної складової вокального пласта звучання починається з експонування приголосних, від яких поступово відокремлюються голосні – a, i, u, o. Перша кульмінація фонетичної компоненти (від 2 хв. 28 сек. до 2 хв. 38 сек.) припадає на часовий проміжок, коли об'єднання окремих голосних і приголосних у склади доходить до рівня мовлення на незрозумілому наріччі. Тобто, лінія фонетичного розвитку простежується від приголосних звуків у напрямку переваги голосних, появи окремих складів, а потім і слів. Інший вектор розвитку

вокального пласта, пов'язаний з експресією виконавської манери, полягає у русі від шепотіння приголосних на початку твору до співу голосних і екстатичного проголошення складу «ма», на який припадає динамічна кульмінація вокального пласту початкової ланки композиції.

Розвиток вокальної тканини нерозривно пов'язаний з розгортанням синтезованих текстурних смуг. Твір відкривається послідовним звучанням двох коротких і тихих шумових блоків, що характеризуються розпорошенням звукової енергії і розмитими контурами, пов'язаними з її розсіянням на краях діапазону. Початковий акустичний комплекс, що триває п'ять секунд і охоплює широкий діапазон від 600 Гц до 5 кГц, має динамічний профіль у вигляді хвилі, про це свідчить форма спектральної огинаючої в області атаки. Гучність звучання зростає разом з висотою, досягнувши пику на частоті 5 кГц, а потім поступово знижується. Другий об'єкт – коротший і динамічніший – відрізняється більшою спектральною щільністю та вищим на два кілогерца частотним піком. Характерне звучання і пізнаваний вигляд спектральної огинаючої свідчать про те, що композитором використано фільтр високих частот. Слідом за шумовими акустичними комплексами вступає голос (8 сек.), який промовляє приголосні t, s, d. Шумове забарвлення об'єднує звучання виконаних співачкою приголосних з синтезованими акустичними комплексами, тому складається враження, що голос немов би випливає з шумових електронних блоків.

Ознакою початку наступної композиційної ланки є поява нового тематичного матеріалу, що простежується на вокальному і електронному рівнях (3 хв. 40 сек). У вокальному пласті переважають слова, проголошені у спокійній дружній манері, а в електронному пласті звучать тривалі текстурні континууми зі дзвінким, високим тембром і визначеною висотою, що зосереджені, в основному, у високому регістрі на частоті приблизно від 1 кГц до 2 кГц. Кожен такий об'єкт починається чіткою атакою, що забезпечує їхню відокремленість один від одного. Мерехтливі високі тони надають електронному звучанню ніжності і тендітності.

Насичений яскравими емоціями і жорстким звучанням тематизм середніх розділів змінюється на спів у вокальному пласті, а також чітку звуковисотну організацію і консонантне звучання в електронному пласті (13 хв. 48 сек.). Спів реалізується у вигляді одночасного звучання двох записаних треків голосу у консонантних співвідношеннях. Визначена звуковисотність в електронних смугах виступає як природна трансформація мовлення шляхом продовження окремих голосних звуків. Лінії синтезованих сонорів та вокалізація голосу поступово зникають, поступаючись місцем величному і щільному електронному звучанню коди (18 хв. 12 сек.), де немає вокалу, а тільки шумові континууми, які поступово заповнюють весь акустичний діапазон. Крім контрастного тематичного матеріалу, композиційні грані «Visage» позначені перервою у звучанні, а також словом «Parole», що супроводжує початок кожної композиційної ланки і кожен раз вимовляється по-різному: двічі повторюється, шепочеться, екстатично проголошується, супроводжується сміхом або плачем. Повторення слова «Parole» на межах композиційних секцій свідчить про формування своєрідного тематичного маркування етапів розвитку.

Висновки. Аналіз електронної п'єси Л. Беріо «Visage» демонструє органічне поєднання експериментальних пошуків та оновлених відповідно до специфічного звукового матеріалу традицій. Новаторські тенденції переважають в області відбору звукових об'єктів. Концепцію «Visage» реалізовано засобами електронного синтезу і зафіксованого на плівці голосу. Вокальний та електронний пласти не протиставлені один одному, а навпаки, співіснують у єдності. За допомогою використання акустичних об'єктів різних типів, що вибрані на докомпозиційному етапі, Л. Беріо вибудовує тематичний профіль твору – від окремих приголосних і шумів до розгортання широких смуг електронних континуумів. Зв'язки між елементами забезпечується не висотною тотожністю, а завдяки звуковій, зокрема фонетичній, схожості.

Зв'язок з мистецтвом попередніх епох виявляється у прагненні до розкриття глибоких філософських ідей, яке відбувається через розгортання образно-тематичних сфер, локалізованих у певних композиційних секціях. Реалізований електронними засобами драматургічний профіль твору спрямовує вектор слухацького сприйняття на розкриття авторського задуму.

Примітки

[1]Акусматична музика (від грец. ἀκουσμα – почуте), атрибутами якої є існування твору на аудіоносії та відсутність виконавця, концентрує враження від прослуховування, створюючи своєрідну завісу між публікою та джерелом звуку. Завдяки технології, композитори здатні відокремлювати звук від джерела і відтворювати його в новому контексті без будь-яких візуальних підказок відносно походження. Такий підхід до

матеріалу робить причину акустичного явища невідомою, а його джерело – нематеріальним.

[2] Д. Смоллі називає це психологічне явище «зв'язком з джерелом» (source bonding) [13].

[3] Підхід до слухання акусматичної музики, який К. Л. Кокс називає конкретним, заснований на прямому зв'язку між звуком та його джерелом і безпосередньо пов'язаний з французькою гілкою авангардної електронної галузі – «конкретною музикою».

[4] Підхід до слухання акусматичної музики, який К. Л. Кокс називає абстрактним, пов'язується нею з теорією спектроморфології Д. Смоллі, обумовленою акцентуванням фізичних властивостей та внутрішньої структури електронних об'єктів, а також ігноруванням їхньої причини та походження.

[5] В. Громадін виділяє шість розділів «Visage», останній з них позначений у партитурі Ф. Менезеса як кода. Однак дослідник не обґрунтовує своє визначення структурних граней і не вказує на присутність у п'єсі ознак будь-якої композиційної форми [2].

Література

1. Володин А. Электронные музыкальные инструменты. Москва : Энергия, 1970. 144 с.
2. Громадин В. «Visage» Л. Берио: начало электронной музыки URL: http://gromadin.com/texts/teoriya-muzyki/3066/ (дата звернення 05.09.2020).
3. Кириллина В. Лучано Берио // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы / ред. М. Арановского и А. Баевой. Москва: Музыка, 1995. Вып. 2. С. 74 – 109.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / пер. с чес. К. Иванова / ред. Ю. Н. Рагса, Ю. Н. Холопова. Москва: Музыка, 1976. 363 с.
5. Смирнов А. Спектроморфология URL: https://asmir.info/lib/spectromorphology.htm (дата звернення 05.09.2020).
6. Berio L. «Visage» (author's note) URL: http://www.lucianoberio.org/node/1505?2019623839=1 (date of requeste 05.09.2020).
7. Berio Luciano URL: https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/luciano-berio (date of requeste 05.09.2020).
8. Causton R. Berio's «Visage» and the Theatre of Electroacoustic Music // Tempo. New Series. № 194. Italian Issue. (October 1995). P. 15-21. URL: https://www.jstor.org/stable/944606?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents (date of requeste 05.09.2020).
9. Cox C. L. Listening to Acousmatic Music. New York: Columbia University, 2006. 188 с. URL: https://www.academia.edu/31102963/Listening_to_Acousmatic_Musc (date of requeste 20.07.2020).
10. Smalley D. Spectromorphology: explaining sound-shapes // Organised Sound. Vol. 2. Issue 2. (August 1997). P. 107–126. URL: https://pdfs.semanticscholar.org/6efd/9df72c41ca5b7fba54d12d97cef1b2871e7c.pdf?_ga=2.15022454.1130154524.1591524211-4368684.1588538680 (date of requeste 05.09.2020).
11. Suk-Jun K. Acousmatic reasoning organised listening with imagination URL: https://www.academia.edu/545300/ACOUSMATIC_REASONING_AN_ORGANISED_LISTENING_WITH_IMAGINATION (date of requeste 05.09.2020).

References

1. Volodin, A. (1970). Electronic musical instruments. Moscow: Energiya. 144 p. [in Russian].
2. Gromadin, V. (n. d.). «Visage» L. Berio: the beginning of electronic music. Retrieved from http://gromadin.com/texts/teoriya-muzyki/3066/ [in Russian].
3. Kirillina, V. (1995). Luciano Berio. M. Aranovskiy, A. Baeva (Eds.), XX century. Foreign music: Essays and documents. (Vols. 2), (pp. 74 – 109). Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Kogoutek, Ts. (1976). Technique of composition in the music of the twentieth century. (K. Ivanov Trans). Yu. Rags, Yu. Kholopov (Ed.). Moscow: Muzyka. 363 p. [in Russian].
5. Smirnov, A. (n. d.). Spectromorphology. Retrieved from https://asmir.info/lib/spectromorphology.htm [in Russian].
6. Berio, L. (n. d.). «Visage» (author's note). Retrieved from http://www.lucianoberio.org/node/1505?2019623839=1 [in English].
7. Berio Luciano. (n. d.). Retrieved from https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/luciano-berio [in English].
8. Causton, R. (1995). Berio's «Visage» and the Theatre of Electroacoustic Music. Tempo. New Series. Italian Issue, 194. 15–21. Retrieved from https://www.jstor.org/stable/944606?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents [in English].
9. Cox, C. L. (2006). Listening to Acousmatic Music. New York: Columbia University. 188 с. Retrieved from https://www.academia.edu/31102963/Listening_to_Acousmatic_Musc [in English].
10. Smalley, D. (1997). Spectromorphology: explaining sound-shapes. Organised Sound, Vol. 2. Issue 2. 107–126. Retrieved from https://pdfs.semanticscholar.org/6efd/9df72c41ca5b7fba54d12d97cef1b2871e7c.pdf?_ga=2.15022454.1130154524.1591524211-4368684.1588538680. [in English].
11. Suk-Jun, K. (2008). Acousmatic reasoning organised listening with imagination. Retrieved from https://www.academia.edu/545300/ACOUSMATIC_REASONING_AN_ORGANISED_LISTENING_WITH_IMAGINATION [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.08.2020
Отримано після доопрацювання 15.09.2020
Прийнято до друку 18.09.2020

УДК 7.035:001.891"18/19"
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219184

Цитування:
Лігус О. М., Лігус В. О. Методологічні аспекти дослідження романтизму в європейському музичному мистецтві XIX – початку XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 4. С. 140-144.

Lihus O., Lihus V. (2020). Methodological Aspects of Romanticism's Consideration in the European Musical Art of the 19th – the beginning of 20th Century. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 140-144 [in Ukrainian].

Лігус Ольга Марківна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та музичної освіти
Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-5513-5525
olga-ligus@ukr.net
Лігус Валентин Олександрович,
Заслужений артист України,
доцент кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-2430-0166
ligus-valentin@ukr.net

МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ РОМАНТИЗМУ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета роботи – висвітлити методологічні аспекти дослідження романтизму в європейському музичному мистецтві, викладені у мистецтвознавчих та культурологічних працях. **Методологію дослідження** складають такі методи: історичний – в аналізі процесів формування й еволюції романтизму в європейському мистецтві XIX – початку XX ст.; історико-культурний – у розгляді концептуальних засад загальнокультурного та суспільно-історичного контексту епохи Романтизму; дескриптивний – в аналізі термінології та інтерпретації поняття романтизму; історично-порівняльний – у зіставленні різноманітних проявів романтизму в історичному розрізі XIX – початку XX ст.; метод моделювання – у створенні стильової моделі романтизму окресленого періоду; типологічний метод – у виокремленні найбільш істотних ознак романтичного стилю. **Наукова новизна** роботи полягає у систематизації наукового досвіду дослідження романтизму, в окресленні сучасних тенденцій вивчення проблематики цього явища. **Висновки.** Виявлено причини відмінності дефініцій і трактувань романтизму літературознавцями та музикознавцями. Виокремлено спільні позиції дослідників романтизму: усвідомлення романтизму як багаторівневої категорії; констатація національних версій романтизму в різних європейських культурах; визнання романтизму динамічною системою різноспрямованих тенденцій.

Ключові слова: романтизм; епоха Романтизму; романтичний стиль; музичний романтизм; романтичне мистецтво.

Lihus Olha, *Ph.D in Art Studies, Assistant professor of the Department of Musicology and Musical Education, Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University;* ***Lihus Valentyn****, Honored Artist of Ukraine, Assistant professor of the Department of Musical Art, Kyiv National University of Culture and Arts*

Methodological Aspects of Romanticism's Consideration in the European Musical Art of the 19th – the beginning of 20th Century

The aim of the article is to reveal the methodological aspects of the European Romanticism's investigation in the musical art and culture studies works. **The methodology** of the research presupposes such methods: historical – in the analysis of the processes of formation and evolution of Romanticism in the European art of the 19th – the beginning of the 20th century; historical-cultural – in the consideration of the conceptual foundations of the universal cultural and socio-historical context of the Romantic epoch; descriptive – in the analysis of the terminology and its interpretation of the Romanticism notion; historical-comparative – in the comparison of different manifestations of Romanticism in the 19th – the beginning of the 20th century; method of modeling – in the construction of a stylistic model of Romanticism of the particular period; typological – in the definition of the most peculiar features of the Romantic style. **The scientific novelty** of the research is a systematization of the scientific experience of the examination of Romanticism and the definition of the modern tendencies of the research of these ranges of problems. **Conclusions.** The reasons for the difference in the definitions and interpretations of Romanticism by the musicologists and theorists of literature are defined. The common positions of the researchers of Romanticism are considered: the understanding of Romanticism as

©Лігус О. М., 2020
©Лігус В. О., 2020

a multilevel category; consideration of national versions of Romanticism in different European cultures; recognition of Romanticism as a dynamic system of multidirectional tendencies.

Key words: Romanticism; Romanticism epoch; romantic style; musical Romanticism; romantic art.

Актуальність теми. У вивченні процесів історії культури й мистецтва кожний період актуалізує нові, нетипові для попередніх періодів, проблеми. Так, українське мистецтвознавство і, зокрема, музикознавство, невипадково акцентує на необхідності дослідження романтизму – художньо-стильового явища XIX ст., яке виникло і розвивалося на гребені національно-патріотичного руху народів Європи, знаменуючи свободу вияву мистецького індивідуалізму. Увага науковців до означеної проблеми обумовлена, таким чином, співзвучністю естетичних і світоглядних ідей епохи Романтизму сучасній соціокультурній ситуації в українському суспільстві.

Інша причина, що унаочнює актуальність проблеми романтизму – дискусійний характер дослідження цього багатогранного художньо-історичного явища, що стосується, зокрема, його дефініції. З цього приводу літературознавець і культуролог О. Михайлов слушно зауважив, що романтизм – це «слово, яке виражає найрізноманітнішу невловимість у природі й мистецтві, яке є майже невловимим за своїм змістом, оскільки виблискує незліченними смисловими відтінками» [11, 20].

Аналіз останніх досліджень. Феномен романтизму досліджувався мистецтвознавцями і культурологами у філософських, історичних, соціальних та естетичних аспектах. Ретельно вивчалася і романтична художня творчість в усьому її стильовому та жанровому розмаїтті, зокрема, мистецтво літератури й музики XIX ст., де романтизм проявився особливо виразно. Незважаючи на це, науковці визнають романтизм недостатньо дослідженим, аргументуючи це численними відмінностями його дефініції у різних галузях мистецтвознавства.

Множина трактувань романтизму спостерігається протягом усього періоду його існування та дослідження: від перших метафоричних визначень цього поняття у працях митців XIX ст. (П. В'яземський, М. Костомаров, Ф. Ліст, Р. Шуман) – до сучасних літературознавчих та музикознавчих концепцій: [4; 8; 13; 17]. Загалом у мистецтвознавстві відомі такі дефініції романтизму: художній напрям [1; 3; 12; 13; 14]; художній стиль [4; 12; 13]; творчий метод [3; 12]; мистецька епоха [4; 12; 17; 18; 20]; особливий тип творчості [8; 13; 15].

Означені зауваги щодо розбіжностей у трактуванні романтизму актуалізують проблему систематизації наукового досвіду дослідження романтизму в мистецтвознавстві і культурології, охоплюючи аспекти дефініції, хронології, естетико-філософського підґрунтя та образно-стилістичної специфіки цього явища.

Мета статті – висвітлити методологічні аспекти дослідження романтизму в європейському музичному мистецтві, викладені у мистецтвознавчих та культурологічних працях.

Виклад основного матеріалу. Естетика романтизму стверджувала культ мистецтва, яке проросло із самого життя, національно-історичного ґрунту і знаменувало вільне самовираження митця. Звідси – надання поетами-романтиками виняткової ролі суб'єктивному началу, емоційності, чуттєвості. Розквіт романтизму в літературі був яскравим, але недовговічним: він припав на першу чверть XIX ст., тому серед літературознавців тривалий час переважало розуміння цього явища як художнього напряму.

У музиці ж, мистецтві емоційному, романтизм не міг стати відкриттям свободи й почуттєвості, як у літературі, відповідно, не був він і категоричним запереченням ідеалів класицизму. Тому А. Цукер висловив думку про «панромантизм» музики, естетика якої народилася ще задовго до виникнення романтичних творів. [15, 9]. На відміну від літератури XIX ст., в музиці романтизм розвивався також у XIX ст. Це дає підстави музикознавцям трактувати романтизм як цілісну художньо-історичну епоху.

Інший важливий аспект проблеми дефініції романтизму пов'язаний з різним часом і характером прояву романтизму в різних країнах та національних культурах. Так, російський літературознавець і духовний філософ XX ст. В. Зеньківський відзначав, що романтизм скрізь має національне забарвлення, немає романтизму загалом, а є німецький, французький, англійський романтизм – усюди різний [5, 156]. Аналогічно міркував і німецький музикознавець XX ст. Ф. Блуме: «розходження і відмінності в музиці «романтичної доби» є дуже величезними, навіть якщо врахувати тільки німецьку музику, і стають неозорими, якщо прилучити музику

інших націй. Зобразити «стиль музичного романтизму» означало б написати історію музики XIX ст.» [2, 147–148].

Водночас, розмаїття національних утілень романтизму, власне, й було його питомою особливістю. Невипадково, саме в епоху Романтизму відбувалося становлення і розквіт багатьох національних культур. Усвідомлення романтиками унікальності кожної національної культури формувало, насамперед, розуміння ними необхідності консолідації усіх народів навколо загальнолюдських цінностей, що в різний час відзначалося як митцями,так і дослідниками їхньої творчості. Так, Д. Чижевський писав: «“Вселюдське” значення, вічність окремих культурних форм (зокрема і форм національного життя) є таке саме, як абсолютне значення окремих однобічних «напрямків», «шкіл», течій та стилів у мистецтві. Це різні прояви, різні реалізації <…> абсолютної правди, краси, святості, справедливості. І цінність їх якраз полягає в їх індивідуальності, окремішності, бо саме те, що в усіх них є індивідуальне і доповнює інші вияви в інших здійсненнях їх у історії» [16, 7]. Подібне судження висловив і Н. Берковський: «В усіх країнах Європи – свій романтизм. Але врешті-решт усі вони, коли на них дивишся здалеку, зливаються в єдине ціле» [1, 33].

Мистецтвознавці різних поколінь визнавали, що романтизм неможливо охопити лише історичними рамками. Зокрема, український поет і літературознавець Є. Маланюк у 1937 р. зауважив: «Романтизм живе в середньовіччю і ренесансі. Він чуйно стоїть на сторожі людини і народу, лише не в змеханізованім і деградованім значенні цих слів з минулого століття» [9, 144]. Із цією сентенцією погоджується сучасний літературознавець М. Наєнко, який досліджував особливості романтизму в українській прозі різних часів. «Романтизм як конкретно-історичне явище межі XVIII – XIX ст. справді віджив свій вік, – пише він, – але як тип художньої творчості цілком не зник» [13, 12]. Згідно з його концепцією, категорія романтизму постає в літературі у трьох вимірах: художнього напряму, художнього стилю та «стильової тональності». Перший охоплює літературу зламу XVIII–XIX ст., другий обіймає творчість митців романтичного світосприйняття XIX ст. та їх послідовників, а третій – мистецтво всіх епох: від фольклору до найновіших форм професійної творчості.

Ідеєю «тріадності» романтизму вирізняється також дослідження музикознавця А. Кудряшова, який виразив сутність музичного романтизму ланцюгом споріднених слів – «романтичне» – «романтика» – «романтизм». За визначенням цього вченого, «“романтичне” є історико-типологічною категорією, якою характеризується мистецтво незвичайних, “відкритих”, постійно змінних форм». «Романтика» ж, на думку дослідника, уособлює тенденцію до свободи вираження і є характерною для мистецтва різних епох, а власне «романтизм» – «епоху панівної в мистецтві романтики, яка, здебільшого, охоплює XIX ст.» [8, 227].

Інший зміст у поняття «романтизму» та «романтики» вкладає музикознавець і культуролог І. Юдкін-Ріпун, автор ґрунтовної монографії «Культура романтики» [17]. Термін «романтика» трактується вченим доволі широко: як стиль цілої епохи, як уклад життя людей цієї епохи, як характер особистості, спосіб дії та, навіть, ставлення до вчинків. Романтизмом дослідник визначає стиль мислення, який охоплює не лише мистецтво, а й усі прояви людського інтелекту і духу.

Тенденція дефініціювати романтизм як епоху, а також, як стиль цієї епохи, характерна, переважно, для музикознавчих досліджень. Зокрема, про епоху Романтизму в музиці писали: К. Дальгауз [19], А. Ейнштейн [20], К. Зенкін [4], М. Михайлов [12], Б. Яворський [18] та ін. У працях цих учених романтизм окреслено рамками XIX ст. – періодом, коли найповніше розкрилася його естетична й художня сутність.

Зважаючи на умовність виміру будь-якої історичної епохи, чітко визначити хронологічні межі музичного романтизму практично неможливо. Тому одні дослідники пов’язували формування романтизму з творчістю Ф. Шуберта і К. М. Вебера; інші – з іменами Е. Т. Гофмана, Л. Шпора та Н. Паганіні, а дехто знаходив витоки романтичного стилю у творах Й. Шоберта, В. А. Моцарта та Л. Бетховена. Таким чином, точка відліку романтизму в різних дослідженнях коливається між останньою чвертю XVIII та рубежем XVIII – XIX ст.

У визначенні кінця епохи Романтизму музикознавці схиляються, переважно, до позначки 20х років XX ст. Як пише К. Зенкін, завершення романтизму пов’язують з виходом за межі пізньоромантичної тональності у творчості К. Дебюссі, А. Веберна, С. Прокофєва, Б. Бартока, коли «свобода організації музичного часопростору, якої прагнули романтики, стала реальністю» [4, 15].

Розуміння романтизму як цілісної епохи

музикознавці аргументують наявністю комплексу стійких ознак, притаманних мистецтву цієї доби, тобто визначають романтизм як стильову художню систему. У цьому плані музикознавча думка збігається із сучасним поглядом літературознавців і культурологів [7; 11; 13; 14; 15], які трактують романтизм як складну динамічну систему, де співвідносяться різноспрямовані, навіть протилежні тенденції.

Виокремленням найхарактерніших загально-естетичних і художньо-стильових ознак музичного романтизму (образно-змістових, логіко-конструктивних, стилістичних) вирізняються музикознавчі праці різних років. Спираючись на багатий досвід музикознавства, можемо узагальнити ці ознаки: відчуття дисгармонії та спроба «втекти» від неї в ідеальний світ; індивідуалізація художнього мислення; підвищений емоційний тонус музичного твору; примат лірики; зацікавленість фольклором; тенденція до відкритих форм; тенденція до малих форм; увага до інших національних культур; програмність; яскрава кантиленна мелодика, колористична гармонія.

В історії вивчення епохи музичного романтизму простежуються два підходи. Перший полягає у розгляді творчості композиторів певного часового відрізку епохи. У зв'язку з цим романтизм розподіляють переважно на три періоди: ранній, зрілий та пізній. Так, до ранніх романтиків належать К. Вебер, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, М. Глінка. Поняттям «зрілий романтизм» характеризується творчість Г. Берліоза, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, П. Чайковського, а до «пізнього» романтизму, зазвичай, належать Р. Вагнер, Й. Брамса Г. Малер, К. Дебюссі, А. Скрябін, С. Рахманінов.

Інший підхід зумовлений прагненням пізнавати музичне явище у його стильовій динаміці, яка визначається не хронологічними одиницями, а показниками якості еволюційного руху – фазами, стадіями та циклами. Одним із перших на цій позиції стояв Б. Яворський, у працях якого романтизм визначено кульмінаційною фазою («фазоепохою») «емоційної» або «психологічної» епохи [18].

На сучасному етапі концепція стадіального розвитку, сформована у працях Б. Яворського, розвивається у працях Г. Ганзбурга, К. Зенкіна, Л. Кияновської, Л. Корній, Л. Неболюбової, С. Тишка, М. Черкашиної, в яких порушено проблему романтизму. Дослідження цих учених характеризуються такими спільними положеннями:

– тріадність еволюційного розвитку (становлення стилю, розвиток стильових ознак та їх модифікація);

– циклічність музично-історичного процесу, зумовлена логікою чергування контрастних тенденцій.

Кожен із дослідників розглядав означену проблему в певному художньо-географічному просторі та в певній жанровій площині. Так, К. Зенкін, Г. Ганзбург та М. Черкашина виявляють еволюційну динаміку музичного романтизму в загальноєвропейському контексті, Л. Корній та Л. Кияновська – в українській музиці, Л. Неболюбова – в австрійській на німецькій, а С. Тишко – в російській музиці. Характерною особливістю досліджень Л. Корній та С. Тишка є розгляд стильових ознак романтизму в аспекті національного стилеутворення.

Висновки. Аналіз праць, пов'язаних із вивченням проблеми романтизму в європейському мистецтві, зокрема, в літературі й музиці, дав можливість виявити розмаїття трактувань самого терміна «романтизм», визначити і систематизувати теоретико-методологічні засади у вивченні цього явища та визначити причини розбіжностей вчених різних галузей мистецтвознавства.

Численні спроби науковців виразити романтизм певною формулою виявлялися марними, оскільки щоразу його головною ознакою були різні параметри (світоглядні, естетичні, психологічні, стилістичні тощо). Розбіжності дослідників пояснюються, також, неоднорідністю та асинхронністю прояву романтизму в культурно-мистецькому та географічному просторі, адже в різних видах мистецтва та національних культурах романтизм мав різне забарвлення, різні хронологічні межі та інтенсивність розвитку.

Досліджуючи романтизм, вчені не обмежувалися однозначними дефініціями цього явища. Наприклад, культуролог В. Ванслов трактував його одночасно як творчий метод і напрям, музикознавець М. Михайлов розглядав романтизм як метод та стиль епохи, а літературознавець М. Наєнко – як напрям, художній стиль та особливий тип творчості.

Різний час і характер прояву романтизму в літературі й музиці обумовив відмінності дефініцій і трактувань романтизму літературознавцями та музикознавцями. Водночас, у літературознавчих та музикознавчих працях простежується чимало

спільних позицій: усвідомлення романтизму як багаторівневої категорії; констатація національних версій романтизму в різних європейських культурах; визнання романтизму динамічною системою різноспрямованих тенденцій.

Дослідження складної проблематики романтизму, на думку сучасних мистецтвознавців, передбачає поєднання синхронічного та діахронічного вимірів цього явища, а також, урахування оригінальності прояву романтизму в кожній національній культурі.

Література

1. Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2002. С. 33–38.
2. Блуме Ф. Романтика. Епохи історії музики в окремих викладах. В 2 ч. Ч. 2. Одеса : Будівельник, 2004. С. 124–188.
3. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. Москва : Искусство, 1966. 403 с.
4. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути развития музыкального романтизма. 2-е изд. Москва : Юрайт, 2019. 391 с.
5. Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. Москва : Республика, 2005. 367 с.
6. Каган М. С. Музыка в мире искусств. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Юрайт, 2018. 230 с.
7. Комаринець Т. І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму (проблема національного й інтернаціонального). Львів : Вища школа, 1983. 223 с.
8. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музики XVII – XX вв. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2010. 427.
9. Маланюк Є. До справжнього Шевченка Книга спостережень. Київ : Дніпро, 1997. С. 138–149.
10. Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. Москва : Аспект Пресс, 1995. 380 с.
11. Михайлов А. В. Романтизм // Музыкальная жизнь. 1991. № 5. С. 20–23.
12. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке : статьи и фрагменты. Ленинград : Музыка, 1990. С. 228–235.
13. Наєнко М. К. Романтичний епос: ефект романтизму і українська література. Київ : Просвіта, 2000. 378 с.
14. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. Київ : Мистецтво, 1985. 365 с.
15. Цукер А. Романтизм и музыкальное искусство // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему. Ростов-на-Дону, 1998. С. 6–9.
16. Чижевський Д. Історія української літератури. Нью-Йорк, 1956. 511 с.
17. Юдкін-Ріпун І. М. Культура романтики. Київ : [б.и.], 2001. 480 с.
18. Яворский Б. Избранные труды. Т. 2. ч.1. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 129–188.
19. Dahlhaus C. Nineteenth-Century Music. Berkeley, Los Angeles: Univ. of California Press, 1989. 417 p.
20. Einstein A. Music in the Romantic Era. London: J. M. Dent & Sons LTD, 1947. 371 p.

References

1. Berkovskii, N. (2002). Lectures and articles in foreign literature. St. Petersburg: Azbuka-klassika. pp. 33–38 [In Russian].
2. Blume, F. (2004). Romance. Epoch of the history of music in separate writings. Odesa : Budivelnyk. pp. 124–188 [In Ukrainian].
3. Vanslov, V. (1966). Aesthetics of Romanticism. Moscow: Iskusstvo [In Russian].
4. Zenkin, K. (2019). Piano miniature and ways of the development of musical Romanticism. Moscow: Yurait [In Russian].
5. Zen'kovskii, V. (2005). Russian thinkers and Europe. Moscow: Respublika [In Russian].
6. Kagan, M. (2018). Music in the world of art. 2nd ed. St. Petersburg: Yurait [In Russian].
7. Komarynets, T. (1983). Ideologic-aesthetic foundations of the Ukrainian Romanticism (the problem of national and international)]. Lviv: Vyshcha shkola [In Ukrainian].
8. Kudryashov, A. (2010). A theory of the musical content. Artistic ideas of the European music of the 17th-20th cen. St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki [In Russian].
9. Malaniuk, Ye. (1997). A book of observations. Kyiv: Dnipro. pp. 138–149 [In Ukrainian].
10. Mann, Yu. (1995). The dynamics of the Russian Romanticism. Moscow: Aspekt Press [In Russian].
11. Mikhailov, A. (1991). Romanticism. Muzykal'naya zhizn'. no 5. pp. 20–23 [In Russian].
12. Mikhailov, M. (1990). Essays about style in music: articles and fragments. Leningrad: Muzyka [In Russian].
13. Naienko, M. (2000). Romantic epos: the effect of Romanticism and Ukrainian literature. Kyiv: "Prosvita" [In Ukrainian].
14. Nalivaiko, D. (1985). Art: movements, branches, styles. Kyiv: Mystetstvo [In Russian].
15. Tsuker, A. (1998). Romanticism and music art. Muzykal'nyi mir romantizma: ot proshlogo k budushchemu. Rostov-na-Donu. Pp. 6–9 [In Russian].
16. Chyzhevskyi, D. (1956). The history of Ukrainian literature. New York [In Ukrainian].
17. Iudkin-Ripun, I. (2001). The culture of Romanticism: monograph. Kyiv. [In Russian].
18. Yavorskii, B. (1987). Selected works. Vol. 2, part 1. Moscow: Sovetskii Kompozitor [In Russian].
19. Dahlhaus, C. (1989). Nineteenth-Century Music. Berkeley, Los Angeles: Univ. of California Press [In English].
20. Einstein, A. (1947). Music in the Romantic Era. London: J. M. Dent & Sons LTD [In English].

Стаття надійшла до редакції 09.09.2020
Отримано після доопрацювання 05.10.2020
Прийнято до друку 08.10.2020

УДК 78.01.02.03
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219147

Цитування:
Степурко В. І. «Варіації на шведську тему» Мирослава Скорика як історичний і психологічний наратив. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 145-148.

Stepurko V. (2020). "Variations on the Swedish theme" by Miroslav Skoryk as a historical and psychological narrative. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 145-148 [in Ukrainian].

Степурко Віктор Іванович,
композитор,
заслужений діяч мистецтв України,
лауреат Національної премії
імені Тараса Шевченка,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри академічного і естрадного
вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-2648-4766
viktorstepurko@gmail.com

«ВАРІАЦІЇ НА ШВЕДСЬКУ ТЕМУ» МИРОСЛАВА СКОРИКА ЯК ІСТОРИЧНИЙ І ПСИХОЛОГІЧНИЙ НАРАТИВ

Мета роботи. Розглянуто твір сучасного українського композитора Мирослава Скорика «Варіації на шведську тему» для фортепіано та оркестру струнних інструментів, під кутом зору історичного і психологічного наративу. **Методологія дослідження** полягає у розгляді музичного твору як такого, що у рамках співвідношення історично-реального й психологічно-уявного висловлює специфіку естетики постмодернізму. **Наукова новизна.** Встановлено, що з використанням давнього фольклору, на основі постмодерністської налаштованості, через призму власного психологічного наративу автором висловлюється історичне знання. **Висновки.** У творі виявлено різноспрямованість стильових ознак як комбінацій різних рівнів сприйняття, охарактеризовано спільні й відмінні риси стильового розмаїття, використаного композитором для висловлення власного наративного концепту.

Ключові слова: наратив, естетика постмодернізму, стильове розмаїття, концепт.

***Stepurko Victor**, composer, Honored Artist of Ukraine, winner of the Taras Shevchenko National Prize, Ph.D. candidate, associate professor, Professor of Academic and Variety Vocal and Sound Directing The National Academy of Leadership in Culture and the Arts*

"Variations on the Swedish theme" by Miroslav Skoryk as a historical and psychological narrative

The purpose of the article deals with the work of contemporary Ukrainian composer Miroslav Skoryk "Variations on the Swedish theme" for piano and orchestra of stringed instruments, from the perspective of the historical and psychological narrative. **The methodology** of the study is to consider the musical work as such, which, in the context of the correlation of historically real and psychologically imaginary, expresses the specific aesthetics of postmodernism. **Scientific novelty.** It is established that using ancient folklore, on the basis of postmodernist disposition, the author expresses historical knowledge through the lens of his own psychological narrative. **Conclusions.** The work reveals the diversity of stylistic features as combinations of different levels of perception, describes the common and distinctive features of the style diversity used by the composer to express his own narrative concept.

Key words: narrative, postmodern aesthetics, style diversity, concept.

Актуальність теми дослідження. Сприймання себе творчою особистістю в соціальному середовищі відбувається шляхом формування наративів, які є висловленням власної позиції автора. Креативність висловлених ідей, що з покоління до покоління фіксуються у пам'яті особистості, підлягає постійному оновленню і висловлюється в якості наративного концепту творчого "Я" композитора, що постулює себе світові.

Аналіз досліджень і публікацій. Наративістська теорія історії та психології розроблена низкою провідних вітчизняних та закордонних науковців, таких як К. Гемпель, А. Данто, П. Оппенгейм, Ч. Тейлор, Н. Чепелєва тощо. Увага дослідників зосереджується на триєдиному зв'язку мови, комунікації та соціальної складової. Вказані науковці фокусуються не лише на проблемі повідомлення, у якому є логічний виклад події, але й на проблемі особистісного психологічного сприйняття в умовах певного стану соціуму. Це питання розглядається ними не лише з точки зору наукової теорії, але й

©Степурко В. І., 2020

наративної терапії, тобто, впливу на суб'єкт сприйняття.

Мета роботи. Розгляд композиторської творчості, у контексті постмодерної теорії історичного та психологічного наративу, спроба розглянути музичний твір як спосіб систематизації індивідом історичного досвіду на основі психологічного наративу.

Виклад основного матеріалу. Твір М. Скорика «Варіації на шведську тему» висловлює суб'єктивне вирішення проблеми зв'язку між авторським текстом й історичною реальністю минулого, закладеною у темі варіацій на старовинну шведську мелодію пісні, несе в собі інтерпретативний характер суб`єктивно-діяльнісного психологічного наративу.

Старовинна шведська пісня анонімного автора за змістом є прикладом "мандрівних" роздумів про рідну землю, її холодний кліматичний ландшафт і можливість зігрітися у дорозі, лише дякуючи "теплій" пісні і спогадам про колишні щасливі спілкування. Однак, спрямованість мандрівника у фургоні, що «їде до тепла», можна розглядати як наратив, характерний для розповідної форми кожної культури, це – бажання щастя як ідеалу опису.

Термін "наратив" не співпадає з поняттям хронологічної послідовності дії, а лише висловлює людське ставлення до оповідної історії, що формується на основі усвідомлення певної ідеї або творчого концепту. Так, композитор М. Скорик у своєму прочитанні тематики народної пісні, після викладу основної теми у стилі бахівського хоралу одразу вводить динамічний наратив емоційного "розкручування", що на кульмінації цього фрагменту завершується у партії фортепіано піднесеним сплеском основної теми варіацій, в традиціях висловлення особистісних романтичних почуттів. Наступна варіація будується на притишеному звучанні "лагідної" танцювальної барокової стилістики і за раптовістю стилістичної зміни викликає стан дещо настороженого очікування, що у третій варіації і справджується проявом агресивної сутності зла.

Такий колажний прийом стилістично-жанрових контрастів нагадує композиційну драматургію Партити № 5 М. Скорика для фортепіано, в якій дивне співставлення далеких за часовим (епохальним) та емоційним виміром стилів створює своєрідну ситуацію, яку можна трактувати як стан внутрішньої інтелектуальної напруги особистості, що "застрягає" у між жанрових тенетах. Однак, у даному випадку особистість у лінійному часі історичних подій зіштовхується із зовнішніми трагедійними впливами, що і породжують внутрішній психологічний дискомфорт.

На думку вчених, взаємодія людини зі світом формує певні патерни її поведінки, що висловлюється у формі, яка не завжди може бути логічно поясненою. Тим не менше, людина не може існувати без спілкування, вона є носієм культурної та історичної спадщини свого народу і цей фактор спрацьовує у тому напрямку, що для діалогу людей у часі й епохальному вимірі постає необхідність вияснення наративної сутності історичних подій і психологічної реакції на них.

«Варіації на шведську тему» композитора М. Скорика, що сформував специфічну форму сприйняття соціального досвіду на основі старовинної шведської народної пісні, є яскравим прикладом всеохоплюючої спроби висловити дискурсивну реальність через особистісне світовідчуття, власний наратив. Адже, якщо уявити довгий шлях від образу мандрівника у фургоні, що «їде до тепла», до авторських роздумів і переживань з цього приводу притаманних кожному, то історичний проміжок може видатися не таким вже і довгим, а етнічний ґрунт не таким вже й значимим. Важливим залишається лише спільний холодний політичний "ландшафт", у якому доводиться особистості зігріватися лише "теплою піснею".

Згадаємо принагідно, що історичні перипетії контактів України й Швеції переплітаються ще з давніх часів Івана Мазепи і Карла XII. Відомо, що цей переломний час став трагічним водорозділом існування вільної козацької держави і її залежності від інших імперій світу. І хоча контекст пісні, на основі якої формується історичний і психологічний наратив твору М. Скорика не зачіпає жодних політичних мотивів, однак, дисонуючі кластери та політональні прийоми, що їх використовує композитор, свідчать про зображальність зла, якими є для кожної пересічної людської особистості політичні й військові події історичної реальності.

Тож, історичне знання тут висловлюється через суб'єктивні відчуття окремо взятої особистості, що не дає можливості обґрунтувати його за допомогою усталених схем фактичного викладення історичного процесу. А зважаючи на постмодерністську налаштованість сучасного мистецтва, в ньому передує думка про те, що історичну правду

можна відчути не в історичних працях, а у давньому фольклорі, мистецтві та літературі, що власне і привернуло увагу композитора у даному напрямку.

Ставлення М. Скорика до історії, висловленої у шведській народній пісні, не можна відривати також і від його власних почуттів, родинної трагедії переселення з рідного Львова до Сибіру з початком окупації сталінським режимом і багаторічних мрій про «поїздку до тепла» на рідну Україну. Саме тому, у третій варіації після бравурного зачину у скрипок з'являється дисонуючий кластерний прийом у фортепіано, що нагадує маршові кроки кованих чобіт о бруківку. Тут розгортається найбільша подієвість у тривимірному просторі: «бравурність» скрипок і «кроки кованих чобіт» породжують руйнацію і відчуття особистісного болю й тривожних людських переживань.

Відомо, що наратив висловлює певне світоглядне розуміння й вибудовує картину причинної залежності, що засновується на ціннісно-смислових засадах. Тож, сягаючи фундаментальних основ історії буття, є можливість використовувати різні наративні моделі й найважливішою серед них є аксіологічна, бо звертається до особистісного «людського в людині», його ідеалів.

Особистісне ставлення композитора М. Скорика до «людського в людині» висловлюється вже в аранжуванні мелодії старовинної шведської пісні у стилі бахівського хоралу, що потім у процесі варіювання отримує й інші стилістичні забарвлення: пафосного романтичного сплеску, лагідної дитячої наївності, притишеного музичного образу, що формує відчуття тривоги, страждання і вибудовує психологічний наратив окремо взятої людської особистості, яка не просто «їде до тепла», а напружено очікує, чи крадеться або проривається до своєї мрії, витримуючи нищівні удари долі.

З іншого боку, у творі М. Скорика «Варіації на шведську тему» є присутньою характерна для постмодерністської моделі наративу деталь, що висловлюється у своєрідному формуванні образу зла, коли не можна відчути його жанрової або стильової основи. Він несе у собі фактурні обриси мінливості, що в образно-психологічному сенсі могло бути трактованим як «завивання віхоли», «руйнівна стихія», «удари грому» тощо, але зважаючи на історичний контекст, як було зазначено вище, висловлює сутність соціально-політичного зла.

Зважаючи на полістилістичний прийом, що його використовує композитор у творі, можна було б очікувати висловлення цієї образної сфери у більш романтичному вимірі, однак, автор обирає жорстку дисонантність, характерну для музики XX століття, що і наводить на думку про історично-психологічні паралелі авторського наративного концепту як узагальнюючого образу інфернального зла.

Наукова новизна. Вперше розглянуто музичний твір, у контексті формування історичного і психологічного наративу, Встановлено, що з використанням давнього фольклору, на основі постмодерністської налаштованості, через призму власного психологічного наративу автором висловлюється історичне знання.

Висновки. Розглянувши наративну спрямованість жанрово-стильових алюзій, що їх у своєму творі використовує М. Скорик, можна дійти кількох висновків:

1. Зважаючи на народні основи бахівської хоральності, аранжування старовинної шведської пісні у такому стилі висловлює сакральну сутність художньої образності авторського наративу музичної теми.

2. Пафосний сплеск у заключному проведенні теми першої варіації у партії фортепіано можна трактувати як ідею загально-патріотичного наративу, українського у тому числі.

3. «Лагідний» танцювальний бароковий контент другої варіації висловлює сутність нарації дитячого світогляду, відчуття радості буття.

4. Наратив зла, що у першій варіації викликав здебільшого асоціативні образи природних феноменів «віхоли» та «заметілі», в третій варіації набирає обрисів соціальної спрямованості: маршової бравурності, гуркоту кованих чобіт о бруківку, загальної руйнації та появи образу страждання у заключній фразі партії фортепіано.

5. Процесуальність четвертої варіації продовжує ідею протиставлення образів зла і «людського в людині».

6. П'ята варіація, за рахунок помірного темпу, тихого звучання та наповненості інтонаціями зітхань і тональної мінливості є квінтесенцією висловлення людських переживань і роздумів. У авторському ставленні до події, в цій варіації на кульмінації з'являється наратив вселенської трагедії.

7. Шоста варіація висловлює сутність емоційно-психологічної розбурханості, що на кульмінації досягає найбільшого динамічного й дисонантного рівня. Заключна кульмінаційна

фраза у струнних підводить страдницький підсумок всього композиційного розвитку, а фактурні елементи «булькання» на останній ноті мелодії та останній кластер у фортепіано свідчать про «потопання» всіляких надій і затвердження влади зла. Такий наратив, можна пов'язати з мистецьким напрямком італійського веризму XVII століття, у якому автори прагнули показати життя таким, яким воно є насправді.

Тож, сутність творчого концепту, під кутом зору історичного і психологічного наративу у «Варіаціях на шведську тему» М. Скорика висловлюється у формі, що не сповідує логічний виклад події, але концентрується на проблемі особистісного психологічного сприйняття з огляду на умови авторського розуміння певного стану соціуму. Наратив «людського в людині» має історичний (жанрово-стильовий) і психологічний контексти, а зло лише психологічний. У цьому сенсі, можна висловити думку про те, що поняття «зло» має містичний, поза історичний контекст.

Література

1. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы. Вопросы философии. 2000. № 3. С. 29-42.

2. Gergen K. J. (1999). An Invitation to Social Construction. – London, 90-110.

3. Sarbin T. R. (1986). Narratology as a root metaphor in psychology. Narrative psychology: The stories nature of human conduct, 3-21.

4. Wortham, S. (2001). Narratives in action. A strategy for research and analysis. Teachers College Press, 274 p.

5. Починок І. Наратив і проблема науковості історичного пізнання (стаття перша). Науковий вісник Чернівецького університету: Збірник наукових праць. Випуск 534-535. Філософія. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2010. С. 28-31.

6. Ширяєва Т. М. Наративна психологія: теорія та практика. Наукові записки. Національний університет "Острозька академія". Психологія і педагогіка. 2013. Вип. 22. С. 213-216. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoapp. 2013. 22. 47.

References

1. Brokmeyer J., Harre R. (2000). Narrative: problems and promises of one an alternative paradigm. Questions of philosophy, 3, 29-42 pp. [in Russian].

2. Gergen K. J. (1999). An Invitation to Social Construction. London, 90-110.

3. Sarbin T. R. (1986). Narratology as a root metaphor in psychology. Narrative psychology: The stories of the nature of human conduct, 3-21 pp..

4. Wortham, S. (2001). Narratives in action. A strategy for research and analysis. Teachers College Press. 274 p.

5. Pochynok I. (2010). Narrative and the problem of scientific knowledge of historical knowledge (article one). Chernivtsi University Scientific Bulletin: Collection of Scientific Papers. Issue 534-535. Philosophy. Chernivtsi: Chernivtsi Nat. Univ., 28-31 pp. [in Ukraine].

6. Shiryaeva T. M. (2013). Narrative psychology: theory and practice. Proceedings. Ostroh Academy National University. Psychology and pedagogy, 22, 213-216. Access mode: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoapp., 22, 47 p. [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 15.06.2020
Отримано після доопрацювання 21.07.2020
Прийнято до друку 24.07.2020

УДК 784.1.087.68(477.85)"18/19"(075.8)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219148

Цитування:
Ярошенко І. В. Особливості інтерпретації хорових творів С. Воробкевича в контексті творчого доробку А. Кушніренка: регіональні та інтегративні аспекти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. №4. С. 149-154.

Yaroshenko I. (2020). Peculiarities of interpretation of choir works of S. Vorobkevich in the context of A. Kushnirenko's oeuvre: regional and integrative aspects. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 149-154 [in Ukrainian].

Ярошенко Ірина Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики музичного виховання та диригування
Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-0097-5276
yaroshenko_roman@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХОРОВИХ ТВОРІВ С. ВОРОБКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ А. КУШНІРЕНКА: РЕГІОНАЛЬНІ ТА ІНТЕГРАТИВНІ АСПЕКТИ

Метою статті є охарактеризувати особливості інтерпретації хорових творів Сидора Воробкевича у творчому доробку А. Кушніренка та специфіку популяризації їх на західноукраїнських землях. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні матеріалів, які характеризують хорову творчість Сидора Воробкевича, що сприяє розвитку музичної культури краю та творчого доробку А. Кушніренка, який зробив великий вклад для популяризації хорової спадщини композитора. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше розглядається інтерпретація хорових творів Сидора Воробкевича в творчому та дослідницькому доробку відомого хорового диригента, композитора, організатора музичного життя на Буковині Андрія Кушніренка, який сприяв відродженню та популяризації забутої творчості С. Воробкевича. **Висновки**. У результаті дослідження виявлено, що специфіка хорових творів С. Воробкевича та особливості їх інтерпретації в творчому доробку А. Кушніренка є важливою складовою в українській хоровій спадщині, що сприяє відродженню та розвитку хорового мистецтва. Узагальнені результати творчої діяльності буковинських митців С. Воробкевича та А. Кушніренка, який вперше підняв із забуття музичну спадщину свого попередника, що заклав підвалини наукового вивчення народної пісенної творчості. Охарактеризована хорова творчість С. Воробкевича та дослідницька робота А. Кушніренка, особливості інтерпретації хорових творів. Акцентується увага на регіональні та інтегруючі аспекти історичної хорової спадщини буковинських митців.

Ключові слова: мистецтво, Буковина, музична діяльність, хорові твори.

Yaroshenko Iryna, *Ph.D. of Arts, Associate Professor of the Methodology of Musical Education and Conducting of the Educational and Scientific Institute of Arts of the Precarpathian National University named after Vasyl Stefanyk*

Peculiarities of interpretation of choir works of S. Vorobkevich in the context of A. Kushnirenko's oeuvre: regional and integrative aspects

The purpose of the article is to characterize the peculiarities of the interpretation of Sidor Vorobkevich's choral works in A. Kushnirenko's creative work and the specificity of their popularization in Western Ukrainian lands. **The methodology** of the research is to use materials that characterize the choral work of Sidor Vorobkevich, which contributes to the development of the musical culture of the region and the creative achievements of A. Kushnirenko, who made a great contribution to the popularization of the composer's choral heritage. **The scientific novelty** of the work is that for the first time the interpretation of Sidor Vorobkevich's choral works is considered in the creative and research work of the well-known choral conductor, composer, organizer of music life in Bukovyna Andriy Kushnirenko, who contributed to the revival and popularization of forgotten creativity. **Conclusions.** The research revealed that the specificity of S. Vorobkevich's choral works and the peculiarities of their interpretation in A. Kushnirenko's creative work is an important component in the Ukrainian choral heritage, which contributes to the revival and development of choral art. Generalized results of the creative activity of Bukovyna artists S. Vorobkevich and A. Kushnirenko, who first raised from oblivion the musical heritage of his predecessor, which laid the foundations of the scientific study of folk song creativity. Choral creativity of S. Vorobkevich and A. Kushnirenko's research work, peculiarities of interpretation of choral works are characterized. The focus is on regional and integrative aspects of the historical choral heritage of Bukovina artists.

Key words: art, Bukovina, musical activity, choral works.

©Ярошенко І. В., 2020

Актуальність теми дослідження. Аналізуючи особливості інтерпретації хорових творів Сидора Воробкевича в контексті творчого доробку Андрія Кушніренка розкриваються нові сторінки багатогранного таланту буковинського митця та його внесок в українську музичну культуру. Завдяки багаторічній невтомній науково-дослідницькій праці та широкій концертній діяльності професора Андрія Кушніренка була повернута до життя несправедливо забута музична спадщина славетного митця, видатного буковинського письменника і композитора Сидора Воробкевича. Актуальність дослідження зумовлена недостатнім вивченням композиторської діяльності буковинських митців, необхідністю використання доопрацьованих вокально-хорових творів у сучасній хоровій практиці.

Аналіз досліджень і публікацій. В українській музикознавчій науці проблема відродження та особливості інтерпретації забутих хорових творів західноукраїнських композиторів другої половини XIX – XX століть знайшла своє відображення у працях М. Білинської, І. Гриневецького, М. Загайкевич, С. Павлишин, в наукових статтях Й. Волинського, Р. Горака, Л. Мазепи, Т. Старух, Є. М. Черепанина, Л. Кияновської. Але на сьогоднішній день немає досліджень, які б всебічно розкрили та аналізували особливості інтерпретації хорових творів Сидора Воробкевича в контексті творчого доробку Андрія Кушніренка. Саме тому виникає необхідність у глибшому аналізі, вивченні та використанні творчої спадщини видатних митців, у тому числі і Сидора Воробкевича, яка є духовним надбанням українського мистецтвознавства і формує сьогодні сучасну гармонійну особистість.

Метою статті є виявити та оцінити з сучасних позицій внесок С. Воробкевича у розвиток музичного життя Буковини в контексті творчого доробку Андрія Кушніренка.

Виклад основного матеріалу. Завдяки Буковинському ансамблю під керівництвом А. Кушніренка вперше на Буковині зазвучала духовна музика, яка у роки тоталітарного атеїзму була, здається, назавжди похована в архівах бібліотек, музеїв, розпорошена по приватних колекціях в Україні і в далеких діаспорах. Для того, щоб повернути до життя неоціненну духовну спадщину, доводилося спочатку провести копітку науково-дослідницьку роботу. У виконанні Буковинського ансамблю пісні і танцю зазвучали несправедливо забуті твори геніальних українських композиторів XVIII століття Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, твори Д. Січинського, М. Вербицького, О. Нижанківського, Т. Топольницького.

Шляхом пошуку йшов А. Кушніренко зі своїм колективом, здійснюючи благородну місію відродження творчості буковинського композитора, поета, прозаїка і драматурга Сидора Воробкевича. Музика «жайворонка нашого відродження», як назвав його І. Франко, зазвучала у концертах Буковинського ансамблю під орудою А. Кушніренка, твори нашого краянина були записані колективом на грамплатівку на фірмі «Мелодія». Ця благородна справа могла здійснитися завдяки колосальній дослідницькій роботі А. М. Кушніренка, який відшукував твори С. Воробкевича в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Львівській бібліотеці ім. В. Стефаника, Чернівецькому обласному державному архіві, відповідному відділі Чернівецького краєзнавчого музею, приватних архівах тощо [5; 6]. Йому довелося розшифровувати авторські рукописи С. Воробкевича, виправляти помилки, дописувати пропущені ноти, а часом і цілі фрази, поліпшувати голосоведення і фактуру хорових творів. Подвижницька праця А. Кушніренка з редагування творів Сидора Воробкевича увінчалася успіхом. 1996 року вийшла збірка «Хорові твори С. Воробкевича» у видавництві «Музична Україна», а в 2003 році, з нагоди 100-річчя з дня смерті композитора, у видавництві «Прут» – другий випуск Воробкевичевих творів.

А передувала цьому копітка робота всього колективу Буковинського ансамблю на чолі з його багаторічним художнім керівником і головним диригентом А. Кушніренком з підготовки у 1993 році двох концертних програм, що були приурочені до фестивалю «Буковинські візерунки», а саме: «З народних джерел» та «Хорові твори Сидора Воробкевича», які отримали високу оцінку на Першому Всеукраїнському фестивалі відродження українського мистецтва «Таланти твої, Україно». Саме про підготовку концерту «Хорові твори Сидора Воробкевича» та неординарну постать в українській культурі і значний доробок композитора зупинемося більш детально.

Сидір Воробкевич (1836–1903 рр., літературний псевдонім – Данило Млака) був не тільки першим професійним композитором Буковини, що став відомим в усій Україні в

галузі музики, а й поетом, прозаїком, драматургом, педагогом, дослідником фольклору, невсипущим громадським діячем і палким патріотом.

Здобувши разом з духовною середню музичну освіту в Чернівцях, С. Воробкевич продовжує навчання у Віденській консерваторії. Отримавши диплом, який давав йому право працювати вчителем музики і співів, він з 1875 по 1901 рік працює професором музики Чернівецького університету, викладає співи і веде хори в учительській гімназії та духовній семінарії. С. Воробкевич був видатним громадським діячем – одним із засновників чернівецького товариства «Руська бесіда».

У спадщині композитора понад 600 музичних творів різних жанрів: 26 музично-драматичних вистав, серед яких історичні драми «Петро Конашевич-Сагайдачний», «Кочубей і Мазепа», опера-мелодрама «Убога Марта», понад 400 хорів, з яких 250 на власні вірші; близько 50 творів на слова Т. Г. Шевченка, з яких особливо виділяються 12 чоловічих хорів, понад 40 солоспівів на власні тексти, обробки народних пісень, симфонічні і камерно-інструментальні композиції, скомпоновано близько 40 літургій, написано і надруковано 8, та інші духовні твори [2].

Твори С. Воробкевича у свій час були досить популярними. Їх залюбки виконували знані тоді в Західній Україні аматорські хорові колективи, а також такі всесвітньо відомі українські оперні співаки, як С. Крушельницька, О. Руснак, Ф. Лопатинська, І. Іваницька... Однак через свою свободолюбивість, національно-патріотичний пафос вони ніяк не могли бути до вподоби ні цісарським, ні боярським, ні більшовицьким правителям, які, скориставшись тим, що був він особою духовного сану, знайшли привід охрестити його реакціонером і буржуазним націоналістом.

Ім'я Сидора Воробкевича протягом десятиліть було викреслене радянською системою з історії пісенної культури. І навіть, коли часом пробивались на професійну сцену популярні його пісні «Над Прутом у лузі» та «Заграй ми, цигане старий», прізвище автора замовчувалося, а самі пісні співалися, як народні. Однак уже в 60-х роках, а потім і пізніше в окремих виданнях почали з'являтися друком твори композитора. Це стосується, в першу чергу, хорів на вірші Т. Г. Шевченка «Думи мої, думи мої» та «Тече вода» в перекладі для мішаного хору Г. Топольницького і В. Василевича, «Задзвенімо разом, браття» в аранжуванні Я. Ярославенка, «Родимий краю» та «Вечір» в обробці А. Кос-Анатольського і М. Колесси. Та все ж найбільше зробив для повернення доброго імені С. Воробкевича в лоно рідної культури А. Кушніренко, якому поруч із творчою довелося вести довгу й виснажливу науково-дослідницьку і пошукову діяльність, працюючи в архівах Чернівців, Києва, Львова.

Особливого розмаху його праця набула під час підготовки до вшанування 150-річчя від дня народження С. Воробкевича. Тоді й зародилась у нього ідея опублікувати збірник хорових творів композитора, а найкращі з них «Думи мої, думи мої», «Тече вода», «Пам'ять руським кобзарям», «Чом красна Буковина», «Над Прутом у лузі», «Вечір», «Веснянка», «Туга» та інші записати на грамплатівку на фірмі «Мелодія».

Концерт, що відбувся в лютому 1993 року в день преподобного Сидора в органному залі Чернівців, проходив при повному залі. Він засвідчив, що хори Воробкевича є справжнім здобутком в історії нашої музики. їм притаманні надзвичайно багате розмаїття почуттів, широка амплітуда настроїв, мелодична витонченість і щирий патріотизм. А. Кушніренко, під орудою якого відбувся концерт, сам коментував окремі твори, докладно розповідав про тривалий процес їх дослідження. Першими в програмі звучали «Думи мої, думи мої» та «Тече вода» на вірші Т. Шевченка, за ними «Пам'ять руським кобзарям» – твір, що оспівує велику роль для України провідників нашого духовного відродження – Т. Шевченка, М. Шашкевича, Ю. Федьковича. А далі звучали аранжовані А. Кушніренком «Чом красна Буковина», «Рідна мова», а також «Над Прутом у лузі», «Гори Карпати», «Вечір», «Веснянка», «У лісі», «Зозуля», «Заграй ми, цигане старий», бадьора, молодіжна «Задзвенімо разом, браття» і козацька заклична «Гайда з нами в Цареград» на вірші В. Гринківа та інші. Закінчився концерт трьома уривками з літургії св. І. Золотоустого – «Святий Боже», «Херувимська» та «Яко да Царя».

«Коли під позолоченим склепінням органного залу божественно лунав той спів, то здавалося, що ангельська прозора «Алілуя» сягає небес і слухає його сам Господь, благословляючи нас на добрі діла.

А ще здалося, що ансамбль, виконуючи всю програму (за винятком двох творів) без музичного супроводу, піднявся на одну з найвищих своїх вершин. Особливо вражало протяжно-чародійне піано і піанісимо, коли

хор, використовуючи так зване ланцюгове дихання, звучав довго-довго. Складалось враження, що він взагалі не дихає. Кушніренко в цій справі був майстром першої величини і ансамбль тут, як ніде, показав свій давно плеканий академічний спів... Що ж до інтерпретації творів, то вони тепер напевно стануть еталоном для диригентів інших майбутніх виконавців.

В ансамблю є свої виконавські традиції, що відзначаються високим професіоналізмом. Цього разу він зачарував слухачів (а в залі була переважно досвідчена публіка) широтою нюансової палітри, тембральним багатством і взагалі високою вокальною культурою» [8]. А через три роки перша збірка музичних творів видатного буковинського митця С. Воробкевича таки побачила світ [4].

Незважаючи на свою зайнятість, А. Кушніренко з великою любов'ю і відповідальністю до справи упорядкував, відредагував і науково прокоментував досить складний і великий за обсягом музичний матеріал. Презентація збірника відбулася 11 грудня 1996 року в залі обласної філармонії. Концерт із творів, що вмістило це видання, був даний найкращими мистецькими силами Буковини безкоштовно. Вів вечір мистецтвознавець А. Добрянський, який сказав: «Ми відроджуємось разом із Сидором Воробкевичем. Він крізь століття благає не забути рідну мову, а твори його – окраса національного духу». Концерт колективу Заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю під орудою А. Кушніренка пройшов з великим успіхом і став вечором незабутньої світлої пам'яті великого сина України Сидора Воробкевича, висока духовна і творча спадщина якого так довго пробивала собі шлях до нащадків.

Про загальний характер творів свідчать слова С. Воробкевича, які послужили епіграфом до збірки: «Зібрав я сі музикальні твори для моїх дітей і добрих людей потомства, щоби знали, як я около розвою народної музики трудився і працював». У вступній статті «Буковинський жайвір», яку написав упорядник А. Кушніренко і якою відкривається книжка, подані основні етапи життєвого і творчого шляху композитора, а також стисла характеристика основних груп творів С. Воробкевича, історичні відомості про їх публікацію та збереження. Особлива увага приділена хоровим композиціям, які були розшукані, зібрані, а також розшифровані і аранжовані упорядником.

Надзвичайно важливим фактом є й те, що, здійснюючи копітку редакційну роботу над музичним матеріалом, А. Кушніренко не залишив поза увагою і літературні тексти. До роботи над ними він залучив науковця Чернівецького університету ім. Ю. Федьковича доцента М. Юрійчука та поетесу М. Матіос. Твори, що подаються у цьому виданні, згруповані в розділи, які передбачав колись і сам С. Воробкевич: хорові твори на поезії Т. Шевченка; пісні патріотичні, козацькі та інші; пісні любовні, прощальні, розлуки; комічні, жартівливі пісні та інші; хори мішані та однорідні; духовна музика; Многая літа.

Всього видання містить 55 творів, більшість з яких – прості, музично невибагливі чотириголосні композиції у стилі, наближеному до традицій німецького «Лізертафель». Загальною об'єднуючою для них рисою є м'який ліризм, щирість вислову, простота і чітка завершеність форми, свіжість музичної мови, мелодичне багатство, яке іде від української народної пісні...

Що стосується духовних творів, то вони представлені у збірнику досить скромно, бо в часи войовничого атеїзму їх збереженням і вивченням ніхто не займався. Разом із тим, багато духовних композицій С. Воробкевича були написані для виконання у румунських церквах, що було пов'язано з кращою оплатою та на загал вищим творчим рівнем існуючих тут хорових колективів. Це привело до того, що під час сталінської «реформи» церкви на західних землях України (Галичині, Буковині, Бесарабії) і все, що не могло згодитися у практиці богослужінь офіційної РПЦ, знищувалось. Тому пошукові роботи саме в цій ділянці творчості «Буковинського жайвора» з нетерпінням чекають на своїх майбутніх дослідників [10, 82–87].

Вихід друком у світ збірника «Хорові твори С. Воробкевича» став значним внеском у справу розбудови української музичної культури. Преса, музична громадськість України високо оцінили цю неординарну мистецьку подію. Так, кандидат мистецтвознавства Б. Сюта відзначив: «Приємною подією для шанувальників вітчизняної хорової творчості став збірник музичних творів С. Воробкевича, що недавно вийшов у світ у видавництві «Музична Україна». Сталося це завдяки самовідданим зусиллям земляка композитора – народного артиста України, лауреата Державної премії імені Т. Г. Шевченка Андрія Кушніренка... Гадаю, що ці композиції зберегли донині не лише свої музично-дидактичні особливості,

але й можуть служити добрим засобом виховання доброго мистецького смаку в молодих музикантів» [9].

Не запізнився з високою оцінкою унікального видання і старійшина української музики, народний артист, лауреат Державної премії України імені Т. Г. Шевченка, професор, дійсний член Української академії мистецтв М. Ф. Колесса. В листі до А. Кушніренка він писав: «Сердечно дякую Вам за прекрасно видану збірку хорових творів С. Воробкевича. Ця збірка вартісна ще й тим, що в ній поміщені твори досі взагалі, або майже незнані. Дуже мені сподобалася Ваша вступна стаття. Написана дуже гарно і грамотно. Тепер я, прочитавши Вашу вступну статтю, спокійно перегра собі хор за хором і любуюсь гарною і безпретензійною музикою. Це справді подиву гідне, що Вам вдалося в теперішньому важкому перехідному часі підготувати і так гарно видати цей збірник» [1].

Збірник хорових творів С. Воробкевича за редакцією та упорядкуванням професора А. Кушніренка, який вийшов друком у Чернівцях у 2003 році [3], по суті є продовженням 1 випуску хорових творів композитора, проте твори, що увійшли до 2 випуску, публікуються вперше. Збірник умовно поділений на чотири розділи.

У першому розділі містяться хорові твори патріотичної тематики, які присвячені важливим історичним подіям, зокрема: кантата «В пам'ять смерті Тараса Шевченка», кант «Во славу Кирилу і Мефодію» (в честь їх 1000-літнього ювілею), «Ми, діти рідні кобзарів», «То моя Буковина, мій милий синій Прут»; пісні козацькі: «Козацька пісня», «Козак Гарасим», «Палій», «Гусляр»; пісні ліричні і жартівливі: «Серенада», «Поцілуй», «Ластівочко», «Ой Василю, Васильчику», «Катеринко моя», «Щебетушко ти маленька». З метою удосконалення звучання в ряді партитур цих творів упорядником було зроблено відповідну музичну редакцію. Різноманітність тематики вищеназваних творів свідчить про широке коло інтересів композитора.

У другому розділі подано хорову в'язанку з українських народних пісень під назвою «Вінок сплетінь із родимих квітів». Рукопис цього твору, що знаходиться в Інституті літератури НАН України ім. Т. Г Шевченка, не був як слід упорядкований. З невідомих причин переплутана послідовність пісень, з яких Складається ця в'язанка. Варіант, що подається до друку, має тепер логічний зв'язок, який обумовлюється тональним планом, певним змістом і сюжетною лінією. Крім того, А. Кушніренком проставлені відповідні ключові знаки, темпи, агогічні і динамічні відтінки, яких у даній партитурі не вистачало. Разом з тим, виправлено ряд помилок, які траплялися в рукописі, в деяких місцях удосконалено голосоведення і доповнено гармонію, притаманну стилю композитора. Наявність цієї в'язанки в доробку С. Воробкевича засвідчує про неабиякий інтерес композитора до української народної пісні, яку він так щиро плекав, називаючи її «талісманом, що відкриває таємниці минулого», і закликав «уважно вивчати її, бо це – історія народу». Створюючи такі «кводлібети», Сидір Воробкевич ставив собі за мету таким чином широко популяризувати українські народні пісні, що відігравали важливу роль у вихованні національної свідомості місцевих українців. Є сподівання, що й сьогодні ця в'язанка як художній хоровий твір викличе певний інтерес виконавців і поповнить їх репертуар.

Третій розділ складений з духовної музики, зібраної з рукописних варіантів у приватних осіб, а також з окремих фрагментів літургії для чоловічого хору, таких як «Святий Боже», «Херувимська» і «Яко да Царя», «Милість миру», «Отче наш», «Єдин свят», «Хваліте Господа», «Нехай сповняться уста наші», «Буде ім'я Господнє», «Слава Отцю і Сину» і «Христос воскресе» з Божественної літургії Святого Йоана Золотоустого. Транскрипцію нот при перекладі зі старослов'янського тексту на українську мову зробив сам упорядник – професор А. Кушніренко.

У четвертий розділ ввійшли оригінальні пісні С. Воробкевича, що були опубліковані у трьох випусках «Співаника для шкіл народних» (Відень, 1889, 1892) в одноголосному і двоголосному варіантах. З метою поповнення репертуару дитячих хорових колективів і ширшої популяризації оригінальних дитячих пісень С. Воробкевича, їх у цьому збірнику подано в 3-голосному викладі в аранжуванні А. Кушніренка, які, безперечно, будуть мати широке застосування у шкільній практиці. Адже ці пісні носять виховний характер, наприклад, такі як «Наша Буковина» – виховує любов до рідного краю; «Вставайте, діти» – любов до праці; «Веснянка» – любов до природи; «Величайте Бога», «Бог все знає» і «Молитва до святого Миколая» – пісні релігійного змісту, що виховують у дітей високі моральні якості.

Для кращого розуміння і сприйняття деякі слова в текстах, що подані в рукописі, дещо змінені і наближені до сучасної вимови з урахуванням місцевого діалекту [3, 3].

Отже, завдяки багаторічній невтомній науково-дослідницькій праці та широкій концертній діяльності професора Андрія Кушніренка була повернута до життя несправедливо забута музична спадщина славетного митця, видатного буковинського письменника і композитора Сидора Воробкевича, багатогранна творчість якого стала вагомим духовним надбанням національної української музичної культури.

Висновки. Характеризуючи особливості інтерпретації хорових творів Сидора Воробкевича в контексті творчого доробку Андрія Кушніренка варто зазначити, що на сучасному етапі розвитку хорової культури України творча спадщина С. Воробкевича зовсім не втратила своєї актуальності. Подальше вивчення особливостей інтерпретації творів Сидора Воробкевича дає перспективну можливість значно глибше дослідити загальний розвиток професійної музичної культури Буковини.

Література

1. Архів А. Кушніренка. Лист від М. Ф. Колесси від 16.12.1996 р.
2. Білинська М. Сидір Воробкевич. Київ, 1982.
3. Воробкевич С. Хорові твори. Без супроводу : Вип. 2. Чернівці, 2003.
4. Воробкевич С. Хорові твори. Київ, 1996.
5. Гнєдаш Р. На верховині життя. Буковина. 2003. 17 жовт.
6. Гнєдаш Р. Свято буковинського жайвора. Буковина. 1996. 18 груд.
7. Мистецькі обрії Андрія Кушніренка Музичне краєзнавство Буковини : хрестоматія. Вип. 2. Чернівці, 2003.
8. Селезінка В. Ожили жайвора пісні. Буковина. 1993. 6 бер.
9. Сюта Б. Повернення Сидора Воробкевича. Культура і життя. 1996. 18 груд.
10. Ярошенко І. Мистецтвом вселені шляхи. Андрій Кушніренко – диригент, композитор, педагог. Чернівці : Прут, 2004. 220 с.

References

1. Archive of A. Kushnirenko Letter from MF Kolessa (1996). [in Ukrainian].
2. Bilinskaya, M. (1982). Sidir Vorobkevich. Kyiv [in Ukrainian].
3. Vorobkevich, S. (2003). Choral works. Unaccompanied. Chernivtsi [in Ukrainian].
4. Vorobkevich, S. (1996). Choral works [in Ukrainian].
5. Gnedash, R. (2003). At the top of life. Bukovina [in Ukrainian].
6. Gnedash, R. (1996). Holiday of Bukovyna lark. Bukovina [in Ukrainian].
7. Andrei Kushnirenko's Artistic Horizons Musical History of Bukovina: Readings (2003) No. 2. Chernivtsi [in Ukrainian].
8. Selezinka, V. (1993). The Lives of the Song Glee. Chernivtsi: Bukovina [in Ukrainian].
9. Syuta, B. (1996). Return of Sidor Vorobkevich. Culture and life [in Ukrainian].
10. Yaroshenko, I. (2004). Art of the universe paths. Andrey Kushnirenko - conductor, composer, teacher. Chernivtsi: Prut. 220 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2020
Отримано після доопрацювання 02.11.2020
Прийнято до друку 09.11.2020

УДК 792.82(477)"195/199"
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219149

Цитування:
Волкомор В. В. Музична інтерпретація в контексті мистецтва звукозапису. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. №4. С. 155-159.

Volkomor V. (2020). Musical interpretation in the context of the art of recording. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 155-159 [in Ukrainian].

Волкомор Віталій Вікторович,
викладач кафедри музичного мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв,
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-2401-3079
wolkomor2@gmail.com

МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА ЗВУКОЗАПИСУ

Мета статті – виявити та охарактеризувати особливості інтерпретації як унікального явища музичного мистецтва в контексті специфіки звукозапису. **Методи дослідження.** Застосовано метод культурно-історичного аналізу, що посприяв розгляду процесу розвитку і трансформацій інтерпретації в музичному мистецтві, а також простеженню специфіки еволюції мистецтва звукозапису; компаративний метод, завдяки якому виявлено особливості інтерпретації музичного твору виконавцем, звукорежисером та слухачем; філософсько-культурологічний та мистецтвознавчий методи аналізу, що посприяли виявленню причинно-наслідкових зв'язків та закономірностей функціонування особливостей музичної інтерпретації в мистецтві звукозапису, розгляду та осмисленню її в єдності усіх елементів, відтворенню контексту соціокультурного простору в якому розвивалося дане явище. **Наукова новизна.** Досліджено музичну інтерпретацію в контексті специфіки мистецтва звукозапису; виявлено вплив постмодерністичних тенденцій на формування нової парадигми інтерпретації записаного музичного твору; охарактеризовано проблематику інтерпретації в мистецтві звукозапису на рівні виконавської інтерпретації музичного твору, його фіксації як важливого сенсоутворюючого процесу, що породжує нові культурні значення та звукорежисерської діяльності. **Висновки.** Дослідження виявило, що в контексті мистецтва звукозапису музична інтерпретація проявляється на кількох рівнях, оскільки в записаному музичному творі, як матеріальному об'єкті, що доступний сприйняттю органами чуття «в нескінченній варіативності прочитання» (за Ж.-Ж. Деррідом), крізь призму творчої особистості автора музичного твору, виконавця та звукорежисера втілюються уявлення про дійсність, а художня інформація, закодована та декодована ними набуває остаточної форми лише в свідомості слухача.

Ключові слова: музика, мистецтво звукозапису, інтерпретація, виконавець, слухач, звукорежисер, художній образ.

Volkomor Vitaliy, *Lecturer of the Musical Arts Department, Kyiv National University of Culture and Arts*

Musical interpretation in the context of the art of recording

The purpose of the article is to identify and characterize the peculiarities of interpretation as a unique phenomenon of musical art in the context of the specifics of sound recording. **Methodology.** The method of cultural-historical analysis was applied, which contributed to the consideration of the process of development and transformation of interpretation in musical art, and also helped to trace the specifics of the evolution of the art of sound recording; the comparative method, thanks to which the features of the interpretation of a piece of music by the performer, sound engineer and listener are revealed; philosophical, cultural and art history methods of analysis, which contributed to the identification of cause-and-effect relationships and regularities in the functioning of the peculiarities of musical interpretation in the art of sound recording, its consideration, and understanding in the unity of all elements, the reproduction of the context of the socio-cultural space in which this phenomenon developed. **Scientific novelty.** The musical interpretation is investigated in the context of the specifics of the art of sound recording; the influence of postmodern tendencies on the formation of a new paradigm of interpretation of recorded musical work is revealed; the problem of interpretation in the art of sound recording is characterized at the level of performing an interpretation of a musical work, its fixation as an important semantic process that generates new cultural meanings and sound engineering activities. **Conclusions.** The study revealed that in the context of the art of sound recording, musical interpretation manifests itself on several levels, since in a recorded musical work, as a material object that is accessible to the senses "in infinite variability of reading" (according to J. Derrida), through the prism of the personality of the author of the musical work, the performer and sound engineer embody ideas about reality, and artistic information encoded and decoded by them takes on its final form only in the mind of the listener.

Key words: music, art of sound recording, interpretation, performer, listener, sound engineer, artistic image.

©Волкомор В. В., 2020

Актуальність теми дослідження. Протягом століть музика є формою мистецтва, що заснована на виконанні та відкрита для безперервних варіацій та переосмислювань. Трансформаційні процеси кінця XX – початку XXI ст. посприяли розвитку масового виробництва звукозапису, зумовивши зміни в створенні та відтворенні музики, що технічно досягається завдяки різноманітним процесам багатодородного запису та обробки звуку, а також посприявши формуванню нового сприйняття музичних творів у суспільстві. Мистецтво звукозапису підкреслює аспекти музичних композицій, їх партитури та виконання, з метою передачі емоційної інтерпретації і надає можливості дослідити специфічні тенденції сучасної художньої практики в означеній площині.

Мета статті – виявити та охарактеризувати особливості інтерпретації як унікального явища музичного мистецтва в контексті специфіки звукозапису.

Аналіз досліджень. Проблематика музичної інтерпретації активно досліджувалася вітчизняними та зарубіжними науковцями з різноманітних позицій. Зокрема, специфіку виконавської інтерпретації музичного твору в професійній підготовці педагогів-музиканта досліджують Л. Гаркуша та О. Економова [2]; історичні та сучасні аспекти розвитку мистецтва інтерпретації музичних творів розглядає В. Бєлікова [1.], В. Іванова [4], В. Москаленко [7] та ін. Натомість в контексті мистецтва звукозапису музична інтерпретація лишається недостатньо вивченим явищем, не зважаючи на наявні в сучасному науковому вимірі теоретичні розробки В. Дьяченко [3], присвячені виявленню ознак інтерпретації звукорежисера та аналізу її ознак в музичному звукозаписі; Н. Рябухи [9], в якій окремі аспекти означеного питання розглядають крізь призму виконавської інтерпретації звукового образу світу та ін.

Виклад основного матеріалу. Поняття «музична інтерпретація» включає в себе широкий спектр значень, а проблеми її розуміння викликають стійкий інтерес дослідників у зв’язку зі змінами та переосмисленням багатьох аспектів життя сучасної людини.

На думку Л. Дрейфуса, використання слова «інтерпретація» для означення музичного виконання незмінно позиціонується як комплімент певному виду виконання, зазвичай з минулого: «описати виконання як «інтерпретацію» означає надати високе положення музичному акту, вкласти в нього високу, навіть філософську цінність» [12, 253]. Дослідник наголошує, що інтерпретація набагато перевершує звичайне відтворення музичних знаків, оскільки виконавець пропонує особисте «прочитання» твору.

У словниково-довідкових виданням інтерпретація визначається як: «фундаментальна операція мислення, надання сенсу будь-яким проявам духовної діяльності людини, об’єктивованим в знаковій або чуттєво-наочній формі; основа будь-якого процесу комунікації, під час якого доводиться трактувати наміри та дії людей, їх слова та жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи» [7, 109].

Музична інтерпретація дуальна і передбачає розмежування в просторі виконавця та слухача, як представників єдиного симбіотичного інтерпретативного товариства.

Ю. Монахова наголошує, що музична інтерпретація – це аспект музичної практики, що виходить з відмінності між фіксованим нотним текстом та його живим виконанням, якому завжди притаманний елемент непередбачуваності [6]. Серед основних компонентів, що підлягають виконавській інтерпретації дослідниця називає темп, динамічні відтінки та штрихи, наголошуючи, що якщо темп має відносно статичну величину, то прочитання агогіки і штрихів залежать безпосередньо від сприйняття виконавця-інтерпретатора.

Н. Рябуха визначає інтерпретацію як «системний засіб пізнання семантико-комунікативних зв’язків між композиторським задумом та її звуковою реалізацією виконавцем»; «творчий акт, специфічний вид культуротворчості, індивідуальний принцип відтворення звукового образу світу крізь призму внутрішнього духовного світу виконавця-інтерпретатора [9, 136].

Категорія пізнання музичної інтерпретації, як і будь-якої іншої інтерпретації, залежить від раціо, від інтелектуального механізму сприйняття і розкриває передусім індивідуальність інтрпретатора. Наприклад, у випадку фольклорної, джазової або рок музики, їх імпровізаційна компонента заміщує графічні знаки, накреслені композитором, висуваючи на передній план інтерпретацію як онтологічну форму музики, спосіб мислення та комунікації [8, 74].

Унікальність музичної інтерпретації розкривається в миттєвості, відповідно якісний

звукозапис репрезентує почуття, що «переживалися» під час події.

Як і будь-який вид мистецтва, музика розуміється художніми образами, в яких відображено навколишню дійсність, проте на відміну від готового візуального або лексичного образу, що пропонують твори образотворчого мистецтва чи літератури, музика лише створює умови для його народження і творчого розкриття в уяві слухача на основі індивідуального відчуття.

Музична інтерпретація в контексті теми даного дослідження позиціонується як творче розкриття образу, засноване на власному відчутті виконавця та звукорежисера, що передбачає подальше інтерпретування слухачем.

Т. Адорно наголошує, що музична інтерпретація – це перфоманс, що як синтез зберігає схожість з мовою, стираючи при цьому кожну конкретну схожість, тому інтерпретація – це не випадковий атрибут музики, а її невід'ємна частина [11, 1].

Протягом більшої частини історії людства музика була постійно змінною формою мистецтва, заснованою на виконавстві і лише після винайдення фонографа Едісоном, музичне виконавство почало фіксувати окремі інтерпретації для подальшого поширення, накопичення та / або нескінченного огляду.

Протягом ХХ ст. ця еволюція викликала постійні дискусії серед теоретиків музичного мистецтва щодо мистецтва та механіки, репрезентації та споживання. Після Другої світової війни в теоретичних дослідженнях чітко розмежовуються два напрями: класичної музики і культури аудіофілів, які наголошували на важливості ідей автентичності та напрям, сформований на основі практики популярної музики, посиленої трансформаційними технологіями та можливостями світового продажу альбомів. Е. Гамільтон стверджує, що звукозапис змінив природу музики як мистецтва, трансформувавши конфігурацію опозиції між естетикою досконалості та недосконалості, а підходи імперфекціоністів до запису є пуристськими в прагненні зберегти діахронічну та синхронічну цілісність виконання, яку перфекціоністський запис творчо нівелює засобами мікшування та редагування [13, 349]. З розвитком та розширенням музичної мови природа авторства зазнала радикального перегляду та викривлення засобами корпоративного інтелектуального та художнього контроль над музикою як товаром. На думку Н. Поспєлової, з 70-х рр. ХХ ст. величезний вплив інтертекстуальності на музичне мистецтво посприяв зміні у традиційних взаємовідносинах між композитором (як автором музичного твору), виконавцем та слухачем, зокрема змістивши акценти, що безпосередньо мали відношення до інтерпретації: роль виконавця як першочергового інтерпретатора твору музичного мистецтва, який прагне до максимально аутентичного прочитання композиторського задуму значно зменшується, натомість інтерпретативними функціями наділяється безпосередньо текст музичного твору та слухач. У свою чергу це змінило і позиціювання автора як носія абсолютного творчого начала – його наділено функцією майстра, який винахідливо і натхненно створює засобами комбінації звуків великий культурний текст [8, 71].

Поширення мережі інтернет, емансипація багатьох митців завдяки мультимедійним технологіям та незалежним мережам співробітництва посилило актуальність постмодерністського переосмислення музичних практик. На думку К. Смола, музика «повертається до власних першочергових прагнень (так званої музики як дії), проте наразі це виражається через маніпулювання звукозаписами та підходами, в яких особливо шанується західна класична музична традиція та сама музика, а виконання слугує композиції» [14, 65].

У сучасній культурі звукозапис позиціонується дослідниками як «єдиноможливий метод фіксації виконавських інтерпретації музичних творів» [5, 6].

Дослідники наголошують, що звукорежисура, як загальний вимір звукових художніх практик, залежить від результатів власної діяльності, контексту сприйняття продукту або твору, а також форматів та техніки певної історичної доби, що породжуються власним часом і внутрішнім запитом самої музики [10, 19]. На думку В. Сибирякова, звукозапис є своєрідним способом естетичної інтерпретації та трансляції музичного сенсу. Науковець доводить, що звукозапис в різних формах є естетичною інтерпретацією, оскільки зумовлює різноманітне світоглядне відношення до виміру звучання, що артикулюється та знамену собою новий історичний період в музичному мистецтві та теорії музичної естетики [10, 4].

Беззаперечним є внесок звукорежисера на процес інтерпретації записаного музичного

твору (маємо на увазі забезпечення технічної досконалості звуку, передачі власного розуміння змісту і стилістичних особливостей конкретного музичного твору та прагнення посилити художні наміри виконавця в процесі трактування творчого задумку композитора).

В. Дьяченко позиціонує звукорежисера як творчого посередника «між звуковим образом музичного твору та його кінцевою версією в акустичній формі, що збережена на носії інформації у вигляді фонограми» [3, 97], наголошуючи, що його інтерпретація «опосередкована крізь акустичну структуру музичного твору, суб'єктивні насиченість і гучність, динамічні й просторово-тембральні характеристики звукових об'єктів, впливає на семантичну, семіотичну та інтонаційну системи, які є композиційним матеріалом художнього образу музичного твору».

Мистецтво звукозапису започаткувало альтернативний акустичному виконанню та його традиційній фіксації акустичний континуум як варіант реалізації музичного сенсу, а на сучасному етапі, завдяки активній взаємодії з іншими видами мистецтва позиціонується замість засобу фіксації звуку як аналог акустичного твору. На думку В. Сибирякова, наразі доцільно говорити про новаторську інтерпретацію естетичного статусу акустики, заломлену через звукозапис та відображену в естетичних вимірах часу та простору [10, 11-12]. Класи звукових типів описуються та аргументуються як такі, що надають емоційних підтекстів, заснованих на особистій історії і реалізуються засобами використання підходів до звукозапису та пост-продакшн, наприклад, шляхом керування розміщення мікрофону, одночасним відстеженням партій, використанням цифрової обробки сигналів та іншими прийомами з метою посилення конкретної інтерпретації.

Отже, проблематика інтерпретації в мистецтві звукозапису може розглядатися в контексті виконавської інтерпретації музичного твору; в контексті фіксації як важливого сенсоутворюючого процесу, що породжує нові культурні значення; в контексті звукорежисерської діяльності. Означені контексти репрезентують різноманітні способи вираження власного ставлення виконавця музичного твору та/або звукорежисера як творця звукозапису до сенсу, закладеного композитором і розширюють можливості його інтерпретації слухачем.

Наукова новизна. Досліджено музичну інтерпретацію в контексті специфіки мистецтва звукозапису; виявлено вплив постмодерністичних тенденцій на формування нової парадигми інтерпретації записаного музичного твору; охарактеризовано проблематику інтерпретації в мистецтві звукозапису на рівні виконавської інтерпретації музичного твору, його фіксації як важливого сенсоутворюючого процесу, що породжує нові культурні значення та звукорежисерської діяльності.

Висновки. Дослідження виявило, що в контексті мистецтва звукозапису музична інтерпретація проявляється на кількох рівнях, оскільки в записаному музичному творі, як матеріальному об'єкті, що доступний сприйняттю органами чуття «в нескінченній варіативності прочитання» (за Ж.-Ж. Деррідою), крізь призму творчої особистості автора музичного твору, виконавця та звукорежисера втілюються уявлення про дійсність, а художня інформація, закодована та декодована ними набуває остаточної форми лише в свідомості слухача.

Література

1. Бєлікова В. В. Інтерпретація як основа музично-виконавської творчості. Мистецтвознавчі записки. 2011. № 2. С. 77–83.

2. Гаркуша Л. І., Економова О. С. Виконавська інтерпретація музичних творів у структурі професійної підготовки майбутнього педагога-музиканта. Матеріали ІІ Міжнародної науково-практичної конференції. 14-15 квітня 2016 р. м. Київ. С. 520–529.

3. Дьяченко В. В. Інтерпретація у творчості звукорежисера та її ознаки в музичному звукозаписі. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. 2017. № 2. С. 132–135.

4. Іванова В. Музична інтерпретація в контексті розвитку світового мистецтва. Наукові праці. Серія: Педагогіка. 2017. Вип. 279. Т. 291. С. 136–140.

5. Коваленко О. А. Культ. Музыкальная звукозапись как феномен кульутры : авторефера дис канд культурологи : Санкт-Петербург, 2012. 28 с.

6. Монахова Ю. И. Музыкальная интерпретация как ключевой аспект деятельности дирижера. Философско-кульутрологические исследования. 2018. № 4. URL : http://fki.lgaki.info/2018/10/01/музыкальная-интерпретация-как-ключе/ (дата звернення 12.09.2020).

7. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. № 1. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 106–111.

8. Поспелова Н. И. Текст и способы его интерпретации в музыке постмодерна. Вестник

Вятского государственного гуманитарного университета. 2007. № 16. С. 70–75.

9. Рябуха Н. Виконавська інтерпретація як метод пізнання музичного твору. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2009. № 16. С. 135–142.

10. Сибиряков В. Н. Звукозапись как форма эстетической интерпретации : автореферат дис канд филос. наук : 09.00.04 / Московский государственный университет имени М .В. Ломоносова. Москва, 2017. 22 с.

11. Adorno T. W. Music and language: A fragment. In R. Livingston (trans.), Quasi una fantasia. Essays on modern music. Verso, London, 1998, pp. 1–6.

12. Dreyfus L. Beyond the Interpretation of Music. Dutch Journal of Music Theory. 2007. № 12/3. pp. 253-272.

13. Hamilton A. The Art of Recording and the Aesthetics of Perfection. The British Journal of Aesthetics. 2003. Vol. 43. Issue 4. pp. 345–362 https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/43.4.345.

14. Small C. Musicking: The meanings of performing and listening. Wesleyan University Press, Hanover, NH, 1998. 230 p.

References

1. Belikova, V. V. (2011). Interpretation as the basis of music and performance. Art notes, no. 2, pp. 77–83 [in Ukrainian].

2. Garkusha, L. I., Ekonomova O. S. (2016). Performing interpretation of musical works in the structure of professional training of future music teachers. Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference. April 14–15, pp. 520–529 [in Ukrainian].

3. Dyachenko, V. V. (2017). Interpretation in the work of a sound director and its features in music recording. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art history, no. 2, pp. 132–135 [in Ukrainian].

4. Ivanova, V. (2017). Musical interpretation in the context of the development of world art. Scientific works. Series: Pedagogy, Issue 279. Vol. 291. pp. 136–140 [in Ukrainian].

5. Kovalenko, O. A. (2012). Cult. Musical sound recording as a phenomenon of culture. Ph.D. St. Petersburg [in Russian].

6. Monakhova, Yu. I. (2018). Musical interpretation as a key aspect of the conductor's activity. Philosophical and cultural studies, no. 4. URL: http://fki.lgaki.info/2018/10/01/musical-interpretation-as-key/ [in Russian].

7. Moskalenko, V. G. (2008). Analysis in the perspective of musicological interpretation. Journal of the National Music Academy of Ukraine named after PI Tchaikovsky, no. 1, pp. 106–111 [in Ukrainian].

8. Pospelova, N. I. (2007). Text and methods of its interpretation in postmodern music. Bulletin of the Vyatka State Humanitarian University, no. 16, pp. 70–75 [in Russian].

9. Ryabukha, N. (2009). Performing interpretation as a method of cognition of a musical work. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts: collection. Science. Kharkiv Avenue: KhDADM, no. 16, pp. 135–142 [in Ukrainian].

10. Sibiryakov, V. N. (2017). Sound recording as a form of aesthetic interpretation. Ph.D. Moscow State University named after M.V. Lomonosov. Moscow [in Russian].

11. Adorno, T. W. (1998). Music and language: A fragment. In R. Livingston (trans.). Quasi una fantasia. Essays on modern music. Verso, London, pp. 1–6 [in English].

12. Dreyfus, L. (2007). Beyond the Interpretation of Music. Dutch Journal of Music Theory, no. 12/3, pp. 253–272 [in English].

13. Hamilton, A. (2003). The Art of Recording and the Aesthetics of Perfection. The British Journal of Aesthetics, Vol. 43, Issue 4, pp. 345–362 https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/43.4.345 [in English].

14. Small, C. (1998). Musicking: The meanings of performing and listening. Wesleyan University Press, Hanover, NH [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.09.2020
Отримано після доопрацювання 12.10.2020
Прийнято до друку 16.10.2020

УДК 78.071.1(477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219150

Цитування:
Даценко В. П. Значення житомирського періоду творчості В. Косенка для творчого шляху майстра. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 160-164.

Datsenko V. (2020). The significance of the zhytomyr period of V. Kosenko's creative work for the whole master's creative path. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 160-164 [in Ukrainian].

Даценко Вікторія Петрівна,
викладачка циклової комісії спеціального фортепіано Житомирського фахового музичного коледжу ім. В. С. Косенка
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-6755-3786

ЗНАЧЕННЯ ЖИТОМИРСЬКОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ В. КОСЕНКА ДЛЯ ТВОРЧОГО ШЛЯХУ МАЙСТРА

Мета дослідження – окреслення загальних рис значення житомирського періоду творчості В.Косенка для усього творчого шляху митця. У статті проаналізовані роль і значення житомирського періоду діяльності В.Косенка для усього творчого шляху композитора. Розглянута виконавська і творча діяльність майстра упродовж 1920-х років. Досліджена створена в 1923 році Соната для віолончелі й фортепіано. Виявлені особливості авторських концертів В.Косенка. Вивчене значення творчості композитора для української фортепіанної музики. З'ясовано, що фортепіанні твори В.Косенка насичені багатьма різноманітними піаністичними прийомами. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історико - логічного методу. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу зародження й становлення української радянської музичної культури 1920-х рр. **Наукова новизна** роботи полягає у встановленні, що романси В. Косенка досконалі за формою й текстурою, легко засвоюються, відзначаються наспівною мелодикою й емоційно-схвильованим характером. Велику увагу заслуговує концертно-пропагандистська діяльність В. Косенка, оскільки її спрямованість була зумовлена поставленими перед тодішньою інтелігенцією завданнями, пов'язаними з корінними перетвореннями в галузі освіти й культури (допомогти різним верствам населення оволодіти знаннями, осягнути цінності літератури й мистецтва). **Висновки.** У статті зазначається, що у ході житомирського періоду творчості (протягом 1918-1929 рр.) сформувався талант В. Косенка як виконавця-піаніста і композитора-лірика. Доведено, що у складний період В. Косенко створив високохудожні зразки камерної вокальної та інструментальної музики, ряд пісень, хорів і солоспівів та кілька симфонічних творів, що свідчили про високу професіональну майстерність композитора, демократичне спрямування його музики і дістали тоді широке громадське визнання. З'ясовано, що у роки зародження й становлення української музики радянського періоду В. Косенко не ставив перед собою кардинальних завдань щодо формування національної музичної мови, пошуків нових засобів виразності. Натомість він вельми активно відстоював класичний стиль, активно впроваджував його форми й методи. Композитор постійно прагнув підносити національне мистецтво до високого професіоналізму, до вершин світової класики.

Ключові слова: В.Косенко, творчість, твори, композитор, фортепіанне мистецтво, концерти, репетиції, гастролі, житомирський період, музична мова.

Datsenko Viktoriia, *teacher of the cycle commission of the special piano Zhytomyr Musical Professional College named after V. S. Kosenko, applicant at the National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts*

The significance of the zhytomyr period of V. Kosenko's creative work for the whole master's creative path

The article analyses the role and significance of the Zhytomyr period of V. Kosenko's activity for the whole composer's creative path. **The research objective** is to outline the general features of the significance of the Zhytomyr period of V. Kosenko's creative work for the whole master's creative path. The master's performing and creative activity during the 1920's is considered. The author studied the Cello and Piano Sonata, created in 1923. Peculiarities of V. Kosenko's author's concerts are revealed. The significance of the composer's work for Ukrainian piano music is studied. It was found that V. Kosenko's piano works are rich in many different pianistic techniques. The research **methodology** involves the application of the historico-logical method. This methodological approach allows revealing and analysing the origin and formation of Ukrainian Soviet musical culture of the 1920's. **The scientific novelty** of the work is to establish that Kosenko's romances are perfect in form and texture, easy to understand, are melodious, marked by emotionally excited character. V. Kosenko's concert and propaganda activity deserves special attention, as its focus was conditioned by the tasks set before the intelligentsia of that time related to radical transformations in the field of

©Даценко В. П., 2020

education and culture (to help different segments of the population to acquire knowledge, understand the values of literature and art). **Conclusions.** The article notes that it was during the Zhytomyr period of creativity (during 1918-1929) that the talent of V. Kosenko as a performer-pianist and composer-lyricist was formed. It is proved that in a difficult period V. Kosenko created highly artistic pieces of chamber vocal and instrumental music, a number of songs, choirs and solo songs, as well as several symphonic works, which testified to the composer's high professionalism, the democratic focus of his music, and received wide public recognition. It was found out that in the years of origin and formation of Ukrainian music of the Soviet period V. Kosenko did not set himself cardinal tasks of the formation of the national musical language, the search for new means of expression. Instead, he was very active in defending the classical style, actively implementing its forms and methods. The composer constantly sought to raise national art to high professionalism, to the top of world classics.

Key words: V. Kosenko, creativity, works, composer, piano art, concerts, rehearsals, tours, Zhytomyr period, musical language.

Актуальність теми дослідження. Десять років життя в Житомирі – вільного у творчому сенсі, необтяжливого в побутовому, поряд із дружиною, в колі родичів, друзів та однодумців стали вкрай плідними для творчої спадщини В.Косенка. Це місто можна вважати другою батьківщиною Косенка. Як відзначала Д.Й.Бараш (Кольчинська), «він проживав у Житомирі всього трохи більше 10 років, але якщо згадати, що Віктор Степанович помер на 42-му році життя, активною композиторською діяльністю займався приблизно два десятиліття (10 «житомирського» і 10 «київського»)», то це не здасться перебільшенням, адже саме в Житомирі він прийшов до думки про своє композиторське покликання, створив етапні твори» [7, 16].

Аналіз досліджень і публікацій. В українському музикознавстві вивченню життєвого та творчого шляху В. Косенка присвячено значну низку джерелознавчих праць, статей, монографій. У біографічних нарисах і музикознавчих роботах таких авторів, як В. Довженко [4-6], Б. Фільц [10], М.Гордійчук [3], Р. Стецюк [9], О. Олійник [8], О. Іванова [7] (подані у хронологічному порядку) та інших, висвітлено ключові події його життя, проведено всебічний аналіз змісту та творчого стилю музики композитора.

Мета дослідження – окреслення загальних рис значення житомирського періоду творчості В.Косенка для усього творчого шляху митця.

Виклад основного матеріалу. У житомирський період своєї творчості композитор розгорнув велику і виконавську й творчу діяльність. Він бере активну участь в музичному житті міста, виступає у відкритих концертах як соліст і акомпаніатор. «З братами Косенками я познайомилася в Житомирі у 1919 році, – пише З. Гайдай, – Тоді там функціонував хор Волинської наросвіти, яким керував мій батько. Часто в концертах з нами виступав піаніст Віктор Степанович Косенко... Час був дуже скрутний – голодний та холодний. Ми їздили по селах Житомирщини, допомагали збирати продподаток. їздили возами, саньми, часто страшенно мерзли. Проте жарти, веселі співи ніколи не залишали наш молодий, життєрадісний гурт»[9, 8].

У житомирський період творчості В.Косенка камерне тріо (власне піаніст В.Косенко, скрипаль В.Скороход й віолончеліст В. Коломойцев) спочатку формувалося як гурток музикантів-аматорів, класичні твори, за традицією домашнього музикування, виконувалися на домашніх камерних концертах. Головою й організатором таких концертів був Віктор Степанович, з його високим рівнем музичної культури та професійної освіти, блискучим піанізмом, композиторською здібністю до глибокого аналізу та інтерпретації кожного твору. На концертах лунали такі віртуозні п'єси, як «Карнавал» Шумана, «Мефісто-вальс» Ліста, етюди Шопена.

Спочатку епізодичні, концерти поступово стають більш регулярними – щомісяця або й двічі на місяць, тематичними; у них починають брати участь інші музиканти. За спогадами В.Скорохода, концерти, як правило, складалися з двох відділів: у першому виступали співаки, скрипаль, віолончеліст, піаніст соло, у другому – тріо. «Здебільшого концерти були безоплатними. Головним було прагнення знайомити слухачів з хорошою музикою» [2, 92].

Саме у Житомирі протягом 1918-1929 рр. визрів блискучий талант В.Косенка як виконавця-піаніста і композитора-лірика.

За цей час В. Косенко створив велику кількість солоспівів на тексти О. Апухтіна, К. Бальмонта, О. Блока, М. Огарьова, Ф. Тютчева. У них композитор темпераментно й щиро розкрив тему кохання. У романсах «Вони стояли мовчки», «Я ждав тебе», «Ні відгуку, ні слова», «І знов в моїй душі» та ін. настрої туги, самотності чергуються з полум'яною й романтичною пристрастю. Це загалом коло образів романсової лірики П. Чайковського і С.Рахманінова, якій твори Косенка не поступаються по глибині виявлення почуттів,

мелодійному багатству і досконалості вокальної та фортепіанної партій [6, 4].

В інструментальній музиці композитора того періоду можна зустріти приблизно ті самі образи та емоції. «12 романтичних етюдів», «Ноктюрн-фантазія», «Дві поеми-легенди», «Трагічна поема» для фортепіано тощо, хоч змістовні й емоціональні, – розкривають нам світ суто інтимних настроїв і почуттів: спокійно-меланхолійна зосередженість чергується тут із схвильованим, навіть бурхливим драматично-трагедійним пориванням.

Таким був у цілому загальний напрямок музики В. Косенка раннього періоду. В. Косенко відстоював класичний стиль, активно впроваджував його форми й методи. Композитор постійно прагнув підносити національне мистецтво до високого професіоналізму, до вершин світової класики.

Значний інтерес становлять нотні рукописи В. Косенка в жанрі камерно-інструментальної музики. Вона мала особливе значення в його творчому житті не тільки як композитора, але також і як інструменталіста-ансамбліста. Це, в першу чергу, Класичне тріо D-dur для фортепіано, скрипки та віолончелі op. 17, начерки тріо c-moll для фортепіано, скрипки та віолончелі op. 9 (незакінчене); твори для скрипки і фортепіано, присвячені скрипалю житомирського тріо В. Скороходу: соната a-moll op. 18, «Lento cantabile» («Мрії») і «Presto possibile» («Експромт») op. 4; соната d-moll для віолончелі і фортепіано op. 10, присвячена іншому учаснику тріо – В. Коломойцеву. Серед автографів композитора із творів камерно-інструментальної музики зберігаються робочі матеріали до п'єс для скрипки і фортепіано, віолончелі і фортепіано, начерк п'єси «Восточный танец».

Справжній скарб у фонді В. Косенка становлять автографи фортепіанних творів: концертні вальси op. 22, цикл «24 дитячих п'єси для фортепіано» op. 25, цикл «11 етюдів для фортепіано» op. 8, «Забутий вальс» на теми Ф. Ліста cis-moll, «Колискова» H-dur op. 7, «Легенда» es-moll op. 12, три мазурки op. 3, ноктюрн fis-moll op. 9, «11 етюдів у формі старовинних танців для фортепіано» op. 19, три поеми op. 5, прелюдії op. 1, п'єси зі збірника «4 дитячі п'єси для фортепіано» тощо [7, 35].

В одному-двох етюдах В.Косенка натхненні ліричні емоції знаходять вихід у ясно сонячних, навіть святково-урочистих образах. Найтиповішим зразком такої музики був етюд Мі-мажор, названий автором «Першотравневим етюдом». Саме цим «випадковим» настроям, як побачимо далі, довелося в майбутньому зайняти провідне місце в творчості В. Косенка.

Про це ж свідчить створена в 1923 році Соната для віолончелі й фортепіано. В ній композитор поступово відходить від меланхолійності й трагедійності і звертається до життєствердних, світлих образів. В цьому творі яскравіше пробивається також тяжіння до реалістичних традицій російської національної музики, відчувається вплив наспівної лірики Чайковського та Рахманінова. За змістом і характером Соната для віолончелі ніби віддалено провіщала появу майбутнього видатного оркестрового твору — «Героїчної увертюри» [6, 5].

У «Класичному тріо» для фортепіано, скрипки і віолончелі можна помітити ряд нових рис. По-перше, характерна значно більша опора композитора на традиції класичної музики. По-друге, деякі частини тріо пройняті народнопісенними інтонаціями. У творі переважають мужні, вольові образи, сонячно-іскристі настрої. Це вже був відчутний крок уперед.

Слід звернути увагу й на деякі вокальні твори, що були написані композитором у той час і відіграли значну роль у творчій перебудові В. Косенка. Тут мається на увазі цикл солоспівів на тексти відомого українського поета П. Тичини: «На майдані», «Мобілізуються тополі», «Іду з роботи я з заводу», в яких з властивою йому щирістю й натхненням композитор оспівав працю трудящих. У цих творах вперше у В. Косенка на повний голос залунала радянська тема.

В.Косенко був напрочуд працездатним. У Житомирі він написав чимало фортепіанних творів, романсів, інструментальних п'єс, музику до вистав «Фея гіркого мигдалю» І. Кочерги та «Любов під в'язами» О'Нейля. «Манера писати у нього була дещо своєрідна, – згадує Р. Канеп.– «Він або ходив, або лежав на канапі – думав. Потім брав нотний папір і записував. Вже після цього підходив до рояля і програвав» [9, 12].

У 1922 році відбувся перший авторський концерт В.Косенка: програма першого відділу складалася з творів Шопена, Ліста, у другому – композитор виконував свої твори. Для Віктора Степановича, його близьких і друзів концерт став урочистою подією.

У 1924 році з метою розширення своїх творчих зв'язків композитор за порадою Тугенхольда виїхав до Москви. Тут відбулися зворушливі зустрічі з М. Іполитовим-Івановим, Ф. Блуменфельдом, М. Мясковським, О. Гедіке та іншими композиторами й музикантами. Дружні розмови, щира

підтримка визнаних майстрів окрилили молодого митця. Незабаром вперше були надруковані деякі фортепіанні твори В.Косенка: поема, дві поеми-легенди, «Меланхолійний етюд». Наступного року Косенко вдруге здійснив поїздку до Москви і дав авторський концерт; виконувались романси, віолончельна соната, фортепіанні п'єси.

Під час житомирського періоду творчості композитор проводить багато гастролей по території УРСР. Визнання творчості В. Косенка ставало дедалі ширшим. У 1927 році його запросили до Харкова на кілька авторських концертів. Композитор відгукнувся на це запрошення охоче і з радістю: адже контактам зі слухачами він завжди надавав великого значення. Його кликали в дорогу нові зустрічі, знайомства. У Харкові (тодішній столиці України) формувалася плеяда молодих талановитих композиторів: М. Коляда, В. Борисов, Д. Клебанов, В.Барабашов, Ю. Мейтус, В. Нахабін та інші. Свої креативні помисли вони спрямували на втілення актуальних тем сьогодення (тоді з'являлось чимало творів, особливо пісень на теми радянської ідеології), на активізацію громадської діяльності, що проходила під гаслами: «Змичка з масами», «Схрещення фаху з суспільністю» і таке інше. У вокальній творчості композитори часто звертались до поезій сучасних авторів, зокрема до віршів П. Тичини, В. Сосюри та інших. Така насичена навколишня музична атмосфера, безперечно, впливала на кожного, хто з нею стикався [9, 13].

Авторські концерти В.Косенка пройшли успішно. В пресі з'явились схвальні рецензії. Харківські зустрічі дали нові творчі імпульси. 1927 рік можна вважати початком нового етапу в творчості композитора. Він вперше в романсах звертається до сучасної поезії: пише на вірші П. Тичини романси «На майдані», «Мобілізуються тополі», «Іду з роботи я, з завода». Високохудожні, своєрідні, довершені за формою, вони набули широкої популярності. Це одні з перших українських романсів на громадянські теми. В українській камерній вокальній музиці вони залишаються кращими зразками художнього втілення громадянської тематики.

У 1928 році Українська філармонія запропонувала В. Косенкові й співачці Оксані Колодуб здійснити гастрольну подорож по містах Донбасу. Поїздка по промислових районах, виступи перед робітниками, шахтарями давали багато цікавих вражень. «...Ця поїздка була моїм обов'язком, – писав композитор у листі до дружини, – адже робітники, що слухали нас, не мали можливості приїхати на концерти...». «Почуваю себе багатшим і добрішим». До програм концертів поряд з класичними творами включались твори сучасних українських композиторів Б. Лятошинського, А. Ревуцького, М. Вериківського [9, 13].

За словами В.Костенка, публіка приймала музикантів «не скрізь однаково». В першому місті гастрольного маршруту, Ізюмі, концерт пройшов із величезним успіхом. Виконавців (В.Косенка й О. Колодуб) кілька разів викликали на біс. У листі від 9 листопада 1928 р. він пише: «Ізюм, хоча й закуток, приймав нас чудово … два повних збори» [2, 233]. Подібний прийом зустріли музиканти і на Брянському шахтинському руднику: «Театр був повний. Успіх колосальний. Аудиторія – переважно шахтинські робітники й молодь. На них наш концерт справив сильне враження… Ставлення тут усіх до нас якнайкраще» (лист від 17 листопада 1928 р.) [2, 238].

У листі з Мелітополя від 5 грудня композитор також відмічає «винятковий успіх» концертів [7, 18]. Водночас про концерт у Луганську композитор пише інше: «В Луганську нас не зрозуміли й холодно прийняли» [2, 239], «Особливого успіху не було, – наша програма занадто серйозна», також і про Дніпропетровськ: «…публіка насилу сприймає серйозну програму», «Слухач не підготовлений і страшно нудьгує, якщо піднести щось змістовне [2, 248].

У 1929 році Косенко переїжджає до Києва. Його запросили на посаду викладача Музично-драматичного інституту імені Лисенка, пізніше реорганізованого у консерваторію. Тут він вів класи спеціального фортепіано і камерного ансамблю, а через рік – спеціальний курс аналізу форм на історико-теоретичному та композиторському факультетах. У Київській державній консерваторії композитор працював до останніх років життя.

З ім'ям В.Косенка пов'язані визначні досягнення української фортепіанної музики. Саме у фортепіанній творчості, яка займає центральне місце в доробку композитора, найбільші його здобутки. Отже, для Косенка, який ґрунтовно вивчив можливості фортепіано, досконально володів грою на ньому, знав його специфіку, цей інструмент став свого роду технологічною лабораторією. І не тільки. Це була та сфера, де визрів і розкрився на всю силу його талант, сформувались риси й принципи художнього мислення [9, 16].

Фортепіанні твори В.Косенка насичені багатьма різноманітними піаністичними

прийомами. В їх стилі, насамперед, привертають увагу такі якості, як м'якість тону, пластика музичної тканини, віртуозність, а також співуча кантилена. Цей стиль позначений рисами піанізму видатних композиторів-класиків. Зокрема, відчутний вплив Ф. Ліста, Р. Шумана, Е. Гріга, П. Чайковського і особливо Ф. Шопена, С. Рахманінова, О. Скрябіна. «Душа відпочиває в звуках музики Шопена», – говорив композитор. Музика Рахманінова, Скрябіна (мається на увазі ранній період), їх концертні виступи, які відвідував В. Косенко, не лише справляли велике й незабутнє враження, а й відіграли значну роль у виборі творчого шляху, у формуванні естетичних поглядів та становленні творчої індивідуальності. Наукова новизна роботи полягає у встановленні, що спрямованість концертно-пропагандистської діяльності В. Косенка була зумовлена поставленими перед тодішньою інтелігенцією завданнями, пов'язаними з корінними перетвореннями в галузі освіти й культури (допомогти різним верствам населення оволодіти знаннями, осягнути цінності літератури й мистецтва).

Висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. У складний період зародження й становлення української радянської музичної культури 20-х рр. В. Косенко у ході житомирського періоду своєї творчості створив високохудожні зразки камерної вокальної та інструментальної музики, ряд пісень, хорів і солоспівів та кілька симфонічних творів, що свідчили про високу професіональну майстерність композитора, демократичне спрямування його музики і дістали тоді широке громадське визнання. Фортепіанні твори й романси — це дві жанрові сфери, до яких В. Косенко звертався постійно протягом всього житомирського періоду творчості. Він володів усіма «секретами» фортепіанного письма, досконально знав природу та можливості людського голосу. Два компоненти: голос і супровід – у нього завжди становлять органічну єдність. Романси В. Косенка досконалі за формою, «зручні» щодо текстури, легко засвоюються. Не дивно, що до романсів В. Косенка – цих справжніх перлин української камерної вокальної музики – співаки постійно виявляють великий інтерес. Концертно-пропагандистська діяльність В. Косенка заслуговує на велику увагу. Адже її спрямованість була зумовлена поставленими перед тодішньою інтелігенцією завданнями, пов'язаними з корінними перетвореннями в галузі освіти й культури: допомогти різним верствам населення оволодіти знаннями, осягнути цінності літератури й мистецтва.

Література

1. В.С. Косенко у спогадах сучасників / упоряд.: А.В. Косенко. Київ : Музична Україна, 1967. 179 с.
2. В.С. Косенко. Спогади. Листи. Вид. 2-ге, доп. / упоряд. А.В. Косенко. Київ: Музична Україна, 1975. 295 с.
3. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ-ри, 1969. 304 с.
4. Довженко В. В. С. Косенко. Київ : Мистецтво, 1951. 125 с.
5. Довженко В. В.С. Косенко: нарис. Київ : Мистецтво, 1949. 140 с.
6. Довженко В. Героїчна увертюра В.Косенка. Київ : Мистецтво, 1963. 29 с.
7. Іванова О.А. Архів В.С. Косенка (1896–1938) у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського : біографічне дослідження; науковий каталог / ред. кол.: О.П. Степченко (голова) та ін. Київ, 2019.
8. Олійник О. В. Косенко. Популярний нарис. Київ : Музична Україна, 1989. 62 с.
9. Стецюк Р. М. Віктор Косенко. Київ : Муз. Україна, 1974. 56 с.
10. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. Косенка. Київ : Мистецтво, 1965. 70 с.

References

1. Kosenko, A.V. (1967). V.S. Kosenko in the memories of contemporaries. Kiev: Musical Ukraine [in Ukrainian].
2. Kosenko, A.V. (1975). V.S. Kosenko. Memoirs. Leaves. Kind. 2nd, ext. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
3. Gordiychuk, M. (1969). Ukrainian Soviet symphonic music. Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Music Literature [in Ukrainian].
4. Dovzhenko, V.V. (1951). Kosenko. Kyiv: Art [in Ukrainian].
5. Dovzhenko, V.S. (1949). Kosenko: sketch. Kyiv: Art [in Ukrainian].
6. Dovzhenko, V. (1963). Heroic overture of V. Kosenko. Kyiv: Art [in Ukrainian].
7. Ivanova, O.A. (2019). Archive V.S. Kosenko (1896–1938) in the funds of the Institute of Manuscripts of the National Library of Ukraine named after VI Vernadsky: biographical study; scientific catalog. Kyiv [in Ukrainian].
8. Oliynyk, O. (1989). V. Kosenko. Popular essay. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
9. Stetsyuk, R.M. (1974). Victor Kosenko. Kyiv: Mus. Ukraine [in Ukrainian].
10. Felt, B. (1965). Piano works by V. Kosenko. Kyiv : Art [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.04.2020
Отримано після доопрацювання 13.05.2020
Прийнято до друку 18.05.2020

УДК 78.07
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219151

Цитування:
Дубно І. В. Особливості роботи тамбурмажора в сучасних військових оркестрах України, Сполучених Штатів Америки та Канади. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 165-169.

Dubno I. (2020). Features of the work of the drum major in modern military Orchestras of Ukraine, United States of America, and Canada. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 165-169 [in Ukrainian].

Дубно Ігор Володимирович,
викладач кафедри Музичного мистецтва Інституту морально-психологічного забезпечення Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-9796-795X
militaryband@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ТАМБУРМАЖОРА В СУЧАСНИХ ВІЙСЬКОВИХ ОРКЕСТРАХ УКРАЇНИ, СПОЛУЧЕНИХ ШТАТІВ АМЕРИКИ ТА КАНАДИ

Метою статті є висвітлення основ функціонування тамбурмажорів військових оркестрів Канади і Сполучених Штатів Америки та їх порівняння з відповідними засадами в Збройних силах України, а також визначення позитивного досвіду вказаних зарубіжних держав задля вдосконалення української музичної практики. **Методологія дослідження** передбачає використання системного та компаративного методів. Таке поєднання методів дозволяє розглянути основи діяльності тамбурмажорів у військових оркестрах України та окремих зарубіжних держав з метою отримання цілісного бачення їхньої роботи, а також виявлення спільних і відмінних рис у функціонуванні українських та зарубіжних тамбурмажорів. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше проведено порівняльне конструктивне дослідження роботи тамбурмажора у військових оркестрах України, Сполучених Штатів Америки та Канади; виокремлено провідні аспекти для впровадження їх у діяльність українських військових оркестрів. **Висновки.** Діяльність тамбурмажора у військових оркестрах Сполучених Штатів Америки, Канади та України має ряд спільних та відмінних рис. Видається доцільним запропонувати затвердження методичних рекомендацій щодо керування військовим оркестром за допомогою тамбурштока на рівні керівництва Збройних сил України, визначити особливості конструкції тамбурштоків для різних підрозділів Збройних сил України, а також удосконалити прийоми керування оркестром на місці за допомогою тамбурштока відповідно до стандартів НАТО. Такі заходи, на наш погляд, сприятимуть оптимізації системи підготовки військових диригентів та діяльності військово-оркестрової служби Збройних сил України.

Ключові слова: військовий оркестр, керування військовим оркестром, тамбурмажор, тамбуршток.

Dubno Igor, *lecturer of the Department of Musical Art at the Institute of moral and psychological support of the National academy of ground forces named after hetman Petro Sagaidachny*

Features of the work of the drum major in modern military Orchestras of Ukraine, United States of America, and Canada

The purpose of the article is to highlight the basics of the work of the drum majors in the military orchestra of Canada and the United States of America and compare them with the relevant principles in the Armed Forces of Ukraine, as well as to determine the positive experience of these foreign countries to improve Ukrainian music practice. **The research methodology** involves the use of systematic and comparative methods. This combination of methods allows us to consider the basics of the drum majors in the military orchestras of Ukraine and individual foreign countries in order to obtain a holistic vision of their work, as well as identify commonalities and differences in the functioning of Ukrainian and foreign drum majors. **The scientific novelty** is that for the first time a comparative constructive study of the work of the drum majors in the military orchestras of Ukraine, the United States of America, and Canada; the leading aspects for their introduction into the activity of Ukrainian military orchestras are singled out. **Conclusions.** The activity of the drum major in the military orchestras of the United States of America, Canada, and Ukraine has a number of common and distinctive features. It seems appropriate to propose approval of methodological recommendations on the management of military orchestras with drum major maces at the level of the leadership of the Armed Forces of Ukraine, to determine the design of drum major maces for different units of the Armed Forces of Ukraine and to improve the methods of controlling the orchestra on the spot. Such measures, in our opinion, will help to optimize the system of training of the military conductors and activities of the military orchestra service of the Armed Forces of Ukraine.

Key words: military orchestra, management of military orchestra, drum major, drum major mace.

©Дубно І. В., 2020

Актуальність теми дослідження. Сучасна діяльність тамбурмажорів у військових оркестрах Збройних сил (далі – ЗС) України побудована не лише на власних історичних традиціях, а здебільшого на сукупному досвіді країн – учасниць НАТО. Це зумовлює доцільність докладного вивчення досвіду роботи військових оркестрів, зокрема тамбурмажорів таких держав, як Сполучені Штати Америки (далі – США) та Канада, які володіють ґрунтовними напрацюваннями у даній сфері.

Аналіз досліджень і публікацій. Усебічне дослідження діяльності військових оркестрів видається неможливим без ґрунтовного розгляду основ роботи тамбурмажора. Проте, у вітчизняних наукових джерелах здебільшого аналізувалися лише окремі аспекти діяльності тамбурмажора. Так, Г. М. Григор'єв частково окреслив прийоми, за допомогою яких тамбурмажор здійснює керування військовим оркестром в рамках концертної діяльності [2]. В. А. Дашковський, О. П. Горман та М. І. Хованець у навчально-методичних посібниках висвітлюють організацію роботи тамбурмажора у військових оркестрах ЗС Україні [3; 4].

Порівняльні дослідження діяльності тамбурмажорів у військових оркестрах України, США та Канади протягом останніх років у вітчизняній науковій літературі не проводилися.

Відтак, метою статті є висвітлення основ функціонування тамбурмажорів Канади і США та їх порівняння з відповідними засадами в ЗС України, а також визначення позитивного досвіду вказаних зарубіжних держав задля вдосконалення вітчизняної музичної практики.

Звичайно, зважаючи на обсяг даної публікації, автор не претендує на розгляд даного питання у повному обсязі.

Виклад основного матеріалу. Слід зазначити, що підстави діяльності тамбурмажорів мають різний ступінь відображення у державах, які розглядаються. Зокрема, в ЗС України використовуються методичні рекомендації, розроблені науково-методичними працівниками спільно з військовими диригентами та затверджені на рівні вищого навчального закладу, який здійснює підготовку військових диригентів [3; 4]. Натомість у США та Канаді рекомендації щодо роботи тамбурмажорів, розроблені науковцями, носять загальнообов'язковий характер, оскільки затверджені на рівні командування ЗС [7; 8].

Не менш важливим є той факт, що термін «тамбурмажор» у різних джерелах визначається поліфункційно. У музичній літературі загальноприйнятим є етимологічне тлумачення даного терміну, згідно з яким «тамбурмажор» у перекладі з французької означає «tambour» – барабан та «major» – старший чи головний, спочатку головний барабанщик у полку, пізніше – керівник (поряд з капельмейстером) військового оркестру на марші, який відповідав за навчання музикантів [6, с. 264]. Відповідно до тлумачного словника української мови тамбурмажор визначається дещо вужче – як «головний полковий барабанщик у французькій армії XVII—XIX ст. і в російській армії XIX ст.» [1, 1429].

Відповідні особливості у тлумаченні вищезазначеного поняття характерні для кожної з вищеозначених держав. Так, у нормативних документах США та Канади не вимагається, щоб тамбурмажор був саме барабанщиком, однак така особа повинна володіти музичними знаннями, а також вміти викладати всі аспекти тренування та забезпечення церемоній. Щодо ЗС України, то функції тамбурмажора виконують переважно військові диригенти або найбільш підготовлені музиканти оркестру.

Відносно військового звання тамбурмажора, то в ЗС України це здебільшого офіцери та в окремих випадках – особи сержантського складу. Посібник з тренувань та урочистостей ЗС Канади чітко роз'яснює, що це особи від рангу рядового до рангу, який є вищим за рядовий, але нижчим, ніж офіцерський, – Chief Warrant Officer [8]. У тренувальному циркулярі ЗС США військового звання тамбурмажора не вказано [7]. Проте, з переліку його обов'язків випливає, що тамбурмажор може мати військове звання молодшого офіцера. Так, він здійснює маневрування церемоніальної одиниці під час виступів, консультування з навчальних питань оркестру, а також надає допомогу старшому офіцеру в підготовці оркестру до забезпечення церемоній та навчанні основних кандидатів у тамбурмажори [7].

Відповідно до 8-го параграфу Розділу 14 посібника ЗС Канади функції тамбурмажора дещо вужчі, адже він є лише відповідальним за керівництво оркестром при забезпеченні ритуалів, а також за музичні дії (*де для диригента це не прийнятно)* оркестру під час парадів [8]. Видається, що функції тамбурмажора ЗС України описані найбільш повно та полягають у «керуванні військовим

оркестром під час виконання музичних творів службово-стройового репертуару, музичного забезпечення військових ритуалів, дефіле та плац-концертів»[4, 6].

Щодо інструментів, якими користується тамбурмажор для виконання покладених на нього обов'язків, то вони значно різняться. Зокрема, у Канаді це тамбуршток або тонка парадна тростина, що, вірогідно, виправдано навантаженням на тамбурмажора під час проведення різного роду заходів. Вартує уваги вказівка на можливість прикрашання тамбурштока залежно від урочистості. При цьому чітко зазначено, що при обслуговуванні похоронних процесій куля тамбурштока повинна бути задрапірована чорною тканиною.

У США виокремлюють два види тамбурштоків: геральдичний і стандартний. Перші розробляються та затверджуються інститутом геральдики та є унікальними для кожного підрозділу. Більшість геральдичних тамбурштоків зазвичай значно дорожчі та важчі за стандартні. Щодо стандартних тамбурштоків, то вони виготовляються з пластику, склопластику, дерева, металу тощо. Вони бувають різних стилів і розмірів та постачаються приватними компаніями. Натомість додаток 4 до Положення про військово-музичні підрозділи Збройних Сил України передбачає лише термін експлуатації тамбурштока – 5 років, не визначаючи особливостей його конструкції [5].

Керування оркестром за допомогою тамбурштока тамбурмажор здійснює на місці, у русі, під час гри та без гри. Відповідно різними є і його команди. Розглянемо детальніше особливості керування оркестром на місці.

Основне (стройове) положення тамбурмажорів ЗС США, Канади та України є однаковим: тамбурмажор утримує тамбуршток у правій руці нижче кулі паралельно до тулуба. Передпліччя правої руки розташоване під кутом 30 градусів. При цьому великий палець указує на кулю тамбурштока, а ліва рука опущена донизу та притиснута до тулуба.

При переході з основного положення до положення «Підготовка оркестру до гри» тамбурмажор ЗС США повинен перевести тамбуршток правою рукою прямо по тілу, щоб куля торкнулася лівого плеча. Одночасно необхідно утримувати тамбуршток великим, вказівним і середнім пальцем лівої руки в так званій «точці балансу», де вага рівномірно розподіляється між верхом і низом тамбурштока.

У ЗС Канади та України такий перехід є ідентичним, проте, порівняно з США, виконується з незначними відмінностями: тамбурмажор повинен здійснити рухи на два рахунки. Перший – правою рукою нахилити кулю тамбурштока до лівого плеча і перехопити його лівою рукою нижче правої. Другий рух – після відповідної паузи перемістити праву руку в стройове положення.

Приведення до положення «Підняття (опускання) інструментів» у ЗС США виконується із положення «Підготовка оркестру до гри» на п'ять рахунків. На рахунку «Раз», усно командуючи «Інструменти», тамбурмажор захоплює тамбуршток великим і вказівним пальцями правої руки, тримаючи руку прямою вертикально повздовж корпусу. На рахунок «Три» тамбурмажор переміщує тамбуршток вертикально по корпусу, підтримуючи трьома пальцями лівої руки, при цьому ковзаючи правою рукою вниз по тамбурштоку. Це сигналізує музикантам перехід до готовності підняття музичних інструментів. На рахунок «П'ять» тамбурмажор підносить тамбуршток угору. Це сигналізує музикантам про необхідність підготовки до гри.

У ЗС Канади візуальним сигналом тамбурмажора про підняття музичних інструментів є перевернутий тамбуршток. В подальшому тамбурмажор виводить тамбуршток правою рукою перед корпусом, по центру і перпендикулярно. Одночасно ліву руку виводить спереду, захоплюючи наконечник тамбурштока нижче правої руки (приблизно 30 см). На рахунок «Три» тамбуршток вивертається вперед і вгору, тильна сторона правої руки перед підборіддям, тамбуршток перпендикулярний землі, наконечник угорі.

На відміну від ЗС США та Канади, де вказаний прийом проводиться на п'ять та три рахунки відповідно, в ЗС України підйом музичних інструментів здійснюється на чотири рахунки. На рахунок «Раз» наконечник тамбурштока опускається донизу на витягнуту руку під кутом 45 градусів, а тамбуршток одночасно перехоплюється рукою нижче кулі. На рахунок «Два» тамбуршток необхідно перемістити у вертикальне положення наконечником догори перед корпусом. На рахунок «Три» тамбуршток слід підняти догори, при цьому ліву руку опустити донизу та підняти підборіддя. При цьому сигналі музиканти військового оркестру проводять перехоплення музичних інструментів. На рахунок «Чотири» необхідно утримувати кулю

тамбурштока правою рукою та різко опустити її донизу на рівень поясу з подальшим переміщенням кулі праворуч догори на витягнуту руку. При цьому музиканти здійснюють підняття музичних інструментів.

Найбільш оптимальним для практичного застосування видається виконання даного прийому на чотири рахунки, як прийнято у вітчизняній музичній практиці.

Прийом «Закінчення гри оркестру» у ЗС США здійснюється на сім рахунків. На першому рахунку тамбурмажор утримує тамбуршток прямою правою рукою та зігнутою під кутом 30 градусів лівою рукою. При цьому куля тамбурштока знаходиться на лівому плечі, наконечник тамбурштока рівновіддалений між стопами.

На рахунок «Три» слід підняти двома руками тамбуршток у горизонтальне положення безпосередньо над очима. На рахунку «П'ять» тамбурмажор піднімає тамбуршток правою рукою і повертає ліву руку вбік. Це є підготовчим сигналом, який може зберігатися необмежений час. За вісім тактів до закінчення гри оркестру слід підготуватися до сигналу про виконання останнього рахунку. На рахунок «Сім» подається сигнал про закінчення гри, при цьому тамбурмажор піднімає правою рукою тамбуршток у вертикальне положення догори.

У ЗС Канади вказаний прийом прийнято виконувати на п'ять рахунків. На рахунок «Раз» права рука опускається на 30 см вниз по палиці тамбурштока.

На рахунок «Два» тамбуршток піднімають до рівня носа, паралельно землі. На рахунок «Три» тамбурмажор лівою рукою захоплює тамбуршток у верхній частині, а правою відповідно у нижній. На рахунок «Чотири» права рука тамбурмажора витягнута праворуч, тамбуршток піднятий у похиле положення під кутом 45 градусів, куля тамбурштока знаходиться безпосередньо над головою тамбурмажора. Ліва рука притиснута до корпуса. Останній рахунок здійснюється у відповідний такт – тамбурмажор припиняє гру, підводячи тамбуршток правою рукою до обличчя напівкруглими рухами, передпліччя і тамбуршток знаходяться у вертикальному положенні.

У ЗС України короткий прийом «Закінчення гри оркестру з опусканням музичних інструментів» виконується на шість рахунків. На рахунок «Раз» тамбурмажор здійснює підняття тамбурштока догори посередині корпусу та одночасно перехоплює його правою рукою вище наконечника. На рахунок «Два» слід правою рукою відвести наконечник тамбурштока праворуч на витягнуту руку під кутом 45 градусів та опустити ліву руку донизу. На рахунок «Три» тамбурмажор переміщує тамбуршток до середини корпусу та підносить його догори. На рахунок «Чотири» тамбурмажор опускає тамбуршток донизу. На рахунок «П'ять» кулю тамбурштока необхідно перемістити до лівого плеча та одночасно перехопити його лівою рукою нижче правої. На рахунок «Шість» тамбурмажор опускає праву руку донизу.

Варто взяти до уваги та розглянути можливість упровадження у музичну практику досвід тамбурмажорів ЗС США при виконанні прийому «Закінчення гри оркестру з опусканням музичних інструментів» у частині підготовки до сигналу про виконання останнього рахунку за вісім тактів до закінчення гри оркестру.

Наукова новизна репрезентованої теми полягає в тому, що вперше проведено порівняльне конструктивне дослідження роботи тамбурмажора у військових оркестрах ЗС України, США та Канади; виокремлено провідні аспекти для впровадження їх у діяльність українських військових оркестрів.

Висновки. Діяльність тамбурмажора у військових оркестрах ЗС США, Канади та України має ряд спільних рис. Зокрема, функції тамбурмажора можуть покладатися на військових диригентів або найбільш підготовлених музикантів оркестру. Водночас, відмінними є нормативне закріплення методичних рекомендацій щодо керування військовим оркестром за допомогою тамбурштока, звання, функції тамбурмажора та інструменти, якими здійснюється керування військовим оркестром. Відрізняється також техніка виконання таких прийомів керування військовим оркестром на місці, як «Підготовка оркестру до гри», «Підняття (опускання) музичних інструментів» та «Закінчення гри оркестру».

Видається доцільним запропонувати затвердження методичних рекомендацій щодо керування військовим оркестром за допомогою тамбурштока на рівні керівництва ЗС України, визначити особливості конструкції тамбурштоків для різних підрозділів ЗС України, а також удосконалити прийоми керування оркестром на місці за допомогою тамбурштока відповідно до стандартів НАТО. Такі заходи, на наш погляд, сприятимуть оптимізації системи підготовки та діяльності військово-оркестрової служби ЗС України.

Література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови. / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. К.; Ірпінь : Перун, 2009. 1736 с.
2. Григор'єв Г. М. Форми концертної діяльності духового оркестру. Культура. Філологія. Музикознавство. К. : Міленіум, 2015. Вип. I (4). С.173–178.
3. Дашковський В. А., Горман О. П., Хованець М. І. Дії осіб військово-музичного підрозділу під час забезпечення урочистих заходів: навчально-методичний посібник. Львів : НАСВ, 2018. 101 с.
4. Дашковський В. А., Горман О. П., Хованець М. І. Керування військовим оркестром за допомогою тамбурштока: навчально-методичний посібник. Львів : НАСВ, 2017. 81 с.
5. Положення про військово-музичні підрозділи Збройних Сил України : Наказ Міністерства оборони України від 05.03.2015 № 104. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0319-15 (дата звернення: 17.09.2020 р.)
6. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доп. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 352 с.
7. The Army Drum Major. – Training Circular No. 1-19.50. Headquarters Department of the Army Washington, DC, 15 April 2017 URL: https://armypubs.army.mil/ (дата звернення: 05.08.2020 р.)
8. The Canadian Forces Manual of Drill and Ceremonial. Chapter 14 – Band Drill. Issued on Authority of the Chief of the Defence Staff 15.06.2014 URL: https://www.canada.ca/en/services/defence/caf/military-identity-system/drill-manual/chapter-14.html (дата звернення: 05.08.2020 р.)

References

1. Busel, V. T. (2009). Large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language. (Eds.). Kyiv; Irpen: Perun [in Ukrainian].
2. Gryghorjev, G. M. (2015). Forms of concert activity of a brass band. Culture. Philology. Musicology (Issue I (4)), pp. 173–178 [in Ukrainian].
3. Dashkovskyj, V. A., Ghorman, O. P., Khovanec, M. I. Actions of persons of the military-musical unit during the provision of ceremonial events. (2018). Lviv: NAGF [in Ukrainian].
4. Dashkovskyj, V. A., Ghorman, O. P., Khovanec, M. I. Control of a military band with a mace. (2017). Lviv: NAGF [in Ukrainian].
5. Regulations on military-musical subdivisions of the Armed Forces of Ukraine: Order of the Ministry of Defense of Ukraine dated 05.03.2015. № 104. Retrieved from http: //zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0319-15 [in Ukrainian].
6. Jutsevych, Ju. Je. Music. Dictionary-reference. (2009). Ternopil: Textbook - Bogdan. [in Ukrainian].
7. The Army Drum Major. – Training Circular No. 1-19.50. Headquarters Department of the Army Washington, DC, 15 April 2017 Retrieved from http: //armypubs.army.mil/ [in English].
8. The Canadian Forces Manual of Drill and Ceremonial. Chapter 14 – Band Drill. Issued on Authority of the Chief of the Defence Staff 15.06.2014 Retrieved from http: //www.canada.ca/en/services/defence/caf/military-identity-system/drill-manual/chapter-14.html [in English].

Стаття надійшла до редакції 27.07.2020
Отримано після доопрацювання 03.09.2020
Прийнято до друку 07.09.2020

УДК 78.01.+78.07
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219152

Цитування:
Локтіонова-Ойцюсь О. О. До визначення поняття «виконавський образ». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2020. № 4. С. 170-175.

Loktionova-Oitsius O. (2020). To the definition of the "performance image" concept. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 170-175 [in Ukrainian].

Локтіонова-Ойцюсь Олександра Олександрівна,
викладач кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв, Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-0865-0150
o.loktionova@kubg.edu.ua

ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «ВИКОНАВСЬКИЙ ОБРАЗ»

Мета роботи: визначення й характеристика поняття «виконавський образ». **Методологія дослідження** полягає у застосуванні загальних принципів наукового пізнання, які відповідають сучасному мистецтвознавчому дискурсу. Це зумовило використання методів: *системно-аналітичного* – для визначення передумов і перспективи аналізу смислових аспектів виконавського образу; *порівняльного* – для проведення аналогій зі структурно-смисловими параметрами поняття «художній образ»; *структурного* – для визначення можливої структури виконавського образу, на основі чого визначаються й характеризуються його змістові аспекти. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у визначенні й характеристиці поняття «виконавський образ», що відкриває нову перспективу в аналізі й дослідженні творчо-виконавської діяльності митця. **Висновки**. На основі аналізу наукових робіт, структури художнього образу, за допомогою актуалізації системно-аналітичного, порівняльного, структурного методів у дослідженні визначено поняття «виконавський образ» та охарактеризовані його змістові аспекти.

Ключові слова: виконавський образ, творчо-виконавська діяльність, художній образ.

Loktionova-Oitsius Oleksandra, *lecturer of the Academic and Pop Vocal Department, Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University*

To the definition of the "performance image" concept

The purpose of the article definition and characterization of the concept of "performing image". **The research methodology** is to apply the general principles of scientific knowledge, which correspond to modern art discourse. This led to the use of methods: *system-analytical* - to determine the prerequisites and prospects for analysis of semantic aspects of the performance image; *comparative* - to draw analogies with the structural and semantic parameters of the concept of "artistic image"; *structural* - to determine the possible structure of the performing image, on the basis of which are determined and characterized by its content aspects. **The scientific novelty** of the obtained results lies in the definition and characterization of the concept of "performing image", which opens a new perspective in the analysis and study of creative and performing activities of the artist. **Conclusions.** Based on the analysis of scientific works, the structure of the artistic image, with the help of actualization of system-analytical, comparative, structural methods in the research the concept of "performing image" is defined and its semantic aspects are characterized.

Key words: performing image, creative-performing activity, artistic image.

Актуальність теми дослідження. Музичне, хореографічне мистецтво, значною мірою і театральне (за умови сценічної постановки п’єс) перебувають у процесі відтворення та інтегруються з виконавською діяльністю (візуальні мистецтва не передбачають такого формату існування своїх творів). Водночас під час виконання художнього твору митець не тільки відтворює його образ, але й формує свій власний виконавський образ.

Наукове осмислення і логіка пізнання будь-якого явища вимагають розуміння його сутнісного буття, зміст чого насамперед виражає відповідне поняття або термін. Незважаючи на численні публікації з питань творчо-виконавської діяльності митців, поняття «виконавський образ» залишається чітко не визначеним. За таких умов глибока аналітика щодо онтології цього феномену завжди буде позначена ущербністю характеристики. З іншого боку, сказане свідчить про актуальність визначення виконавського образу, що відкриває нову перспективу в аналізі й дослідженні

©Локтіонова-Ойцюсь О. О., 2020

виконавської природи загалом та творчо-виконавської діяльності митця зокрема.

Аналіз досліджень та публікацій. Як зазначалося вище, поняття «виконавський образ» на сьогодні чітко не визначено. Натомість у сучасній науці аналізується виконавська діяльність митців, на основі чого визначається і характеризується їхня майстерність, особливості трактування й виконання художніх творів тощо. Ця обставина зумовлює й джерелознавчу базу щодо онтології виконавського образу.

Зокрема, виконавській майстерності та творчо-виконавській діяльності присвячені численні публікації, серед яких відзначимо праці Т. Глущук [1], Н. Дрожжиної [4], Н. Жайворонок [5], В. Іриної [6]. О. Маркової [10]. До проблеми виконавської інтерпретації зверталися О. Горбенко [2], М. Корноухов [7], В. Крицький [8], О. В. Москаленко [11], Н. Мятієва [12], І. Ремнева [16] та інші. Природа й зміст виконавського образу розкривається й на основі аналізу художнього образу та принципів його вираження у творчо-виконавській діяльності митців Т. Лимарєвої [9] та Д. Надирова [13].

Вказані напрями і публікації висвітлюють змістові аспекти виконавського образу, проте очевидно, що відсутність визначення поняття цього феномену обмежує аналітику і не сприяє його глибинній онтології

Мета дослідження – визначити та охарактеризувати поняття «виконавський образ».

Виклад основного матеріалу. Дослідження будь-яких явищ передбачає певний ракурс спостереження, або ж передумову щодо їхнього аналізу. Такий зріз вибудовує смислову підоснову для дослідження явищ, в тому числі й для аналізу виконавського образу. Виходячи із зазначеного, виконавський образ пропонується аналізувати на основі актуалізації художнього образу. По-перше, поняття «виконавський образ» можна розділити на дві складові: «образ» і «виконання». По-друге, неважко збагнути, що фундаментальною основою в цій сентенції є слово «образ». Адже під час виконання виконавець, так би мовити, має справу з художнім образом мистецького твору, а також він створює свою версію образу твору. Відтак, застосувавши порівняльний метод, можна провести аналогії зі структурно-смисловими параметрами поняття «художній образ» та визначити смислові аспекти в структурі виконавського образу.

Очевидно, що в сентенції «художній образ» фундаментальною основою також є слово «образ». Адже образ як прафеномен лежить в основі будь-яких інших конкретних образів – феноменів (наприклад, «художній образ», «музичний образ», «літературний образ», «театральний образ», «виконавський образ» і т. п.), смисловий зміст яких визначається відповідною формою означення першого, що водночас передбачає й ущербне існування прафеномену – образу (конкретне означення завжди заперечує повноту загального).

Це пояснює обставини, коли в науці зустрічаються випадки використання одного або обох понять («образ», «художній образ»; «образ», «музичний образ» і т. д.), які позиціонуються як своєрідні форми взаємовідношень між ними, що сприяє ширшій характеристиці відповідного явища.

Наприклад, у Тлумачному словнику російської мови поняття «образ» трактується досить широко, водночас воно є основою для визначення суміжних явищ: «Образ 1. У філософії: результат та ідеальна форма відображення предметів і явищ матеріального світу в свідомості людини. 2. Вид, вигляд… 3. Живе наочне уявлення про щось… 4. У мистецтві: узагальнене художнє відображення дійсності, вбраного у форму конкретного індивідуального явища… 5. У художньому творі: тип, характер» [3, 435].

В інших випадках може використовуватися один смисловий ракурс поняття «образ», що не заперечує можливість його конкретного означення.

Зокрема, в Тлумачному словнику В. Даля поняття «образ» визначається як «портрет, подоба чиясь,… зображене обличчя…» [3, 181], але це не виключає й потенційну позицію художнього образу (портрета).

Таким чином можна стверджувати, що для художнього образу завжди властива бінарна структура, яка поширюється на будь-які можливі образні характеристики явищ. Причому ця бінарна структура розгортається не тільки у плані образ загальний – образ конкретний (означений образ певного явища), але і в бутті будь-якого образу, в якому також є загальна та конкретна сфери.

Саме ці аспекти художнього образу детально проаналізовані у праці О. Опанасюка «Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм» [14]. Відповідно, перший аспект (образ загальний) автор визначає поняттям «образ-принцип», другий аспект (образ конкретний) – «образ-даність».

Далі ми повернемося до теорії О. Опанасюка; наразі ж необхідно окреслити ситуацію з визначенням художнього образу в сучасній науці.

Визначень художнього образу налічується

кілька сотень. Водночас в його характеристиці присутні фундаментальні моменти, які фактично ніким не заперечуються. Мається на увазі точка зору, яка художній образ трактує як форму, спосіб відображення та осягнення дійсності в мистецтві.

Прикладом є хоча б такі визначення: «Художній образ – форма відображення об'єктивної дійсності в мистецтві з позицій певного естетичного ідеалу» [20, 531]; «Образ художній – естетична категорія, яка характеризує особливий, властивий лише мистецтву спосіб і форму освоєння і перетворення дійсності…» [19, 129].

Таким чином позиція щодо трактування художнього образу як своєрідної форми чи способу відображення і осягнення дійсності в мистецтві є об'єктивною основою для його аналізу й характеристики. Адже в цьому випадку актуалізується смислова структура «світ – людина», в якій виражається ставлення митця до світу і відбувається осягнення дійсності в мистецтві.

Якщо спробувати екстраполювати сказане до площини виконавського образу, тоді виникає логічне запитання: чи можна поняття «виконавський образ» розглядати в аналогічній площині?

У випадку з художнім образом не підлягає сумніву те, що він є формою й художнім об'єктом, завдяки яким і відбувається відображення й осягнення дійсності в мистецтві. Натомість виконавський образ залежить від першого (художнього образу) і може лише передбачати його трактування.

На перший погляд, ця позиція заперечує можливість розглядати два явища в одній площині. Однак, якщо взяти за основу принцип формування художнього образу під час створення митцем художнього твору і принцип його виконання виконавцем, це стає можливим.

В обох випадках актуальною є структура бінарну: художній образ-принцип, художній образ-даність (виконаний виконавцем чи сприйнятий реципієнтом твір – в останньому випадку насамперед маються твори візуального мистецтва, які не потребують виконання); художній твір-принцип, художній твір-даність (виконаний виконавцем твір). А це означає, що в обох випадках відбувається однакова дія щодо створення конкретного твору.

Якщо звернутися до визначень виконавства, то можна виокремити кілька позицій, навколо яких зосереджується його характеристика.

По-перше, виконання визначається як «ігрове відтворення художнього твору, що забезпечує його сприйняття іншими людьми» [21, 133]. У цьому випадку необхідно зазначити, що не всі види мистецтв потребують відтворення художнього першоджерела. Зокрема, візуальні мистецтва не передбачають такого формату існування своїх творів. Певною мірою й літературні твори (поезія, проза, театральні п'єси) не потребують відтворення – за умов, що вони читаються певним суб'єктом (у таких випадках виникає ситуація, коли людина постає в ролі читача й реципієнта). Таким чином, виконавська практика набуває актуальності насамперед для музики, хореографії, значною мірою і для театральних вистав (за умови сценічної постановки п'єс).

По-друге, відтворення першоджерела передбачає його інтерпретацію з боку виконавця. Відтак у будь-якому виконанні музичного твору виконавець виступає в ролі співтворця. Відповідно виконавець не тільки кожного разу відтворює музичний твір, але й узагальнює його художній зміст, що рівнозначно створенню художнього образу твору. Більше того, завдяки такій специфіці художнього моделювання виконавське мистецтво «виділяється як відносно самостійна форма художньо-творчої діяльності…» [21, 134].

По-третє, в процесі виконавської діяльності виконавець не тільки відтворює та інтерпретує художні твори, але й водночас формує (створює) свій власний виконавський образ. Неважко збагнути, що останній визначатиметься тими ж змістовими моментами, які зумовлюють смисловий зміст понять «образ», «художній образ».

Очевидно, що виділені курсивом слова можна розглядати як смислові концепти, які конкретизують зміст і вибудовують перспективу аналізу й визначення поняття виконавського образу.

Поняття «ігрове відтворення» за змістом близьке до поняття «виконання». Ця близькість особливо «помітна», якщо виконавцем музичних творів є інструменталіст, адже гра для нього є не лише ігровою формою відтворення музичного першоджерела, але й звичайною грою на музичному інструменті. Зрештою, те саме треба передбачати і у випадку з виконавцем-співаком, для якого його власний голос є таким же музичним інструментом для виконання вокальних композицій.

Поняття «інтерпретація» передбачає оригінальне трактування змісту мистецького твору, його художнього образу. Водночас інтерпретація показує напрям і принцип художнього прочитання мистецького твору

певним виконавцем, що в цілому можна співвідносити з його художнім типом. Саме ця основа (принцип інтерпретації) пояснює всі можливі характеристики виконавського стилю, манери певних виконавців; і вона ж «долучається» до формування (створення) власного виконавського образу виконавця.

Те, що ми зазвичай визначаємо як, скажімо, ліричний чи драматичний тип виконавця, є ніщо інше, як принципи відповідних ліричних чи драматичних інтерпретацій мистецького твору певним виконавцем.

Вище вже говорилося про те, що виконавець не тільки кожного разу відтворює музичний твір, але й створює його художній образ.

У контексті цієї обставини можна актуалізувати багато смислових моментів, які стосуються змісту як процесу виконання, так і створення художнього образу. Однак звернемо увагу на два фундаментальні моменти.

Під час виконання музичного твору відбувається узагальнення його змісту, без чого неможливо створити справжній художній твір. Процес створення художнього образу під час виконання музичного твору завжди буде ідентичним формуванню власного виконавського образу виконавця.

Щодо змісту першого моменту цікавим є пояснення суті творчості художнього образу в монографії О. Опанасюка «Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм». Наголошуючи на тому, що «творчість – це не тільки постійне спілкування з вищою реальністю, … не тільки невидиме робити видимим (реальність 4-го виміру зводити до 3-вимірної площини), … але й видиме наповнювати і робити невидимим, конкретне загальним, конечне нескінченним», автор дає своє визначення творчості й творчого процесу загалом: «творчість – це процес структурування речі та вивільнення її неструктурованого початку зі структурованої площини» [15, 109].

Відтак очевидно, що під час виконання музичного твору – а це також творчість – відбувається не лише його виконання й доведення до свідомості слухачів змісту музичного твору, але й власне узагальнення художнього змісту на найвищому рівні свідомості самого виконавця.

Якщо взяти до відома запропонований О. Опанасюком принцип пояснення буття художнього образу, процесу його створення і структурування на фізичному плані на основі актуалізації семи тіл людини та відповідних планів буття світу, що узагальнюється на основі виокремлення тонкого й фізичного планів [15, 71–108], то характеристика художнього образу і творчої діяльності виконавця отримують фундаментальний ракурс щодо їхнього спостереження, визначення та характеристики.

В обох випадках – під час виконання музичного твору і створенні художнього образу – власне й відбувається узагальнення смислового змісту явищ та наповнення їхнього смислового змісту феноменологічним буттям, що, звісно ж, неможливо поза актуалізацію різних планів і тіл самого виконавця.

Сказане спрямовує нашу увагу й на ту обставину, що сам процес виконання музичного твору невід'ємний від процесу створення власного виконавського образу виконавця.

Перед визначенням виконавського образу необхідно розглянути ще один досить суттєвий момент, на якому акцентує монографія О. Опанасюка [15]. І визначення художнього образу, і його характеристика передбачають актуалізацію поняття «об'єкта», відтак – об'єктності художнього образу: «Художній образ – це естетична об'єкт-метареальність, в якій фокусується і рефокусується художня ідея, або ж категорія буття» [15, 26]. У статті «До питання визначення художнього образу» автор уточнює дефініцію таким чином: «Художній образ – це метафізична естетична об'єкт-реальність, в якій фокусується і рефокусується художня ідея, або ж категорія буття» [14, 20].

Вважаємо за можливе трактувати будь-яке явище, в тому числі й художній образ та художній твір, як певні об'єкти. У цьому контексті виконавський образ логічно позиціонувати аналогічно. І хоча можуть виникати заперечення щодо цього твердження, однак погодьмося з тим, що кожен виступ виконавця так чи інакше формує його образ. І саме цей образ потім стає невід'ємною художньо-змістовою ознакою його виконавської майстерності.

Таким чином ми приходимо до зазначеного вище, а саме, що виконавський образ можна розглядати в аналогічній площині до художнього образу. Хоча й треба мати на увазі специфіку обох явищ.

Нижче пропонується кілька визначень виконавського образу, які автор позиціонує як робочі версії його дефініцій.

Проте спочатку звернемо увагу на таку обставину. Визначення явищ завжди буде позначено ущербністю їхнього трактування, що породжує велику кількість їхніх дефініцій. Вище зазначалося, що визначень художнього образу налічується кілька сотень. Водночас в його характеристиці є моменти, які наука не

спростовує. Мається на увазі, що художній образ трактується як форма, спосіб відображення та осягнення дійсності в мистецтві.

Якщо з цих позицій підійти до визначення виконавського образу, то перше, що треба відзначити, це те, що це поняття узагальнено визначає характерні для певного митця принципи виконання художніх творів. Відтак можна запропонувати таке визначення.

Виконавський образ – поняття, яке узагальнено визначає властиві й характерні для певного митця принципи виконання художніх творів.

У цьому випадку треба розуміти, що коли існує узагальнення якихось смислових аспектів певного художнього явища, то його можна трактувати як об'єкт, власне – як естетичний об'єкт.

Звісно, об'єктність виконавського образу неможна розглядати в одній площині з об'єктністю художнього образу, в якому «фокусується і рефокусується художня ідея» (О. Опанасюк). Природа об'єктності виконавського образу інша. І полягає вона в узагальненій визначеності творчо-виконавського амплуа певного митця. Наприклад, ніхто не заперечить твердження про наявність виконавського образу у видатної української естрадної співачки С. Ротару, чи у всесвітньо відомого піаніста, вихідця з України, С. Ріхтера.

Очевидно, що ці митці, як і незліченна кількість виконавців у різних царинах музичного (і не тільки музичного) мистецтва мають свій виконавський образ. Він формується властивими й характерними для них принципами виконання музичних творів, що водночас передбачає низку різних за змістом моментів. Це і схильність до певних образів, до певного трактування їхнього змісту, це й притаманна для них виконавська манера, майстерність тощо.

Зважаючи на сказане, а також на те, що визначення фундаментальних явищ часто позначається ущербністю їхнього трактування, що породжує велику кількість дефініцій, в яких актуалізуються ті чи інші їхні смислові аспекти, попереднє визначення виконавського образу можна доповнити такими визначеннями.

Виконавський образ (як цілісність) – це естетичний об'єкт, в якому в контексті властивих і характерних для виконавця світоглядних, психологічних і художньо-естетичних ідеалів відображається, осягається дійсність у мистецтві.

Виконавський образ – це своєрідна форма художнього відображення та осягнення дійсності в мистецтві, де виконавець є об'єктом і суб'єктом відтворення суті художнього твору в контексті властивих для нього світоглядних, психологічних, художньо-естетичних ідеалів.

Виконавський образ – це своєрідний принцип відображення та осягнення дійсності в мистецтві, в якій виконавець є провідником, об'єктом і суб'єктом відтворення суті художнього твору.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у визначенні й характеристиці поняття «виконавський образ». Відтак відкривається нова перспектива в аналізі й дослідженні творчо-виконавської діяльності митця.

Висновки. Основною передумовою визначення «виконавського образу» слугували фундаментальні поняття «образ» та «художній образ». Як і художній образ, виконавський образ аналізується на основі бінарної структури (маючи на увазі принцип формування художнього образу під час відтворення /виконання митцем художнього твору) та завершений художній твір.

Відтворення першоджерела передбачає його інтерпретацію виконавцем у процесі виконавської діяльності виконавець формує свій власний виконавський образ. Окреслені моменти дали змогу визначити поняття «виконавський образ», що відкриває нову перспективу в аналізі й дослідженні виконавської природи загалом та творчо-виконавської діяльності митця зокрема.

Література

1. Глущук Т. В. Музично-виконавське мистецтво як об'єкт дослідження українського мистецтвознавства. Культура і сучасність. 2016. № 1. С. 87–91.

2. Горбенко О. Б. Особливості виконавської інтерпретації у процесі вивчення музичного твору. Наукові записки. 2013. № 122. С. 20–25.

3. Даль В. И. Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка: современное написание: ок. 1500 ил. Москва : Астрель: АСТ: Транзиткнига, 2006. 348 с.

4. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: дис. … канд. искусствоведения : 17.00.03. Харків, 2008. 18 с.

5. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : дис. … канд. мистецтвознавства:17.00.01. Київ, 2006. 183 с.

6. Ирина В. Р. Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия / Под общ. ред. В. Р. Ириной. Москва : Человек, 2009. 744 с.

7. Корноухов М. Д. Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании: методологический аспект : автореф. дис. … докт. пед. наук: 13.00.08. Москва, 2011. 41 с.

8. Крицький В.М. Музично-виконавська інтерпретація: педагогічні проблеми музично-виконавської підготовки : монографія. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2009. 158 с.

9. Лымарева Т. В. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2009. 192 с.

10. Маркова О. М. Теорія виконавства в сучасному музикознавстві. Українське музикознавство. Київ, 2002. Вип. 31. С. 93–102.

11. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Київ : Муз. Україна, 1994. 205 с.

12. Мятиева Н. А. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века : вопросы теории и практики : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2010. 186 с.

13. Надырова Д. С. Работа над художественным образом музыкального произведения : учебное пособие. Казань : КФУ, 2013. 15 с.

14. Опанасюк О. П. До питання визначення художнього образу**.** Київське музикознавство. Київ : НМАУ; КДВМУ, 2006. Вип. 20. С. 12–21.

15. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм / О. П. Опанасюк. Дрогобич: КОЛО. 2004. 236 с.

16. Ремнева И. А. Исполнительская интерпретация как средство создания и воплощения художественного образа. Культурная жизнь Юга России: Региональный научный журнал. Краснодар, 2009. №1. С.148–149

17. Рудницька О. П. Інтерпретація музики як педагогічна проблема. Професійна підготовка вчителя музики. Київ: КДПІ, 1981. С. 93–101.

18. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. 4 изд. Москва : АТЕМП, 2006. 944 с.

19. Толстых В. И. Образ художественный / Новая философская энциклопедия: в 4-х т. Москва : Мысль, 2010. Т. 2. С. 129.

20. Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. 5-е изд. Москва : Политиздат, 1987. 590 с.

21. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. Москва : Политиздат, 1989. 447 с.

References

1. Glushchuk, T.V. (2016). Musical-performing art as an object of research of Ukrainian art history. Culture and modernity, 1, 87-91 [in Ukrainian].

2. Gorbenko, O.B. (2013). Peculiarities of performing interpretation in the process of studying a musical work. Scientific Notes, 122, 20–25 [in Ukrainian].

3. Dal, V.I. (2006). Large illustrated explanatory dictionary of the Russian language: modern writing: approx. 1500 il. Moscow: AST [in Russian].

4. Drozhzhina, N. V. (2008). Vocal performance in the system of musical variety art. dis. cand. of Art History. Kharkiv: Ivan Kotlyarevsky State University of Arts of Kharkov [in Ukrainian].

5. Zhaivoronok, N.B. (2006). Musical performance as a phenomenon of musical culture: dis. to obtain science. stup. Cand. art history. Kyiv [in Ukrainian].

6. Irina, V.R. (2009). Performing art and musicology. Parallels and interactions / Under the general and scientific edition of academician. Moscow: Chelovek [in Russian].

7. Kornoukhov, M.D. (2011). The phenomenon of performing interpretation in music and pedagogical education: methodological aspect. author. dis. Doct. ped. Sciences. Moscow [in Russian].

8. Kritsky, V.M. (2009) Musical - performing interpretation: pedagogical problems of musical and performing training. Monograph. Nizhin: Mykola Gogol National State University [in Ukrainian].

9. Lymareva, T.V. (2009). Vocal performance interpretation as a literary text. dis. Cand. history art. SPb. [in Russian].

10. Markova, O.M. (2002). Theory of performance in modern musicology. Ukrainian musicology. (Iss.31), (pp. 93–102). Kyiv [in Ukrainian].

11. Moskalenko, V.G. (1994). Creative aspect of musical interpretation. V.G. Moskalenko. Kyiv: Mus. Ukraine [in Ukrainian].

12. Myatieva, N.A. (2010). Performing interpretation of music of the second half of the XX century: theory and practice. dis. candidate of art history. Moscow: Michael Glinka Magnitog. state conservatory [in Russian].

13. Nadyrova, D.S. (2013). Work on the artistic image of a musical work: a tutorial. Kazan: Kazan Federal University [in Russian].

14. Opanasiuk, O.P. (2006). On the question of defining the artistic image. Kyiv Musicology. (Iss. 20), (pp. 12–21). Kyiv: National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].

15. Opanasiuk, O.P. (2004). Artistic image: structural phenomenology and typology of forms. Drogobich [in Ukrainian].

16. Remneva, I.A. (2009). Performing interpretation as a means of creating and embodying an artistic image. Cultural life of the South of Russia: Regional scientific journal. (Iss. 1), (pp.148-149). Krasnodar [in Russian].

17. Rudnytska, O.P. (1981). Interpretation of music as a pedagogical problem. Professional training of a music teacher. (pp. 93-101). Kyiv: Kyiv State Pedagogical Institute [in Ukrainian].

18. Ozhegov, S.I., Shvedova, N. Yu. (2006). Explanatory dictionary of the Russian language: 80 000 words and phraseological expressions. Russian Academy of Sciences. Vinogradov Institute of Russian Language. (4 ed.), Supplemented. Moscow: ATEMP [in Russian].

19. Tolstykh, V.I. (2010). Artistic image. New philosophical encyclopedia: in 4 volumes. (Vol. 2.). Moscow: Mysl [in Russian].

20. Philosophical Dictionary (1987). Frolov, I.T. (Ed.), (5th ed.). Moscow: Politizdat [in Russian].

21. Aesthetics: Dictionary (1989). Belyaeva, A. A. (Ed.). Moscow: Politizdat [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 08.09.2020
Отримано після доопрацювання 12.10.2020
Прийнято до друку 16.10.2020

УДК 787.6 (477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219154

Цитування:
Остапчук Н. М. Конкурсно-фестивальний рух акордеонно-баянного мистецтва в сучасному соціокультурному просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 176-180.

Ostapchuk N. (2020). Competition-festival movement of accordion and accordion art in the modern socio-cultural space. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 176-180 [in Ukrainian].

Остапчук Надія Миколаївна,
концертмейстер кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-2867-1956

КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ АКОРДЕОННО-БАЯННОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Метою роботи є дослідження конкурсно-фестивального руху акордеонно-баянного мистецтва в сучасному соціокультурному просторі та його вплив на розвиток музичної творчості та виконавської майстерності. **Методологія** полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, історико-логічного, аналітичного методів у дослідженні характеру конкурсів та фестивалів, пов'язаних із творчими пошуками виконавців акордеоністів та баяністів в контексті розвитку музично-мистецького середовища. **Наукова новизна** роботи полягає у розкритті загальних тенденцій розвитку баянно-акордеонного мистецтва під впливом модерної музичної стилістики, що своєю чергою, обумовило особливості у зміні репертуару для баяна та акордеона, що сприяло формуванню нових оновлених тенденцій у виконавстві, підвищуючи, тим самим, рівень виражальних засобів, виконавської майстерності інструменту загалом як цілісного художньо-естетичного явища музичної культури. **Висновки**. У результаті проведеного дослідження підсумовано, що проведення конкурсів та фестивалів для виконавців баянно-акордеонного мистецтва слугує поштовхом до розкриття талановитих виконавців, надаючи нових засобів музичної виразності для виконавських форм. Співіснування традиційної (класичної) та мордністичних тенденцій під впливом загального світового розвитку музичного мистецтва сприяє появі нових стилістичних напрямків у музиці, які починають впливати на розвиток творчості баянно-акордеонного мистецтва та загалом музики XX століття.

Ключові слова: баянно-акордеонне мистецтво, конкурсно-фестивальний рух, баяністи-акардеоністи, музичне виконавство, інструментальні твори, репертуар.

Ostapchuk Nadiya, *concertmaster of the Department of Music, Kyiv National University culture and arts*

Competition-festival movement of accordion and accordion art in the modern socio-cultural space

The aim of the work is to study the competition-festival movement of accordion and accordion art in the modern socio-cultural space and its impact on the development of musical creativity and performing skills. **The methodology** consists in the application of the general scientific principle of objectivity, historical-logical, analytical methods in the study of the nature of competitions and festivals related to the creative search of accordionists and accordionists in the context of music and art development. **The scientific novelty** of the work is to reveal the general trends in the development of accordion and accordion art under the influence of modern musical style, which in turn led to changes in the repertoire for accordion and accordion, which contributed to the formation of new updated trends in performance, thus increasing the level of expression, performing skills of the instrument in general as a holistic artistic and aesthetic phenomenon of musical culture. **Conclusions.** As a result of the study, it was concluded that holding competitions and festivals for performers of accordion and accordion art serves as an impetus for the discovery of talented performers, providing new means of musical expression for performing forms. The coexistence of traditional (classical) and modernist tendencies under the influence of the general world development of musical art contributes to the emergence of new stylistic trends in music, which are beginning to influence the development of accordion art and music of the twentieth century.

Key words: accordion art, competition-festival movement, accordionists, musical performance, instrumental works, repertoire.

Актуальність теми дослідження. Розвиток музичної культури, зокрема інструментального виконавства, має яскраво зазначену тенденцію модернізації музичної мови, яка представляє широкий спектр різних стильових напрямків в композиторському творчості. Вона пов'язана з

©Остапчук Н. М., 2020

появою полі стилістики та новаторського художнього світогляду, нових інтонацій в музиці другої половини XX століття. Саме поняття «модернізм» трактується в музикознавстві як визначення, що відноситься до ряду художніх течій XX століття, загальною ознакою яких є наявний розрив з естетичними нормами і традиціями класичного мистецтва [5, 18]. Новим напрямком в українському виконавському мистецтві став камерно-інструментальний жанр «модерн-акордеону» (термін І. Єргієва). Суть цього поняття полягає в еволюції баянно-акордеонного виконавства та напрямку виключно нової оригінальної музики, і, відповідно, нових виконавців і їх співпраці з творцями цієї музики. У цьому контексті переосмислюється значення самого інструменту як акустичного синтезатора [5, 21], Українські композитори і виконавці з успіхом представляють своє мистецтво на міжнародних конкурсах-фестивалях нової музики, в яких активну участь беруть як солісти-інструменталісти, так і неоднорідні ансамблі.

Поглиблення національних мистецьких традицій відбувається на основі дієвих взаємин регіональних виконавських шкіл баянно-акардеонного мистецтва, спрямування діяльності вітчизняних музикантів на збереження спадкоємності, збагачення досвіду в галузі науково-методичних знань, педагогіки та широкого впровадження новітніх досягнень музичного мистецтва інших національних культур. Починаючи з другої половини XX ст., розвиток академічного баянно-акардеонного виконавства у всьому світі значною мірою сприяв становленню власного оригінального репертуару, проведення міжнародних конкурсів та фестивалів, визнанні акордеона та баяна як концертних інструментів [1, 104].

Відомо, що одним із шляхів удосконалення виконавства виступають конкурси та фестивалі як фактор успішного розвитку музичного мистецтва, вагомий стимул як для виконавців, так і для педагогів, композиторів. Відтак постає актуальним вивчення особливостей конкурсно-фестивального мистецтва в контексті сучасного соціокультурного простору.

Аналіз досліджень і публікацій. Питанням дослідження баянно-акордеонного мистецтва присвячено корпус праць класичного масштабу, в контексті розвитку академічного і народно-інструментального мистецтва, як-от: М. Давидова, Є. Іванова, Вл. Князєва, А. Сташевського, Ю. Чумака, І. Ященка, В. Дорохіна, В. Зайця, А. Семешка, А. Чорноіваненко, М. Різоля, В. Бесфамільнова та ін.

Досить ґрунтовне вивчення еволюція акордеонного мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. отримала у дисертаційному дослідженні В.Марченка [7]; баянно-ансамблеве мистецтво такого ж періоду стало предметом дисертаційного дослідження С.Нефедова [9].

Стилістичні особливості творчості та засоби виразності і виконавської майстерності у цьому напрямку досліджували М.Демчук,[1], Ю.Дякунчак [4; 5], Р.Кундис [6], В.Салій [11]. Конкурсно-фестивальний рух став предметом дослідження у працях таких науковців, як А.Душний [2; 3], В.Рутецький [10], В.Шафета [12] та ін.

Метою роботи є дослідження конкурсно-фестивального руху акордеонно-баянного мистецтва в сучасному соціокультурному просторі та його вплив на розвиток музичної творчості та виконавської майстерності.

Виклад основного матеріалу. Із середини 1990-х рр. в Україні набуває інтенсивності розвиток конкурсного та фестивального руху в сфері акордеонного виконавства. З'являється цілий ряд мистецьких форумів, найпрестижнішими з яких є Міжнародний конкурсфестиваль баянно-акордеонного виконавського мистецтва «AccoHoliday», Міжнародний конкурс баяністів, акордеоністів та гармоністів «Кубок Кривбасу», Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile», Всеукраїнський фестиваль-конкурс виконавців на народних інструментах «Провесінь», Всеукраїнський Відкритий конкурс баяністів та акордеоністів «Візерунки Прикарпаття», Всеукраїнський конкурс баяністів та акордеоністів «Зірки баяна на Запоріжжі», Всеукраїнський дитячо-юнацький конкурс «Бурштинові нотки», Міжнародний фестиваль «Грудневі вечори баянної музики», Всеукраїнський фестиваль молодих баяністів та акордеоністів «АССО-Дебют». Засновниками й арт-директорами цих мистецьких форумів стали провідні діячі акордеонного мистецтва, виконавці, композитори, серед яких й автор дослідження, діяльність якого спрямована на розвиток та розкриття творчого потенціалу талановитої молоді. Такі виконавські конкурси-фестивалі виконують комплексну програму, в яку закладено широкий спектр музично-освітніх, художньо-творчих, психолого-педагогічних завдань. Головна спрямованість такої

програми – розвиток творчої особистості учнів [10, 162].

Найважливішими функціями конкурсів-фестивалів є розвиток молодих виконавців, для яких виступ на конкурсі стає підсумком певного етапу спільної роботи з викладачем, цінним показником її якості, яка аналізується й оцінюється, перш за все, самим викладачем, але також і його колегами, членами журі.

Всеукраїнський фестиваль-конкурс виконавців на народних інструментах «Провесінь» у Кропивницькому (Кіровограді) було засновано у 1996 році для популяризації народної музики та підтримки молодих виконавців за ініціативи кіровоградських музикантів, який щороку проходить під патронатом кафедри народних інструментів Національної музичної академії імені П.І. Чайковського. Це єдиний в Україні фестиваль, що об'єднує всі ланки мистецької освіти (від початкового до вищого навчального закладу). Цей мистецький захід – місце творчої зустрічі академічної народно-інструментальної еліти з майбутньою мистецькою елітою України [10, 164].

В Україні окрему номінацію «акордеон» вперше було запроваджено у 2001 р. на Міжнародному конкурсі молодих баяністів та акордеоністів «Донбас – 2001». Серед переможців – І. Жорницький (м. Київ, І премія), Ю. Чубаренко (м. Київ, ІІ премія), О. Микитюк (м. Київ, ІІІ премія) [8. 147].

На розвиток конкурсного та фестивального руху в Україні мали вплив різні чинники, які у різні періоди надавали тієї чи іншої активності учасникам конкурсу, загалом впливаючи на розвиток баянно-акордеонного виконавства та сучасного музичного мистецтва. Слід зазначити, що, насамперед, у 1990-ті рр. активізується діяльність Всеукраїнської асоціації баяністів і акордеоністів, що спрямована на подальший розвиток і популяризацію акордеонного і баянного мистецтва. Члени асоціації входять до складу журі різних міжнародних та національних конкурсів і фестивалів, є організаторами та учасниками конгресів і семінарів. Так, у 2013 р. з ініціативи Національної Всеукраїнської музичної спілки та Асоціації баяністів і акордеоністів України у рамках концертної серії «Нова музика в Україні», заснованої композитором і баяністом В. Рунчаком, було започатковано масштабний мистецький проект «День українського баяна і акордеона». Захід щорічно проводиться з метою відновлення зацікавленості до акордеона і баяна у дітей та молоді, ЗМІ, широкої слухацької аудиторії. У Києві та 28 містах України відбуваються концерти-марафони, а трансляція столичного концерту через інтернет здійснюється на весь світ [7, 167].

Одним із найавторитетніших в Україні вважають Міжнародний конкурсфестиваль баянно-акордеонного виконавського мистецтва «AccoHoliday», що проводився у 2006 – 2013 рр. з ініціативи Міжнародного творчого центру Яна Табачника [7, 168-169].

Активним центром фестивального музичного руху є Дрогобич, де на базі музичного училища імені Василя Барвінського тричі було проведено всеукраїнський конкурс виконавців на народних інструментах імені Анатолія Онуфрієнко (2007, 2009, 2012) двічі на рік в стінах педагогічного університету імені Івана Франка проводяться два конкурси баяністів-акордеоністів – Всеукраїнський відкритий фестиваль «Візерунки Прикарпаття» і міжнародний «Perpetuum mobile». На сьогодні, кожен з них досяг свого першого десятирічного ювілею [2, 325]. Організатором конкурсу «Perpetuum mobile» виступає кафедра народних музичних інструментів та вокалу Інституту музичного мистецтва Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Франка, співорганізатор – Дрогобицький музичний коледж ім. в. Барвінського за сприяння Національної всеукраїнської музичної спілки та під егідою міністерства освіти і науки України. Конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» проводиться із 2008 р. Ініціатори і керівники конкурсного проекту – відомі дослідники баянного і акордеонного мистецтва, педагоги А. Душний і Б. Пиц. Учасниками творчого змагання є учні початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, середніх спеціальних музичних шкіл-інтернатів, студенти музично-педагогічних та спеціалізованих музичних вищих навчальних закладів І – ІV рівнів акредитації, концертні виконавці. У творчому змаганні беруть участь музиканти і мистецькі колективи з України, Росії, Білорусі, Молдови, Словаччини, Латвії, Німеччини, Італії, Китаю. Широка географія конкурсантів і низка схвальних відгуків членів журі із зарубіжжя є свідченням авторитетності і популярності цього форуму не лише в Україні, а й поза її межами.

У перше десятиліття ХХІ ст. досить активно проводяться також міжнародні та всеукраїнські конкурсні змагання баяністів і акордеоністів серед студентів інститутів мистецтв та музично-педагогічних факультетів

вищих навчальних закладів Міністерства освіти і науки України. До них належать: Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Inter Svitiaz accomuzik», започаткований у 2007 р. в Луцьку; Міжнародний конкурс виконавців «Fortissimo», заснований у 2004 р. у Львові. Останній проходить у трьох номінаціях: фортепіано, вокал, оркестрові та народні інструменти [10, 173].

Варто відзначити також Всеукраїнський конкурс баяністів та акордеоністів «Зірки баяна на Запоріжжі», який був заснований у 2002 р. у Запоріжжі. Тут відбувалися змагання ансамблів малих форм – дуетів, тріо та квартетів. Популяризації національної школи баянного і акордеонного мистецтва сприяє проведення Всеукраїнського Відкритого конкурсу баяністів та акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» із 2005 р. у Старому Самборі, а з 2010 р. – у Дрогобичі Львівської області. Особливістю конкурсу є те, що в ньому беруть участь учні початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів і студенти спеціалізованих музичних вищих навчальних закладів I – II рівнів акредитації.

На підтримку та розвиток юнацької творчості спрямовано Всеукраїнський конкурс баяністів-акордеоністів «Його величносте баян» (Житомир), започаткований у 2016 році концертно-продюсерським центром «Житомир-концерт» та Асоціацією баяністів та акордеоністів України. Конкурс проводиться за сприяння управління культури Житомирської облдержадміністрації. Метою конкурсу є обмін педагогічним та творчим досвідом; зростання ролі музично-естетичного виховання; активізація творчого обміну з іншими областями України та зарубіжжям [10, 165].

Таким чином, проведення конкурсів стимулює удосконалення професійної майстерності виконавців, сприяє розвитку методики викладання, популяризації творів українських композиторів, обміну досвідом, встановленню творчих контактів між вітчизняними і зарубіжними митцями. Робить можливим залучення до музичного мистецтва не лише фахівців, а й широкої слухацької аудиторії. Між українськими і зарубіжними виконавцями та колективами відбувається плідна співпраця, що сприяє обміну досвідом, збагаченню репертуару і розвитку баянно-акордеонного мистецтва. Творча діяльність провідних українських акордеоністів і колективів спрямована на популяризацію акордеонного мистецтва в Україні і в світі.

Наукова новизна роботи полягає у розкритті загальних тенденцій розвитку баянно-акордеонного мистецтва під впливом модерної музичної стилістики, що своєю чергою, обумовило особливості у зміні репертуару для баяна та акордеона, що сприяло формуванню нових оновлених тенденцій у виконавстві, підвищуючи, тим самим, рівень виражальних засобів, виконавської майстерності інструменту загалом як цілісного художньо-естетичного явища музичної культури.

Висновки. У результаті проведеного дослідження підсумовано, що проведення конкурсів та фестивалів для виконавців баянно-акордеонного мистецтва слугує поштовхом до розкриття талановитих виконавців, надаючи нових засобів музичної виразності для виконавських форм. Співіснування традиційної (класичної) та модерністичних тенденцій під впливом загального світового розвитку музичного мистецтва сприяє появі нових стилістичних напрямків у музиці, які починають впливати на розвиток творчості баянно-акордеонного мистецтва та загалом музики XX століття. Звертання до традицій світової та вітчизняної класики, поява оригінальних творів актуалізують включення баянно-акордеонного виконавства в контекст загального культурно-естетичного виховання, сприяючи розвитку академічно-професійного інструменталізму, що в цілому позначається на зростанні виконавської майстерності.

Література

1. Демчук М. Естрадно-джазовий напрям в баянному мистецтві України другої половини XX – початку XXI століття. Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя (VII школа методичного досвіду): матер. Всеукр. наук.-практ. конференції з міжнародною участю, 21-22 листопада 2018 року. Вінниця: ФОП Корзун Д.Ю., 2018. С. 103–106.

2. Душный А. Конкурс баянистов-аккордеонистов «Perpetuum mobile» в социокультурном пространстве Украины XXI века. TRADICIJA IR DABARTIS. 2018. №13. С. 321–338.

3. Душний А. VI-й фестиваль «День баяна та акордеона в Дрогобичі». Актуальні питання гуманітарних наук. 2018. Вип. 19. Т. 2. С. 228–229.

4. Дякунчак Ю. До питання стилістичних особливостей творчості баяна-акордеона композиторів України на зламі століть. Актуальні питання гуманітарних наук. 2012. Вип. 3. С. 83–92.

5. Дякунчак Ю.И., Душный А.И. Творчество для баяна-аккордеона композиторов Украины конца XX начале XXI веков: стилевые особенности.

Наука. Искусство. Культура. 2016. № 4 (12). С.16–21.

6. Кундис Р. Розвиток творчих концепцій М. Оберюхтіна у формуванні професійного баянного мистецтва Дрогобиччини. Актуальні питання гуманітарних наук. 2017. Вип. 17. С. 48–57.

7. Марченко В.В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина XX – початок XXI ст.): дис. … канд. мист.: 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ: НАКККіМ, 2017. 211 с.

8. Марченко В.В., Сідлецька Т.І. Акордеонне мистецтво України в контексті розвитку конкурсного та фестивального руху. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2018. Випуск 26. С. 145–151.

9. Нефедов С.Ю. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України XX - початку XXI століття: теорія, історія та практика: дис.… канд. мист. 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ: НАКККіМ, 2018. 257 с.

10. Рутецький В. В. Конкурси та фестивалі баянного мистецтва як чинник формування готовності майбутнього фахівця до виконавської діяльності. Мистецька освіта: проблеми і перспективи розвитку в контексті європейської інтеграції: зб. наук. праць / за заг. редакцією І. В. Баладинської, Н. Є. Колесник. Житомир, 2017. С. 161–167.

11. Салій В. Художній образ музики у виконавській інтерпретації. Актуальні питання гуманітарних наук. 2014. Вип. 9. С. 54– 59.

12. Шафета В. Фестивально-конкурсні акції колективного музикування Львівщини в контексті української школи баянно-акордеонного мистецтва. Актуальні питання гуманітарних наук. 2012. Вип. 3 С. 142–151.

References

1. Demchuk M. (2018). Pop and jazz direction in the accordion art of Ukraine in the second half of the XX - early XXI century. Actual problems of artistic training of the future teacher (VII school of methodical experience): mater. All-Ukrainian scientific-practical conference with international participation, November 21-22, 2018. Vinnytsia: FOP Korzun D.Yu., 103–106 [in Ukrainian].

2. Dushny, A. (2018). Competition of accordionists "Perpetuum mobile" in the socio-cultural space of Ukraine in the XXI century. TRADITION IR DABARTIS, 13, 321–338 [in Russian].

3. Dushny, A. (2018). VI festival "Day of accordion and accordion in Drohobych". Current issues of the humanities, 19, vol. 2, 228–229 [in Ukrainian].

4. Dyakunchak, Y, (2012). On the question of stylistic features of the accordion accordion of Ukrainian composers at the turn of the century. Current issues of the humanities, 3, 83–92 [in Ukrainian].

5. Dyakunchak, Y.I., Dushny, A.I. (2016). Creativity for accordion accordion by Ukrainian composers of the late XX and early XXI centuries: stylistic features. Science. Art. Culture, 4 (12), 16–21[in Russian].

6. Kundys, R. (2017). Development of creative concepts of M. Oberyukhtin in the formation of professional accordion art of Drohobych region. Current issues of the humanities, 17, 48–57 [in Ukrainian].

7. Marchenko, V.V. (2017). Historical and cultural dimensions of the evolution of accordion art in Ukraine (second half of XX - early XXI century): dis. … Cand. art .: 26.00.01 - theory and history of culture. Kyiv [in Ukrainian].

8. Marchenko, V.V., Sidletskaya, T.I. (2018). Accordion art of Ukraine in the context of the development of the competition and festival movement. Ukrainian culture: past, present, ways of development, 26, 145–151[in Ukrainian].

9. Nefedov, S.Yu. (2018). Bayan-ensemble art in the musical culture of Ukraine of the XX - the beginning of the XXI century: theory, history and practice: dissertation. mist. 26.00.01 - theory and history of culture. Kyiv[in Ukrainian].

10. Rutetsky, V.V. (2017). Competitions and festivals of accordion art as a factor in shaping the readiness of future specialists to perform. Art education: problems and prospects of development in the context of European integration. Zhytomyr, 161–167 [in Ukrainian].

11. Saliy, V. (2014). Artistic image of music in performing interpretation. Current issues of the humanities, 9, 54– 59 [in Ukrainian].

12. Shafeta, V. (2012). Festival-competition actions of collective music making of Lviv region in the context of the Ukrainian school of accordion and accordion art. Current issues of the humanities, 3, 142–151[in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.10.2020
Отримано після доопрацювання 10.11.2020
Прийнято до друку 13.11.2020

УДК 785.6:787.61
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219155

Цитування:
Тущенко М. М. Слухання та виконання музики як інтерактивний рефлексивний процес. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 181-186.

Tushchenko M. (2020). Listening and performing music as an interactive reflective process. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 181-186 [in Ukrainian].

Тущенко Михайло Михайлович,
старший викладач інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-4315-3651
tuschenko_m@ukr.net

СЛУХАННЯ ТА ВИКОНАННЯ МУЗИКИ ЯК ІНТЕРАКТИВНИЙ РЕФЛЕКСИВНИЙ ПРОЦЕС

Мета роботи – виявити шляхи активізації розвитку сприйняття сучасної музики на основі ефективного засвоєння студентами нового музичного матеріалу та підготовки їх до самостійного засвоєння сучасної музики. **Методи дослідження.** Для розв'язання поставлених завдань були використані теоретичні та емпіричні методи, серед яких: аналіз – синтез, індукція – дедукція, класифікація – узагальнення, педагогічне спостереження, бесіда, аналіз результатів навчально-творчої діяльності. Актуальність роботи полягає в її відповідності сучасним потребам національного мистецтва та освіти, а саме - в здоланні стереотипу музичного мислення, що є актуальним завданням сучасної музичної освіти. **Наукова новизна**: вперше висвітленно результати власного досвіду у розвитку рефлексивних умінь майбутніх викладачів по класу «гітара» на основі аналізу виконавської та дослідницької діяльності. **Висновки.** Відтак, можна впевнено стверджувати, що в процесі навчання та виховання студентів музичного коледжу або ВНЗ розвиток їх творчої активності відіграє одну з провідних ролей, бо музичне мистецтво неможливе без творчості у всіх його проявах. Знання лише тоді стають повноцінними, коли вони здобуваються не тільки зусиллями пам'яті, але й за участі творчого мислення. Підготовка фахівців потребує більш значного врахування індивідуальних особливостей студентів та уваги до їх развитку і формування творчої особистості на заняттях з фаху. Активізація мислення повинна бути направлена на те, щоб навчити думати, працювати творчо, развинути індивідуальні навички студентів у придбанні знань.

Ключові слова: фахова підготовка, гітарне мистецтво, формування творчої особистості, інструментальне виконавство, музичне мислення, рефлексія.

Tushchenko Mykhaylo, *Senior Lecturer, Institute of Arts Borys Grinchenko Kyiv University*

Listening and performing music as an interactive reflective process

The purpose of the article is to determine the ways of activating the development of perception of modern music on the basis of effective assimilation of new musical material by students and preparing them for independent mastering of modern music. **Methodology.** To solve the tasks, theoretical and empirical methods were used, including analysis - synthesis, induction - deduction, classification - generalization, pedagogical observation, conversation, analysis of the results of educational and creative activities. The relevance of the work lies in its compliance with the modern requirements of national art and education, namely, in overcoming the stereotype of musical thinking, which is an urgent task of modern music education. The object of the research is the process of professional training of students. The process of developing the perception of modern music, the formation of reflexive skills in the process of training a guitarist. **Scientific novelty.** This work is an illumination of the results of one's own experience in the development of reflexive skills of future teachers in the "guitar" class based on the analysis of performing and research activities. **Conclusions.** Thus, we can confidently assert that in the process of teaching and educating students of music colleges or universities, the development of their creative activity plays one of the leading roles, because the art of music is impossible without creativity in all its manifestations. Knowledge only becomes full-fledged when it is acquired not only through the efforts of memory but also with the participation of creative thinking. The training of specialists requires more significant consideration of the individual characteristics of students and attention to their development and the formation of a creative personality in the classroom in the specialty. Activation of thinking should be aimed at teaching thinking, working creatively, developing students' individual skills in acquiring knowledge.

Key words: preparation in a special subject, guitar art, formation of a creative personality, instrumental performance, musical thinking, reflection

©Тущенко М. М., 2020

Актуальність теми дослідження. Сучасна музична наука охоплює широкий спектр проблематики, пов'язаної, зокрема, і з розвитком теорії та практики виконавського мистецтва. Різноманітність материалу для практичної діяльності тягне за собою необхідність його теоретичного осмислення.

Актуальність роботи полягає в її відповідності сучасним потребам національного мистецтва та освіти, а саме – в здоланні стереотипу музичного мислення, що є актуальним завданням сучасної музично-теоретичної освіти.

Аналіз досліджень і публікацій. Положення роботи базуються на взаємодії теоретичного та виконавського музикознавства. Основні праці систематизовані за такими предметними напрямками:

– теорія і історія світової музики (М.Арановський [1]; Б. Асаф'єв [2]; Є. Назайкінський [3, 4]; Л. Мазель [5]; В. Медушевський [7]; М.Тараканов [11]; Ю.Холопов [12]);

– виконавська діяльність (В.Манилов [6]; В. Москаленко [8]; А.Муха [9]; М.Стецюн [10]).

Мета роботи: виявити умови та засоби формування творчої особистості та інтерактивно-рефлексивних навичок у студентів заради активізації навчально-пізнавальної діяльності на заняттях у класі з фаху.

Виклад основного матеріалу. Сучасний етап розвитку нашого суспільства, необхідна мета та найважливіша умова якого – формування гармонічно розвиненої особистості, ознайомлення її зі всіма багатствами людської культури, ставить нові завдання перед музичною освітою, яка повинна відповідати сучасним потребам музичної практики, рівню розвитку музичної науки. Одна з провідних тенденцій сучасної музичної педагогіки – це намагання ліквідувати відставання від творчої практики, навчити молоде покоління музикантів на основі не тільки традиційної академічної бази, але й кращих зразків вітчизняної та світової музики XX – початку XXI століття. Необхідність глибокого вивчення музичного мистецтва, створеного минулим століттям, все більше усвідомлюється в якості найважливішого завдання вищої музичної освіти, необхідного кроку на шляху подальшої музичної професіоналізації. Орієнтування на засвоєння музики сьогодення набуває особливого значення в процесі професійної підготовки студентів музичного коледжу або ВНЗ, які у своїй подальшій практичній діяльності вирішуватимуть важливе завдання – прилучення дітей та юнацтва до творчості композиторів нашого часу.

Серед причин, що стають на заваді засвоєнню нової музики, важливе місце займає «інерція музичної свідомості», яка формується існуючою музичною практикою. За словами Б. Асаф'єва, причиною інертного сприйняття нового в музиці є консервативність слуху сприймаючого середовища [2]. Музична педагогіка активно формує смаки та естетичні ідеали нового покоління. Між тим, від початку музичної освіти і до її вищої ланки учні, а надалі студенти в більшій мірі спілкуються з музикою XVIII – першої половини XX століття. Постійний контакт із музикою минулого фіксує музичну свідомість на певному колі інтонацій та образів, створює стереотип музичного мислення. Такий стан спостерігається в музичних школах, де сучасна музика використовується в досить невеликому обсязі. Навчальні програми музичних училищ та коледжів також будуються переважно на музичній класиці і недостатньо орієнтують студентів на сприйняття музики сучасної.

Існує точка зору, що сучасна музика складна для сприйняття, зрозуміти

її можуть тільки спеціалісти. Не станемо заперечувати – така думка має право на існування. Музика останньої третини XX століття бачиться в основній масі студентів як щось зовсім нове, малозрозуміле, що не має нічого спільного зі світом класики. Однак причини цього носять радше педагогічний, ніж соціально-психологічний характер. Слухач виявляється не спроможним сприйняти сучасну музику не тому, що не має для цього здібностей, а тому, що його не навчили це робити. Тобто ця «інерція музичної свідомості» є наслідком традиціоналізму, притаманному музичній освіті на всіх етапах. Здолання стереотипу музичного мислення стає актуальним завданням сучасної музично-педагогічної освіти. Проблема введення сучасної музики в систему фахової освіти особливо актуальна, тому що фахові дисципліни пов'язані з формуванням і вихованням музичного мислення, свідомого ставлення до організації музичного матеріалу з позицій змісту та форми і, відповідно, сприяє більш глибокому розумінню музичного мистецтва.

Заняття з фахових дисциплін (в даному випадку – по класу гітари), повинні не тільки озброїти студента відповідними професійними

вміннями та навичками, але й активно сприяти формуванню його художнього смаку, направити його увагу на перспективні явища сучасної музичної культури.

Музика XX століття широко представлена у виконавському репертуарі. Необхідно на заняттях з фаху приділяти велику увагу поясненням, вчити чути ті явища сучасної музики, які стали для неї закономірними. Проблема розвитку сприйняття сучасної музики в процесі фахового навчання має два аспекти розгляду. Перший пов'язаний із необхідністю систематичного вивчення сучасної музики, пошуками методів, що дозволяють успішно засвоювати складні форми сучасної музичної організації. Другий стосується розробки найбільш ефективних форм і методів, котрі розвиватимуть здатність її сприймати. При цьому він тісно стикається з проблемою формування і розвитку музичного сприйняття взагалі, що активно розробляється психологами, педагогами, музикантами.

Актуальність проблеми, її практична вагомість визначили вибір теми даної статті. Обрати саме таку тему спонукало прагнення представити певний погляд на актуальні процеси, які відбуваються довкола нас.

Як видається, утворення множинності поглядів і міркувань з приводу духовно-естетичного «сьогодні» дозволить в майбутньому нашим нащадкам отримати вважливу інформацію про розмаїті типи сприйняття і оцінки творчості композитора, стилю, виконавства тощо, в тому середовищі, в якому вони існували і сучасниками якого були.

Розвиток сприйняття сучасної музики може бути реалізований в процесі навчання студентів за наступних умов: 1) наявність сформованих уявлень про структуру та зміст музичних творів; 2) засвоєння сучасної музичної мови з метою формування готовності студентів до сприйняття сучасної музики; 3) використання прийомів навчання та самостійної роботи, направлених на розвиток сприйняття; 4) включення до змісту навчання спеціально відібраного музичного матеріалу та його засвоєння на практичних заняттях. Найбільш успішному засвоєнню сучасних мовних засобів сприяють активні форми навчання, що базуються на основних видах пошукової діяльності.

Враховуючи необхідність поєднати теоретичний та емпіричний рівні пізнання, ці форми були реалізовані в ході застосування: а) інтерактивних методів, що були направлені на розвиток творчого мислення та вихід студентів на рефлексивний рівень індивідуальних інтерпретацій (мистецько-виконавський аналіз концертних виступів видатних гітаристів у CD, DVD-запису; критичний аналіз якості гітарного втілення студентами музичних творів; опрацювання музичних творів на основі зіставлення зі зразками-еталонами; сольне та ансамблеве опрацювання творів тощо); б) дослідницьких методів, спрямованих на формування навичок самостійної аналітичної роботи в контексті художньо-виконавської інтерпретації творів сучасної музики (виконання письмової творчо-дослідницької роботи).

Матеріал для самостійного ознайомлення та поглибленого вивчання з метою якомога глибше та різнобічно ознайомитись зі стилістикою, особливостями музичної мови, краще зрозуміти творчість представників музичного мистецтва останньої третини XX – початку XXI століть було вирішено обрати з творчості декількох композиторів. Дослідницькі роботи, що репрезентували перший досвід глибокого занурення у творчість композиторів-сучасників, були присвячені діяльності представників різноманітних національних шкіл: Р. Дієнс (Франція), М. Пасічний (Польща), Ш. Рак (Чехія), А. Андрушко, В. Задоянов (Україна), Н. Кошкін (Росія), Ф. Бернат (Угорщина). Саме творчість цих сучасних гітарних композиторів репрезентує радикально новаторську та експериментаторську музичну лексику, викликану потребою оновити засоби звуковидобування, зацікавити слухачів.

Їх авторський стиль формувався в процесі адаптації національного мелосу до сучасних мовних контекстів. Про них можна сказати, що вони багатогранно трансформували засади постмодерної естетики у індивідуальному перевтіленні, та відповідно до традицій тієї національної культури, в якій вони зростали. Широке коло творчих інтересів ідеально вписується в контекст постмодерну і формує такі основні пари опозицій: фольклорне – професійне, духовне – світське, національне – європейське. Прикмети постмодерна позначились на виборі жанрів та тематики творів композиторів. Це віддалені історичні епохи – сюїта «Кельтська сага» (В. Задоянов), «Присвята ренесансу» (Ш. Рак), аранжування французьких шансон (Р. Дієнс); паралелі з епохою барокко викликають Concerto Grosso для гітари з оркестром (А. Андрушко), сюїта «Пам'яті бароко» та «24 прелюдії та фуги для гітары соло», Concerto Grosso для гітари з оркестром (Н. Кошкін). Асоціації з раннім

романтизмом викликає цикл п'єс «Маскарад» (Н. Кошкін).

Неоромантизм як стильова тенденція в сучасній гітарній музиці присутній без виключення в творчості кожного з композиторів. Це наводить нас на думку про природу гри, на безперервний образ homo ludens, на театральність (зауважимо, що у творчості обраних композиторів одними з провідних образів є саме алюзії на театральні жанри). Разом з тим глибоко емоційно і суб'єктивно вони відтворюють релігійні образи: можна стверджувати, що постмодерна естетика є співзвучною до індивідуальної авторської манери В. Задоянова – звернення до неї було своєрідним способом втечі від «сірої» «бездуховної» дійсності (збірка «Книга пілігрима»), Н. Кошкіна (сюїта для флейти і гітари Oratorium Lacrimae).

Властиве композиторам сучасності і глибоке проникнення в музичний фольклор: «Українська балада» (Ф. Бернар), Дев'ять мініатюр на основі польських народних мотивів (М. Пасєчний), «Чеські казки» (Ш. Рак), аранжування українських народних пісень (А. Андрушко). Тож, можна зауважити, що їхня схильність до поєднання у творчості різних епох, декоративність музичної лексики теж ідеально вкладається у рамки витонченої естетики постмодернізму.

Під час самостійного ознайомлення з творчістю композиторів студентам потрібно було охопити різні жанри (не тільки для виконання соло, але й камерні ансамблі, а також твори у супроводі оркестру). При цьому, у рекомендаціях для опрацьовування було зроблено акцент на твори, які, в тій чи іншій мірі, стали етапними: виявили самобутні риси творчого мислення композитора, або свідчили про зростання професійної майстерності та визначили якісно новий рівень художньої зрілості митця. Праця над музичними творами та дослідницькими роботами за принципом сумісно-розділеної творчої діяльності передбачає максимальну індивідуалізацію процесу навчання. Завдання педагога – знати й розуміти любого зі студентів, давати їм можливість реалізувати інтелектуальний та творчій потенціал, активізувати художньо-пізнавальну діяльність і виховувати особистісні якості. Робота в даному напрямку формує у студентів емоційно-осмислене переживання, що направлене на «разкодування» музичної інформації, адекватно авторському задуму та з виходом на зміст музики, що зорієнтована на ті чи інші (в тому числі й нові) музично-мовні норми. Постійне стимулювання емоційної, інтелектуальної, активної творчої діяльності породжує бажання розібратись в тому, що ховається за складними «хитросплетіннями» нової музики.

Важливим у процесі сприйняття є культурно-історичний чинник – тобто, який зміст вкладає людина у почуте. Вивчення сучасної музики повинно проходити як інтерактивний рефлексивний процес. Бо студент не є пасивним реципієнтом, а учасником інтерактивного процесу, і саме йому належить основна роль в оволодінні змістом під час прослуховування. «Емоційно-інтонаційна природа музичного мистецтва безперечно пов'язана з емоційними станами, відчуттями, духовним світом особистості. Через співвідношення між семантичною будовою музичного твору та розумінням емоцій, уявлень про них формується емоційна сфера особистості», - вказував В. Медушевський [7, 56].

Якість розуміння музичного тексту залежить від обсягу знань слухача. Уявлення про твір як про «чистий аркуш» безпідставне, він не може бути первинним, бо в музичному тексті постійно зустрічаються посилання до минулих (звичних, традиційних) текстів. Щоб допомогти студентам краще зрозуміти музичний текст, викладач має спиратися на вже вироблені вміння (потрібно мобілізувати знання студентів, здобуті раніше). Тут вступає в силу орієнтовано-репродуктивна настанова сприйняття, що направлена на «фільтрацію» в матеріалі, який звучить, знайомих жанрів, мелодичних та ритмічних фігур.

На початковому етапі при виконанні студентами завдань до числа найбільш характерних недоліків відносились: недостатня глибина образно-емоційних характеристик без підтвердження їх даними аналізу музичної тканини; ізольований підхід до виразних засобів без встановлення зв'язків між ними; невміння виявити внутрішню логіку розвитку образу; недостатня увага до формоутворюючих якостей окремих музичних елементів; обмежене коло використовуваних понять, довільне використання термінів. Свідомому процесу сприйняття музичних творів заважав дещо низький рівень теоретичних знань в галузі основних закономірностей сучасної гармонії, недостатньо сформовані аналітичні навички в плані системно-структурного аналізу музичної тканини, відсутність уявлень про образно-стильову семантику сучасних засобів виразності тощо.

Подальше опрацювання обраної теми та формування стійких музично-слухових вражень призвело до сприйняття музики на образно-емоційному та раціонально-логічному рівнях, адекватній інтерпретації та оцінюванню музичних творів. Поглиблення емоційно-естетичної сфери проявилось в яскравих та оригінальних характеристиках музичного змісту; зросла майстерність спостережень. З удосконаленням емоційного та інтелектуального процесів спостерігався якісний зріст рівня сприйняття змісту твору в цілому, що виявилось в художньому узагальненні наведених характеристик з використанням як музичних, так і позамузичних порівнянь та асоціацій.

Констатуючий зріз, концерт-захист дослідницьких робіт, проводився у формі заняття, в якому була зроблена спроба розглянути творчість композиторів у широкій жанровій амплітуді.

Роблячи висновки, треба зазначити, що для музичного мистецтва характерною рисою є незупинний розвиток музично-інтонаційної мови, зміни жанрової системи, утворення нових музичних стилів, винаходження нових ресурсів звукового матеріалу і технік композиції. Цей процес спостерігається і в жанровій сфері європейської гітарної музики, історія якої налічує приблизно сім сторіч. В сучасних творах для гітари втілені різноманітні новітні тенденції, притаманні європейській композиторській музиці кінця XX – початку XXI століть, відчувається вплив нових композиторських технік письма (алеаторика, пуантилізм, серіалізм, колаж), нових принципів ладотональної організації музичної форми (політональність, модальність, система ангемітонних ладів тощо), нових стилів (неокласицизм, неофольклоризм, неоромантизм). Композитори, які звертаються до цієї жанрової сфери, сміливо експериментують із новими засобами музичної виразності. Вони використовують звуковисотні системи, ритмометричні принципи, композиційні форми, що виникли у другій половині XX ст. в контексті напрямків авангардистської музики. Поруч з тим, композиторів нових генерацій приваблює принцип програмності, а також музично-інтонаційний простір національного фольклору.

Таким чином, системне самостійне опанування спеціально відібраного учбового матеріалу може розглядатись в якості важливого засобу розвитку сприйняття студентами музики нового часу. Такий засіб направлений на поглиблення свідомого відношення до сучасної музики та розуміння її в цілому, а також сприяє формуванню інтересу та психологічної готовності до використання музики кінця XX – початку XXI століття в майбутній професійній діяльності. Завдання естетичного музичного виховання повинні вирішуватись у відповідності з традиціями кращих педагогічних вчень минулого, які в тій чи іншій мірі орієнтувались на сучасну (свою в кожну епоху) музичну практику. Берегти спадок – значить розвивати його. Цю думку підкреслює Ю.М.Холопов. «Традиции без современности – это мертвая культура» [12, 41]. Ось чому проблема сприйняття та активного засвоєння нової музики повинна стати предметом педагогічної науки. Вивчення сучасної музики призвано розширювати кругозір, збагачувати палітру художнього засвоєння засобів музики, розуміти її мову, підвищувати естетичний рівень студентів, щоб мати вірне судження про музичне мистецтво нашого часу, вірно оцінювати музичні твори та виключити ті помилки, які невиключні при незнанні того нового в музиці, що відобразило в собі образний зміст нашої епохи.

Література

1. Арановский М.Г. Музыка и мышление. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М.Г. Арановский. М.: КомКнига, 2007. 240 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1, 2 / [ред., вступ. ст. Е. М. Орловой]. Л.: Музыка, 1971. 373 с.
3. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Мысль, 1984. –326 с.
4. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
5. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М.: Сов. композитор, 1991. 375 с.
6. Манилов В.А. Фламенко. Гитаристъ. 2003. № 147 (с момента возобновления издания). С. 22-25.
7. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. С. 56.
8. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособие. Киев: Клякса, 2012. 272 с.
9. Муха А.І. Композитори України та української діаспори : довідник , К. : Музична Україна, 2004. 289 с.
10. Стецюн Н.Г. Испанский концерт для гитары с оркестром : рукопись партитуры (из личного архива автора).

11. Тараканов М.Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60 – 70-е годы). Пути развития: очерки, М.: Советский композитор, 1988. 271 с.

12. Холопов Ю.Н. Гармония: Теоретический курс : учебник / (Учебники для вузов, специальная литература), СПб.: Издательство «Лань», 2003. 544 с.

References

1. Aranovskiy, M.G. (2007). Music and thinking. M.G. Aranovsky. Music as a form of intellectual activity. M.: KomKniga [in Russian].

2. Asafiev, B. V. (1971). Musical form as a process: Book. 1, 2. Leningrad: Muzyka [in Russian].

3. Nazaikinsky, E. V. (1984). Logic of musical composition. M.: Mysl [in Russian].

4. Nazaikinsky, E.V. (2003). Style and genre in music: textbook. manual for stud. higher. study. Institutions. M.: Humanit. ed. center VLADOS [in Russian].

5. Mazel, L. A. (1991). Questions of music analysis. M .: Sov. composer [in Russian].

6. Manilov, V.A. (2003). Flamenco. Guitarist, 147 (since the resumption of publication), 22-25 [in Russian].

7. Medushevsky, V.V. (1976). On the patterns and means of artistic influence of music. M. [in Russian].

8. Moskalenko, V. (2012). Lectures on musical interpretation: textbook. allowance. Kyiv: Klyaksa [in Russian].

9. Mukha, A.I. (2004). Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].

10. Stetsyun, N.G. Spanish concert for guitar and orchestra (from the author's personal archive) [in Russian].

11. Tarakanov, M.E. (1988). Symphony and instrumental concert in Russian Soviet music (60 - 70 years). Ways of development. M.: Soviet Composer [in Russian].

12. Kholopov, Yu.N. (2003). Harmony: Theoretical course: textbook. - SPb.: Lan publishing house [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 10.09.2020
Отримано після доопрацювання 15.10.2020
Прийнято до друку 20.10.2020

УДК 786(075.8)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219156

Цитування:
Сидір Н. О. Стильовий діалогізм у жанрі меморіальної фортепіанної балади. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 187-190.

Sydir N. (2020). Stylistic dialogism within the genre of a memorial piano ballad. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 187-190 [in Ukrainian].

Сидір Наталія Орестівна,
аспірантка кафедри історії музики
Львівської Національної музичної академії
імені М. В. Лисенка.
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-2490-9097
natalie.sydir@gmail.com

СТИЛЬОВИЙ ДІАЛОГІЗМ У ЖАНРІ МЕМОРІАЛЬНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ БАЛАДИ

Мета роботи. Дослідження спрямоване на обґрунтування мотивації звертання до жанру меморіальної балади для фортепіано в сучасній композиторській творчості, вияву засобів і методів відтворення стильового діалогу. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні ретроспективного методу – для реконструкції рис романтичних жанрових різновидів балади, культурно-історичного – для розкриття особливостей їх втілення в умовах відмінних соціо-історичних обставин; компаративістський – для виявлення естетико-стильових, світоглядних, змістових, жанрових, драматургічних, текстологічних особливостей творчого процесу в доробку композиторів. **Наукова новизна** полягає у комплексному підході до вияву підстав звертання до жанру меморіальної балади митцями різних композиторських шкіл, обґрунтуванні їх творчих завдань, цілей та засобів. **Висновки.** У зверненнях до жанру балади С. Слонімського та М. Степаненка прослідковується низка спільних рис: особиста мотивація, зумовлена паралельною виконавською і дослідницькою діяльністю, притаманна психотипу митця схильність до меморіальної творчості, прагнення діалогу епох на рівні жанрових ознак, формотворення, тонально-гармонічного мислення, мелодичного розгортання, національно-етнічних особливостей, а також інтертекстуальних засобів, які співвідносять риси індивідуальних композиторських стилів.

Ключові слова: меморіальна творчість, балада для фортепіано, стильовий діалогізм, інтертекстуальність.

Sydir Nataliia, *postgraduate student of Lviv National Music Academy, Department of Music History*

Stylistic dialogism within the genre of a memorial piano ballad

The purpose of the article aims at substantiating the motivation for referring to the genre of the memorial ballad for piano in contemporary composer`s work, the manifestation of the means and methods of reproducing the style dialogue**. The research methodology** consists in the use of a retrospective method – to reconstruct the features of romantic genre varieties of ballads, cultural and historical – to reveal the peculiarities of their embodiment and musical means in various socio-historical circumstances; comparative – to identify the aesthetic-stylistic, worldview, content, genre, dramatic, textual, features of the creative process in the assets of composers. **The scientific novelty** lies in an integrated approach to the manifestation of the grounds for the appeal to the genre of the memorial ballad by artists of different composing schools, the justification of their creative tasks, goals, and means. **Conclusions.** In the appeals to the ballad genre by S. Slonimsky and M. Stepanenko, a number of common features can be traced: personal motivation due to parallel performing and research activities, the inherent in the artist`s psychological type a tendency to memorial creativity, the desire for a dialogue of epochs at the level of genre features, shaping, tonal-harmonic thinking, melodic deployment, national and ethnic characteristics, as well as intertextual means that correlate the features of individual composer styles.

Key words: memorial creativity, a ballad for piano, stylistic dialogism, intertextuality.

Актуальність теми дослідження. Жанр балади є одним із знакових в інструментальній музиці доби романтизму. Проте в композиторській творчості сучасності він не втрачає актуальності, набувши широкої шкали диференціації жанрових різновидів. Фортепіанні балади можливо диференціювати за виконавським складом, жанровим принципом, з врахуванням стильових параметрів. Одним з особливих різновидів баладного жанру є твори на вшанування пам'яті видатних композиторів чи виконавців. Для дослідження обрано приклади творчості митців різних композиторських шкіл,

©Сидір Н. О., 2020

ровесників, дослідників музичного мистецтва минулого, яким притаманні неодноразові звертання до меморіальної творчості та жанру балади різних складів.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість видатного російського композитора Сергія Слонімського є вельми масштабною і знаковою для сучасного російського мистецтва. Композитор зберіг інтенсивність творчої праці до останніх днів життя, а його доробок іще за життя був досліджуваним музикознавцями. Лідерство у цій сфері належить Олені Долінській – авторці низки публікацій та монографії «Музична галактика Сергія Слонімського» [1] та Анні Кутіліній [3]. Натомість доробок М. Степаненка іще комплексно не досліджувався, проте, напрямки його наукової, виконавської, музично-організаційної діяльності широко висвітлювалися в проблемних статтях у спеціальній фаховій періодиці [2; 7; 8]. Важливим джерелом усвідомлення і аргументації прагнення митців звернутися в своїй творчості до досліджуваного жанру, пошуку шляхів відтворення історичних чи композиторських стилів є інтерв'ю з журналістами і музикознавцями з актуальних питань музичного мистецтва та власної творчості [5; 7; 8].

Метою дослідження є обґрунтувати мотивацію звертання до жанру меморіальної балади для фортепіано в сучасній композиторській творчості, виявити засоби і методи відтворення стильового діалогу. Наукова новизна полягає у комплексному підході до вияву підстав звертання до жанру меморіальної балади митцями різних композиторських шкіл, обґрунтуванні їх творчих завдань, цілей і засобів.

Виклад основного матеріалу. Сергій Слонімський (1932-2020) – сучасний багатожанровий петербурзький композитор (випускник класів Віссаріона Шебаліна і Т. Тер-Мартиросяна), піаніст, музикознавець, професор Петербурзької консерваторії. На підставі навіть побіжного ознайомлення з його творчим доробком, помітне тяжіння митця до музичної ретроспективи, оперування засобами різних історичних стилів. Такими постають вокальний цикл «Пісня пісень» (1975), балет з античною тематикою «Ікар» (1971), «Монодія після прочитання Евріпіда» для скрипки соло (1984), картини давньої Шотландії в опері «Марія Стюарт» (1980). Дослідниця його творчості Олена Долінська, авторка монографії «Музична галактика Сергія Слонімського» слушно стверджує: «Слонімський – приклад вражаючої свободи буття і вслухання, він володіє рідкісним даром незалежності. Як наслідок – різкі стильові повороти, вражаючі і, часто, блискавичні мандрівки з авангарду в романтизм, з давньоруського мистецтва і шумеро-аккадського епосу в туристську і авторську пісню, джаз і рок-н-рол» [4]. В інтерв'ю серед улюблених композиторів митець виділяв Г. Малера, Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Шопена [5], а у виступі на презентації своєї музикознавчої праці «Мелодія», музикант зазначив «Я все-таки тяжію до XIX століття» [4].

Однією з визначальних рис індивідуального стилю є постійне звертання до меморіальної творчості, яка в доробку композитора займає значне місце, причому серед адресатів вшанування чи посвят є музиканти-сучасники, люди найближчого кола спілкування, а поряд з цим, знаходимо композиції, в яких композитор вступає у стильовий діалог з масштабними митцями минулих епох. Прикладами цього можуть послужити цикл «Спогади про XIX століття» (1993), куди увійшли п'єси «Інтермецо пам'яті Брамса» (1980), «Мадригал Прекрасній Дамі» (1988) і «Романтичний вальс» (1993); «Елегія пам'яті Сібеліуса» (1988) і «Північна балада пам'яті Гріга» (1999), Дві «Швидкоплинності» пам'яті С. Прокоф'єва (написані у 2016 році до 125-річчя від дня народження композитора).

У меморіальній композиції, адресованій пам'яті Едварда Гріга, митець демонструє багаторівневу інтертекстуальність, співвідносячи концертні традиції XIX століття і сьогодення, власний композиторський стиль і цитати-алюзії з численних знакових творів норвезького романтика. У назві твору звертає на себе увагу жанрова особливість: «Північна балада пам'яті Гріга». В доробку композитора-романтика є лише один фортепіанний твір цього різновиду: «Балада у формі варіацій на тему норвезької мелодії». Це зразок фольклорної лінії романтизму, вільні романтичні варіації, де розвиток теми поступово драматизується до кульмінації, підтверджуючи традиційні ознаки цього різновиду епічно-пісенного жанру. Експонування теми (g-moll, *p*, 3/4) у простій двочастинній безрепризній формі дуже стримане, динамічно матове, структурно чітке (два квадратних періоди повторної будови), проте, сповнене глибокої експресії (A – Andante espressivo, B – Poco animato). З кожною варіацією масштаби теми збільшуються, базові тривалості стають більш

дрібними, а темп заповільнюється (Poco meno Andante, ma tranquillo – Adagio – Piú lento – Lento). Основну тональність витримано в більшій частині твору. Модуляції відбуваються у двох прикінцевих варіаціях і коді, на які припадає стрімке зростання темпу і залучення віртуозно-технічних засобів.

Програмний заголовок фортепіанної композиції С. Слонімського має творчі підстави. Аналогічні назви дали своїм творам німецький арфіст Франц Пьоніц («Nordische Ballade» op. 33 для арфи соло), норвезький композитор Крістіан Август Сіндінг («Nordische Ballade» op. 105 для оркестру), американський митець Гораціо Паркер («A Northern Ballad», op. 46). Вибір такого жанрового орієнтиру для твору на вшанування пам'яті Е. Гріга вказує на прагнення автора до відтворення норвезько-скандинавського етнічного колориту, нарочитої скупості і лаконічної емоційності у експозиційних розділах твору, ладової та гармонічної колористики (II пониженого ступеня, натурального мінору, збільшених тризвуків, акордових комплексів нетерцових структур), раціональної логіки розбудови форми (концентрична форма з ознаками вільно трактованої сонатності, епічними вступом і кодою), опора на жанр халлінґу та інших норвезьких танців.

Структуру твору складають: Вступ (Lento), сонатна форма (Allegro) з епізодом (Moderato, L'istesso tempo, Tranquillo) і дзеркальною репризою (Vivace ben ritmato – Grave, Dramatico) – кода (Lento). Окрім стилізації норвезького колориту, митець оперує також засобами цитування та алюзій. Зокрема, тема вступу й коди інтонаційно споріднена до п'єси «Літній вечір» з циклу «Ліричні п'єси» op. 71. Другий розділ епізоду (L'istesso tempo. Tranquillo) виростає з центральної побудови «Походу гномів» op. 54.

Таким чином, у «Північній баладі пам'яті Гріга» для фортепіано С. Слонімського відтворено сонатно-циклічну форму, притаманну цьому жанру, стилізовано риси норвезького фольклорного музикування в жанровому та тонально-гармонічному аспектах, залучено засоби алюзій та цитування.

Представник класів композиції А. Штогаренка та Б. Лятошинського, піаніст, дослідник, педагог кафедри спеціального фортепіано Національної музичної академії Михайло Степаненко (1942-2019) також має в доробку меморіальну композицію: «Сонату-баладу пам'яті Ференца Ліста» (1970). Звертання до цього жанру закономірне, оскільки музикант досліджує і готує до концертного виконання давні пласти українського музичного мистецтва і є практикуючим виконавцем (солістом і ансамблістом), у своїй творчості звертається до неоромантичних засобів (яскравими прикладами яких є «Елегія пам'яті Солов'яненка» та «Романтична симфонія»). В ювілейний лістівський рік (2011) в одному з інтерв'ю митець зазначив: «Він був композитором, який проклав нові шляхи до пізнання музики. Вся сучасна музика завдячує Лісту, тому що він у багатьох своїх творах почав відходити від класичної музики та поняття гармонії. Дякуючи фортепіано, він дав новий світ гармонії. Фантастична техніка гри Ліста і сьогодні для багатьох залишається недосяжною» [8]. У доробку угорського митця є дві фортепіанні балади і балади-транскрипції, а також низка творів баладного типу. Їм властиві свобода форми, яскрава програмність і картинність змісту, поєднання сонатності з циклічністю, оркестровість трактування фортепіано, віртуозність та імпровізаційність викладу.

Незважаючи на те, що соната-балада була завершена у 1970 році, на сцену вона була винесена лише трьома десятиліттями пізніше – на Київ Музік Фесті 2000. Її відрізняє багатство виразово-технічних засобів та яскрава образність. У матеріалі балади чимало знакових паралелей-стилізацій індивідуального композиторського стилю славетного угорського віртуоза, трактованих крізь призму сучасного композиторського словника: інтонаційних зворотів, фактурних типів, засобів розвитку, драматургії та архітектоніки музичної форми.

Висновки. У звертаннях до жанру балади С. Слонімського та М. Степаненка прослідковується низка спільних рис: особиста мотивація, зумовлена паралельною виконавською і дослідницькою діяльністю, притаманна психотипу митця схильність до меморіальної творчості, прагнення діалогу епох на рівні жанрових ознак, формотворення, тонально-гармонічного мислення, мелодичного розгортання, національно-етнічних особливостей, а також інтертекстуальниих засобів, які співвідносять риси індивідуальних композиторських стилів.

Література

1. Долинская Е. Музыкальная галактика Сергея Слонимского. Санкт-Петербург: Композитор, 2018. 357 с.

2. Куришев Є. Музичні одкровення Михайла Степаненка. День. 2002. 18 липня. URL : https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/muzichni-odkrovennya-mihayla-stepanenka

3. Кутилина А. А. Диалог прошлого и настоящего в творчестве С. М. Слонимского (На примере «Северной баллады памяти Грига»). Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: Сборник статей по материалам XIV Международной научно-практической конференции (Тамбов, 2018 г., 16 февраля) / Отв. ред. О. В. Немкова. Тамбов : ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2018. С. 409–414.

4. Сегельман М. Слонимский: грани безграничности. Музыкальная жизнь. 2018. 1.12. URL : https://muzlifemagazine.ru/slonimskiy-grani-bezgranichnosti/

5. Сергей Слонимский о своих произведениях. Из интервью композитора авторам «РГ». Интервью Виктору Дудину. Русская Газета. 2020. 09.02. URL : https://rg.ru/2020/02/09/kakim-zapomnitsia-sergej-slonimskij.html

6. Слонимский С. М. Интермеццо памяти Брамса. Северная баллада памяти Грига. Для фортепиано. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 44 с.

7. Степанченко Г. Музика й історія Михайла Степаненка. ZN.UA. 2002. № 27. 19. 07. URL : https://dt.ua/CULTURE/muzika_y_istoriya_mihayla_stepanenka.htm

8. Ференц Ліст. Україна і Тернопільщина. info@0352.ua. 2011. 21 жовтня. URL : https://www.0352.ua/news/86313/ferenc-list-ukraina-i-ternopilsina

References

1 Dolinskaya Ye. (2018). Musical Galaxy by Sergei Slonimsky. Sankt-Peterburg: Kompozitor. [in Russian].

2 Kuryshev Je. (2002). Musical revelations of Mykhailo Stepanenko. Denj. 18 lypnja. https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/muzichni-odkrovennya-mihayla-stepanenka [in Ukrainian].

3 Kutilina A. A. (2018). Dialogue of the past and the present in the works of S. M. Slonimsky (On the example of «Northern ballad in memory of Grieg»). Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitelstvo: Sbornik statey po materialam XIV Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (Tambov, 2018 g., 16 fevralya). Otv. red. O. V. Nemkova. Tambov: TGMPI im. S.V. Rakhmaninova, 2018. (pp. 409-414). [in Russian].

4 Segelman M. (2018). Slonimsky: the facets of infinity. Muzykalnaya zhizn.1.12. https://muzlifemagazine.ru/slonimskiy-grani-bezgranichnosti/[in Russian].

5 Sergei Slonimsky about his works. From the composer's interview with the authors of «RG». Interview with Victor Dudin. (2020). Russkaya Gazeta. 09.02. https://rg.ru/2020/02/09/kakim-zapomnitsia-sergej-slonimskij.html [in Russian].

6 Slonimskiy S. M. (2007). Intermezzo in memory of Brahms. Northern ballad in memory of Grieg. Dlya fortepiano. Sankt-Peterburg: Kompozitor. [in Russian].

7 Stepanchenko Gh. (2002). Music and history of Mykhailo Stepanenko. ZN.UA. (27, 19. 07). https://dt.ua/CULTURE/muzika_y_istoriya_mihayla_stepanenka.htm [in Ukrainian].

8 Ferenc Liszt. Ukraine and Ternopil region. (2011). info@0352.ua. 21 zhovtnja. https://www.0352.ua/news/86313/ferenc-list-ukraina-i-ternopilsina [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.10.2020
Отримано після доопрацювання 10.11.2020
Прийнято до друку 13.11.2020

УДК 78.03
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219161

Цитування:
Сун Шаньжуй. Spiritual origins of the aria genre and the specificity of its formation in the composite works of Europe and China [Духовні джерела жанру «арія» і специфіка його формування в композиторській творчості Європи та Китаю]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 191-196.

Sung Shangzhui. (2020). Spiritual origins of the aria genre and the specificity of its formation in the composite works of Europe and China. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 191-196 [in Ukrainian].

Sung Shangzhui,
degree-seeking student of the Theoretical and Applied Cultural Studies Department, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-5637-2378

SPIRITUAL ORIGINS OF THE ARIA GENRE AND THE SPECIFICITY OF ITS FORMATION IN THE COMPOSITE WORKS OF EUROPE AND CHINA

The purpose of the article is to reveal common features in the interpretation of the genre of aria and its evolution in Europe and China from the Middle Ages to the beginning of Modern Times. **The methodology** is formed by music-cultural and intonational-stylistic analysis, as well as by a comparative style of styling. **The scientific novelty** is defined by revealing commonality in the development of certain phenomena in the development of the history of musical art of different countries, in particular, France and China due to the increased attention to the genre of the aria. **Conclusions.** The term "aria" in European music of this period meant three possible semantic nuances - "polite", "serious" and spiritual. Aria originated from the practice of French temple singing in the XII – XIII centuries, when high-frequency heterophony emphasized high and medium ("countertenor") voices and in which the free "rhetorical" development of the party was determined by the spiritual melody of the "tenor". In the future, the aria in the XVIIth century opera, according to the description, retained its connection with the old church singing tradition, which was subsequently abandoned. However, the genre of arias was actively used in the practice of the musical theater of China XV – XVI centuries (drama of Yuan, Kunqu), in which vocalization with its specific methods of sound production was generously filled with rhetoric of inventions and scenery, symbolizing the continuity of high traditions and church court lyrics in the era of national revival after liberation from the Mongol conquest. Aria is an important structural component of European and Chinese opera from the Middle Ages to the Modern Times. This historically defined this genre as the basic one for the representatives of the Far East, Tan Dun, and Yun Isang in their creative development of European composer technique and opera form.

Key words: spiritual origins of music, aria, temporal symmetry of events, genre in music, opera.

Сун Шаньжуй, *здобувач кафедри теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

Духовні джерела жанру «арія» і специфіка його формування в композиторській творчості Європи та Китаю

Мета статті - виявити загальні риси в трактуванні жанру арії і його еволюції в Європі і Китаї від Середньовіччя до початку Нового часу.**Методологію статті** утворюють музично-культурологічний і інтонаційно-стилістичнийаналіз, а також компаративний метод. **Наукова новизна** роботи визначена виявленням спільності в розвитку деяких явищ в історії музичного мистецтва різних країн, зокрема, Франції та Китаю у зв'язку з підвищеною увагою до жанру арії. **Висновки.** Термін «арія» в європейській музиці названого періоду мав на увазі три можливих семантичних відтінка – «ввічлива», «серйозна» і духовна. Арія виникла з практики французького храмового співу XII – XIII століть, коли гетерофонія високих частот підкреслювала високі і середні («контртенор») голоси і в якій вільний «риторичний» розвиток партії визначався духовною мелодією «тенора». Надалі арія в опері XVII століття, згідно з описом, зберегла свій зв'язок зі старою церковною співочою традицією, від якої згодом відмовилися. Разом з тим, жанр арії активно використовувався в практиці музичного театру Китаю XV – XVI століть (драма Юань, Куньцюй), в якій вокалізація зі своїми

©Sung Shangzhui, 2020

специфічними прийомами звуковидобування була щедро наповнена риторикою вигадок і декорацій, що символізувало спадкоємність високих традицій, церковної музики, і придворної лірики в епоху національного відродження після звільнення від монгольського завоювання. Арія є важливою структурною складовою європейської та китайської опери від Середньовіччя до Нового часу. Це історичнов изначило саме цей жанр базовим для представників Далекого Сходу, Тан Дуна і Юна Ісанга в їх творчому освоєнні європейської композиторської техніки і оперної форми.

Ключові слова: духовні витоки музики, арія, тимчасова симетрія подій, жанр в музиці, опера.

The relevance of the study is determined by the performing and listening demand of the aria genre, the spiritual origins of which have been ignored for a long time in traditional art criticism, but which are becoming apparent in the mysterious manifestations of the opera genre in the modern post-avant-garde. Developments of recent decades (see the works of Liu Bing Chang [16], E. Simonova [15], O. Stakhevich [16], etc., cited in this study) have made it possible to clarify the attribution of this typology as determined by its sacral genesis – both in Europe and in China. However, a particular kind of synchronization of the formation of the aria genre in Europe and in China from the XII-XIII centuries to the Modern Times, marked by the interpretation of aria principally as an opera genre, is underestimated.

Main presentation of the material. Aria as a genre reached its peak in opera – but it was born long before opera; so it was in Europe, so it was in China. Since only such a particular genre as opera was formed in European and Chinese art, the culture of singing arias as hymn songs requiring vocal training and mastery, including actor-plastic, which organically translated the aria song into a theatrical performance, became the property of Europe and China.

It is essential not to forget that China holds a special place in the modern cultural world as well as in terms of the historical perspective. In the modern scenario, the work of the composer Tan Dun, the performing skills of Chinese instrumentalists and vocalists confidently took one of the leading positions in the academic sphere of the European tradition, while in the popular art, in the mass cultural stream, the aristocratic opera Kunqu, the brainchild of the XV – XVI centuries, received worldwide recognition. At the same time, historically, China acts as the cradle of the cultural tradition for the Far East as a whole. After all, "China, or the Middle Kingdom, as the Chinese have called it from times immemorial, is a country that spans the vast expanses of East and Central Asia. … *Chinese writing became the basis of the writing of Koreans, Vietnamese and Japanese* (italics here and on). Many*Chinese inventions*, such as *gunpowder and the compass, are the property of all mankind*. In China, porcelain, paper, brushes, ink, and typography first appeared" [5, 620].

In view of the above about the genetic conditionality of the culture of the Far East by the Chinese civilization of Antiquity, the concept of L. Gumilyov emphasizes the *correlation of China and Europe as a whole*: "... The well-known word «China» corresponds to such concepts as «Europe» or «Levant» (Middle East), but not to such as «France» or «Bulgaria»" [4, 73].

The European heritage of *arioso cantilena singing is obliged, according to the place of birth, to France, according to the cultural "frame" – to the Byzantine tradition, to* which the Orthodox The spirit of the Orthodox East breathes in this writer of the 6th century Gaul of the first centuries of Christianity historically belonged [18]. And in this religious capacity, France existed until the 13th century, and subsequently, until the end of the XVIII century, it confessed Gallicanism [6].

The term "aria" has been distinguished in musical usage since the XV century, and immediately it adopted three areas of characterization of aria: 1) "courteous" aria, 2) "serious" and 3) spiritual [3, 204]. The first of the above, "court aria" or airs de cour, was commented until recently as the music of a "courteous", "more than secular" nature, although recent publications have found a glaring historical inaccuracy of such representations: the French king in an Orthodox state, such as Merovingian Gaul, was the head of the church and is correlated with spiritual persons and it became the model of Gallicanism of Louis XIV (see below).

The work of the Ukrainian musicologist O. Stakhevich provides materials on the Byzantine-Roman sources of the concept of "singing", "voice". Thus, pointing to the treatise of Isidore of Seville (VII century), he distinguishes the connection of these words-terms, since he calls the first (singing) "voice rejection" (see O. Stakhevich, "The art of bel canto in Italian opera of the XVII – XVIII centuries", [16, p. 19]). And given the circumstances that Isidore of Seville divided all the voices into "thick" and "thin", then, "singing" as "rejection" seemed to be the ability to bring "density" into "thin" and "subtlety" – into "thick" " Thus, the named author recorded the "artificial" side of singing skills,

different from the "natural voice", which provides verbal and oral communication. Religious singing, church recitation-psalmody contain principled, super-ordinary, avoiding "verbal likening" techniques to which the innovations of the opera genre were "superimposed", creating more than just "capturing joy or grief", "cries of pain, threat", etc, but in unity with *singing* (see above), which removed the "verbal naturalness" of expression.

Having created by the beginning of the XVII century "precision" literature and "secular" style of modest and dignified behavior (see in the book of B. Artamonov [1, 193]), the French "palace-courtyard" culture did not break with the religious loftiness of ideas and images. Actually, other authors come to this in their generalization, since they correlate the musical type of airs with air [14, p. 1–5] as "flight", "hover", "song" – the last in the special sense of "learning and exaltation", distinguished by rhetorical devices. Musical rhetoric from the 15th century was expressed in "rhetorical accents" of polyphonic texture – "aria" and polyphonic "chanson" were synonymized, including when one voice was sung and the rest were luted.

Accordingly, in the XVII century, the term "aria" was synonymous with "cantata" [10, 698], whose polyphonic texture determined continuity with respect to church polyphony as a sign of moral elevation and seriousness. The rhetorical sophistication of the image of the aria was determined by its *instrumentalism*since arias were written for voices, which were the perfect "instrument" of expression – they taught singing on the violin or flute, representing the perfect soprano model as the main voice that played the main heroic parts.

They also began to call Aria an instrumental piece for one or several voices, which concentrated the lyrical tone of the utterance in the composition. These are the "arias" of the middle parts of the concert cycle of A. Vivaldi – the "arias without words" were subsequently "simplified" by F. Mendelssohn, contrasting the democratized customs of the 19th century, respectively to this rhetorically aristocratic refined singing – "a song without words".

In general, a vocal composition began to be called an aria, the rhetorical alignment of which was determined not only by grace or polyphony but also by cyclicality as a combination of a number of parts supplementing the meaning of each other [3, 204–205]. Thus, the aria revealed the same principles of expression in vocals as the sonata-concert-"symphony" in the instrumental sphere.

Thus, all three types of arias ("courteous", "serious" and "spiritual", see above) in the French and British traditions were all "spiritual" in the broader sense, as they were dedicated to the senses of the above and above, or even frankly religious.

Therefore, by the XVII century in France, both spiritual and secular singing cultures had rich traditions. The traditions of the first were historically obliged to the "Carolingian Renaissance", and to the first Notre Dame polyphonic school, and to the pan-European achievements of the Dutch polyphonic school, which captured many French singers produced by church metrizes into its range. The secular singing culture was not inferior to the spiritual. The traditional connection of French poetry with music – whether it concerned the performance of chansons de geste, converted to the ancient world of Celtic heroes, pastel games, art de trobar of the Provencal school or brilliant minstrel art - has never been interrupted.

In the work of E. Simonova, such a description of the growth of the culture of arioso singing in France is given:

"And in the following centuries (after the XV century, L.F.), the combination of a word with music was cultivated in French lyricism, and the musical and singular giftedness of many singing poets was evident. The names of such poets as Alain Chartier, Charles of Orléans, Jean Moline, the leader of the La Pléiade Pierre de Ronsard, its members Jean Antoine de Baïf, Thibault de Courville – excellent musicians – speak for themselves" [15, 25].

The named author reported that heyday in the first half of the XVII century of a court song (air de cour), with its typically baroque combination of courtesy, burlesque, mane, was accompanied by the appearance of an abundance of names of both its writers and performers - more often the authors of collections themselves, simultaneously singers and lute players, but also numerous court amateurs. And then the musicologist clarifies:

"The names of Pierre Guédron, the chief music director at the court of Henry IV, whose courteous songs gained European fame and were quoted in French novels of the XVII century: of Gabriel Bataille, the teacher of Anne of Austria, who contributed to the popularization of airs de cour by arranging polyphonic solo with lute accompaniment; of Le Baillie, "glorified for the most charming voice of our time"; of Étienne Moulinié, leader of the chapel Gaston of Orleans, singer, composer of psalms and secular songs; of the "genius of gentle music" Antoine Boesse" [15, 25–26].

All these musicians took part in improving the air de cour: they introduced virtuoso "doubles" and cadences in the Italian manner, searched for qualitatively literary texts from the poets of French Baroque. The popular "street song" (voix de ville), which even visitors to the gallantly exquisite "Blue Salon" of the Marquise de Rambouillet was fond of, is popular. A lot of vocal music sounded in French ballets: recits in measured singing (les chansons misurées), monodic and polyphonic, setting out the plot of the play and giving it certain dramatic integrity; plug-in airs de cour – drinking songs, gallant couplets, serenades, etc; songs for dances (pour dancer aux chansons), bearing the names of dances: "chimes", "saraband", "passacaglia", "branle", "volta", "bourrée". *The airs de cour, glorifying the king – the spiritual person as the head of the Gallican church, were obligatory, they were virtuoso in nature and required certain vocal skills*.

And more facts from the research materials of E. Simonova:

"The style of singing is undergoing significant changes, owing primarily to one of the most significant figures in the vocal horizon of France in the XVII century – Pierre de Nyert (1597-1682). When he visited the Barberini Opera House and the salon of the famous singer Leonora Baroni in Rome as a young man, he sang in court French ballets and raised the European famous singers Anna de La Barre, Basilly, Michel Lambert, Nyertbecame the founder of the French vocal school of the Modern Times, the main features of which were respect and attention to natural prosody, concern for diction and the refined, elegant character of singing" [15, 27].

The above observations are especially interesting in the correlation of the principles of French and Italian opera vocals, which had origins of different churches, respectively, in the differences in contact with the layers of the Byzantine "calophony", which in one way or another fertilized both opera branches of the vocals. The named researcher noted the following stages of contacts of national schools:

"... the denial of Italian singing, which sounded overly expressive to French court ears, was expressed in a dismissive court assessment of singing of Roman Leonora Baroni who arrived in Paris at the invitation of the queen; Italian opera on the French stage (1647, 1660, 1662) received even more caustic criticism in assessing one of the cleverest Frenchmen of the XVII century, the Duke of Saint-Évremond" [15, 27].

In the 17th century, air de cour, a court ballet with singing, flourished, where Lully composed his first arias in Italian and French style and where famous singers sang them (Anna de La Barre, Hilaire Dupuis, Anna Bergerotti, Marie Aubrey, La Varen and many others [ibid., 28]). In 1668, Benigne de Basilli's first French vocal treatise on singing appeared, in which the *singer's hearing is equated with his intellect. It is the upbringing of hearing that can "clear a dirty, nasty, false voice, correct its tremolation, make it gentle with innate rudeness; soft when it is too loud and too strong"* [ibid., 28], that one needs to begin teaching singing from, the treatise says.

The French intellect and taste, which required clever and expressive singing, manifested themselves in how Basilli divided singing voices into "beautiful" and "good" for the first time in the history of vocal art, explaining that it was the owners of the latter who were capable of expressing in their singing the effect that they are not satisfied with the innate physical beauty of the voice, but with serious and hard work they achieve its highest expressiveness, therefore, its higher emotional impact on the audience [ibid.].

The ongoing practice of teaching with the teacher's living voice-prompted Basilli to draw a portrait of an ideal singing teacher, whose special place belongs to mastering the technique of "decorations", which corresponds to the term disposition de la gorga. But Basilli devotes a significant number of pages of his treatise to articulation techniques, especially of consonants. Therefore, the French aria was initially filled with recitativeness of a special even sound coming from both ancient oratory and church psalmody. And, oddly enough, the aesthetics of this ancient arioso French singing was not preserved by the opera of subsequent eras. According to the researchers, the manner of singing such chanson singers as Yvette Hilbert or Mireille Mathieu is closer to the arioso practice of the XVII century [15, p. 30].

Returning to the origins of the arioso singing that stood out in France and Britain in the development of ancient religious art, we should clarify that the term "courteous" style was understood as secular with signs of erotic openness of expression courtesy in behavior and communication, completely ignoring that, now obvious, after the publication of the works of S. Averintsev, fact that *the court life of the French kings kept the traditions of strict religiosity of France of the 4th-6th centuries, about which Seraphim Rose wrote in connection with the publication in 1988 of biographies of the saints of the Old Christian tradition and including Gregory of Tours: "The spirit of the Orthodox East*

breathes in this writer of the 6th century Gaul..." [see18, 26].

It is this atmosphere of "courtesy" as a "palace style" in which the king was the head of both the state and the church that inherits the Byzantine Old Christian precepts, which lasted until 1792 when the Gallican church was destroyed with the execution of Louis XVI (see materials in the encyclopedia Christianity under the editorship of S. Averintsev [9, 399]), from which the "secular" style of the French aristocracy and the art of singing arias originated.

In the practice of Chinese opera, the basis of this kind of art was the vocal technique of Kunqu, the "Yuan Drama", in which, unlike the later established from the 18th century, Jingqui, the Beijing Opera with abundant dance and acrobatic turn, "everything was sung" [11, 808–809]. Kunquis a court opera, its heyday in the XV –XVI centuries (the birth in the XII – XIII centuries) was a reaction to the assault of Chinese national culture after the Mongol conquest in the XIII century and its deliverance in the 14th, when the Chinese South, less affected by the devastating military operations, turned out to be the guardian of the nation's artistic covenants. Hence the patriotic and mythological ritualization of Kunqurepresentations (although the make-up and costume design were more modest and refined than in the *democratized Beijing opera*).

Indeed, in China, the figure of the emperor was revered as given by Heaven, even if it was a native of the lower classes, whose high education was determined by the state universal system of training citizens of all classes [see 7, 59], rallying the nation in the mid-14th century in resistance to the conquerors.

The works of Tu Du Nyang[17], Liu Bing Chang [12] give examples of arioso singing in the Yuan drama, in which the art of *rhetorical decoration* of sound is the specifics of detecting "singing with a smile", "close to the teeth" – and this has parallels to the old church and court vocal practice in France.

Aria was the common path of typological preferences of classics of both European and Chinese operas, despite the fact that until the twentieth century the mutual influence of these genre qualities was ruled out. It is significant that at the end of the past – the beginning of the present century, with the approval of Yun Isang and Tan Dun as the leading figures in European composer technique, it was the genre of opera based on the singing of arias that made up the highest expressive points of the music of these geniuses of world music. Thus, the parallelism priority in the development of the aria typology in the art of these geographically and stylistically-culturally fundamentally different countries was historically supported.

So, summarizing the above, let's note the following:

1) the aria has developed from the practice of French temple singing of the XII – XIII centuries, the era of the Orthodox French Church, in which the heterophony of the treble emphasized high and medium ("countertenor") voices and in which the free rhetorical development of the party was determined by the spiritual melody of the lower "tenor";

2) aria as a European genre originated in France from the XV – XVI centuries as a depiction of the hymnal lyrics of spiritual orientation, including in the form of a spiritual aria, sounded in the Gallican service, containing substantial continuity with respect to the Byzantine hymn;

3) the aria in the early opera of the XVII century, according to the description, retained its connection with the old church singing tradition of a "loud" singing ("sound in the teeth"), which was subsequently discarded in opera practice, but preserved in the popular sphere of chanson vocals;

4) aria became an organic part of the musical theater of China of the XV – XVI centuries (drama of Yuan, Kunqu), in which vocalization was generously filled with rhetoric of figurations and decorations in singing "with a smile" and "close to teeth", symbolizing succession to the high traditions of the church and court lyrics in the era of national renascence after liberation from Mongol conquest.

Conclusions. Aria forms the "intersection zone" of the typological expressiveness of European and Chinese opera from the Middle Ages to the Modern Times. This historically defined this particular genre as the basic genre for representatives of the Far East, Tan Dun, and Yun Isang, in their creative development of European composer technique.

Література

1. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. М.: Просвещение, 1978. 608 с.

2. Асафьев Б.. Музыкальная форма как процесс. М.-Л.: Музыка, 1971. 376 с.

3. Ария / И. Ямпольский Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 1.Москва, 1973. С. 204–207.

4. Барбье П. История кастратов. С.-Петербург: Издат. Ивана Лимбаха, 2006. 303 с.

5. Виноградова Н. Искусство Китая. Энциклопедия для детей. Т. 7.Искусство.Ч. 1. /

гл. ред. М. Аксенова. Москва, Аванта, 1997. С. 620–639.

6. Галликанизм/ Лопухин А. Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах. Т. 1. М., 1993. С. 398–399.

7. Гнедич П. Всемирная история искусств. М.: Современник, 1996. 494 с.

8. Гудман Ф. Магические символы. М.: Золотой век, 1995. 289 с.

9. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. М.: Музыка, 1983. 77 с.

10. Кантата / Б. Левик. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 2. – М., 1974. С. 697 – 699.

11. Китайская музыка / Е. Виноградова, А. Желоховцев. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. С.807–815.

12. ЛюБінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю:автореф. …канд.дис. / Одеська державна консерваторія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.

13. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: автореф. …канд. дис. / Одеська державна консерваторія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.

14. Русаков Е. Еще раз о belcanto. Музыкальная жизнь. 2006. № 1-2. С. 1–5.

15. Симонова Э. Певческий голос в западнойкультуре: от раннеголитургическогопенияк belcanto: автореф.… дис. / Моск. гос. консерваторияим. П. И. Чайковского. Москва, 2006. 37 с.

16. Стахевич А. Искусствobelcanto в итальянской опере XVII – XVIII веков: монография / М-во культуры и искусствУкраины. Харьков. гос. акад. культуры. Харьков, 2000. 155 с.

17. Ту Дуня. Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю: автореф. … канд. дис. / Одеська державна консерваторія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 16 с.

18. Vitapartum. Житие Отцов, составленное святителем Григорием Турским. Предисловие отца Серафима (Роуза). М.: Издат.дом Русский Паломник. 2005. 370 с.

References

1. Artamonov, S. (1978). History of the foreign literature of the XVII – XVIII cent. Moscow [in Russian].

2. Asafiev, B. (1971). Musical form as a process. Books first and second. Moscow-Leningrad [in Russian].

3. Aria. I. Jampolskij (1973). Musical encyclopedia in 6 volumes. Moscow, V. 1. 204-207 [in Russian].

4. Barbier, P. (2006). A history of castrats. S.-Petersburg[in Russian].

5. Vinogradova, N. (1997) The art of China. Encyclopedia for children. Moscow, V.7, 62-639 [in Russian]

6. Gallicanism. A.Lopukhin. (1993). Christianity. The Encyclopedic dictionary in three volumes. Moscow, V. 1, 398-399[in Russian].

7. Gnedich, P. (1996). The worldwide history of arts. Moscow[in Russian].

8. Gudman, F. (1995). Magic symbols.Moscow[in Russian].

9. Zaharova, O. (1983). Rhetoric and West-European music of the XVII– first half of the XVIII century. Moscow[in Russian].

10. Cantata. Levik B.(1974).Musical encyclopedia in 6 volumes.Moscow, V.2, 697-699[in Russian].

11. Chinese music. E. Vinogradova, A. Zhelohovcev (1974). Musical encyclopedia in 6 volumes.Moscow, V. 2, 807-815 [in Russian].

12. Liu Bing Chang (2006). Verismo and its analogies in the art of Europe and China. Ph.D. thesis. Odesa [in Ukrainian].

13. Ma Vei (2004). Concept of the form in the music of China and Europe: aspects to compositions and performance.The Abstract to the candidate's thesis. Ph.D. thesis. Odesa [in Ukrainian].

14. Rusakov, E. (2006). Once again about bel canto. Music life, 1.2, 1-5[in Russian].

15. Simonova, E. (2007). The vocal voice in west culture: from early liturgical chant to bel canto.Doctor’s thesis.Moscow[in Russian].

16. Stakhevich.O. (2000). The bel canto art in Italian opera of XVII – XVIII centuries. Kharkiv [in Ukrainian].

17. Tu Du Nyang (2004). Parallels to the artistic development of the Opera House of Europe and China. Master’s thesis. Odesa [in Ukrainian].

18. Vita Patrum. (n.d.). The Life of the Fathers, compiled by St. Gregory of Tours. Foreword by Father Seraphim (Rose). Moscow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.05.2020
Отримано після доопрацювання 22.06.2020
Прийнято до друку 26.06.2020

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.01:371.132
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219162

Цитування:
Татаренко М. Г., Косінова О. М. Фахова підготовка майбутніх майстрів сцени як актуальний напрям корпоративної культури в інформаційному просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 197-202.

Tatarenko M., Kosinova O. (2020). Aesthetic Education as Actual Training Direction of Arts High School Students in Information Society. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 197-202 [in Ukrainian].

Татаренко Марина Генадіївна,
кандидат педагогічних наук, доцент, завідувачка кафедри режисури та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-6838-3560
marina-lada-2012@ukr.net
Косінова Олена Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри режисури та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв, Заслужена артистка України
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-2569-8762

ФАХОВА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ МАЙСТРІВ СЦЕНИ ЯК АКТУАЛЬНИЙ НАПРЯМ КОРПОРАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ

Мета статі – дослідити особливості фахової підготовки фахівців сцени в контексті розвитку корпоративної культури в інформаційному просторі. **Методологія дослідження** передбачає комплексний підхід із застосуванням аналітичного, системного методів, компаративного, що дозволяє виокремити основні риси і професійні компетенції, якими необхідно оволодіти студентами як фахівцям- майстрам сцени в умовах розвитку інформаційного суспільства. **Наукова новизна** роботи полягає в актуалізації професійних естетично-сценічних компетентностей і навичок студентів творчих спеціальностей, з огляду на входження навчально-виховного процесу в інформаційно-орієнтований контекст розвитку мистецької професійної освіти. Висновки. У результаті дослідження встановлено, що освітньо-творчий процес передбачає набуття студентами естетичних знань і формування в них відповідних переконань, потреб, інтересів, звичок, навичок і вмінь згідно запитів сучасного інформаційного суспільства. У статті розкривається поняття естетичного виховання студентів мистецьких ЗВО як цілеспрямованого і планомірного процесу формування естетичних понять, смаків та ідеалів, ставлення до професії, до природи і мистецтва, до суспільства і побуту, до спілкування і взаємовідносин, розвитку творчого компоненту професійної діяльності. Ціннісний аспект нової парадигми творчої освіти безпосередньо визначає основні завдання та напрями реформування творчої освіти в Україні. Це стосується як головної мети системи освіти (створення умов для розвитку і самореалізації кожної особистості як громадянина України), так і основоположних принципів та пріоритетів творчого розвитку майстрів сцени.

Ключові слова: естетичне виховання, інформаційне суспільство, творча діяльність, культурна спадщина, естетичний смак, естетичні почуття.

Tatarenko Maryna, *Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor Head of the Department of Directing and Actor Skills, Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Kosinova Olena,*** Candidate of Pedagogical Sciences, Honored Artist of Ukraine, assistant professor

Aesthetic Education as Actual Training Direction of Arts High School Students in Information Society

The purpose of the article is to investigate the features of professional training of stage specialists in the context of the development of corporate culture in the information space. **The research methodology** provides a comprehensive approach using analytical, systematic methods, comparative, which allows to identify the main features and professional competencies that need to be mastered by students as masters of the stage in the development of the information society. **The scientific novelty** of the work lies in the actualization of professional aesthetic and stage competencies and skills of students of creative specialties, given the entry of the educational process in the information-oriented context of the development of artistic professional education. **Conclusions**. As a result of the research it was established that the educational and creative process involves the acquisition of aesthetic knowledge by students and the formation of relevant beliefs, needs, interests, habits, skills and abilities in accordance with the demands of the modern information society. The article reveals the concept of aesthetic education of students of art freelance as a purposeful

©Татаренко М. Г., 2020
©Косінова О. М. 2020

and systematic process of formation of aesthetic concepts, tastes and ideals, attitude to the profession, to nature and art, to society and life, to communication and relationships, development of creative component of professional activity. The value aspect of the new paradigm of creative education directly determines the main tasks and directions of reforming creative education in Ukraine. This applies both to the main goal of the education system (creating conditions for the development and self-realization of each individual as a citizen of Ukraine) and the fundamental principles and priorities of creative development of stage masters.

Key words: aesthetic education, information society, creative activity, cultural heritage, aesthetic taste, aesthetic feelings.

Актуальність теми дослідження. У всі історчині епохи розвитку особистості надавалося велике значення, до його етичних якостей завжди пред'являлися особливі вимоги. Корпоративна структура мистецької сфери включає не тільки професійну організацію, але також спільноти, асоціації, школи, засоби масової інформації, звичаї, традиції і ритуали. Професійний світ наприклад, артиста, майже повністю поглинає його життєву активність. Як правило, творча особистість живе і працює відокремлено від решти суспільства; у нього менше безпосередніх і суспільних контактів, не пов'язаних з професією, ніж у більшості інших професіоналів. Розмежування між ним і непрофесіоналом, або звичайною людиною, офіційно позначено сценічною формою і іміджем кожного артиста.

Аналіз досліджень і публікацій. Історія становлення професії артиста відносно недовга, професійна підготовка і, відповідно, загальна, професійно-етична, корпоративна культура артиста-педагога знаходяться в центрі уваги багатьох учених-педагогів: О.В. Барабанщикова, В.І. Зеленого, А.В. Баранова, Г.В. Вишинської, О.В. Золотарьова, Л.І. Карпової, П.Н. Лащенко, В.С. Маслова, Я.В. Подоляка, Ю.М. Семенова, М.М. Тарнавського та ін. Ними, зокрема, розроблені питання професійної етики творчої особистості, визначені основні напрями професійної підготовки фахівців в сфері професійної підготовки майбутніх майстрів сцени.

Мета статті – дослідити особливості фахової підготовки фахівців сцени в контексті розвитку корпоративної культури в інформаційному просторі.

Виклад основного матеріалу. На основі історичного підходу та аналізу філософсько-етичних і педагогічних джерел нами визначено такі *етапи формування корпоративної культури творчої особистості:*

перший етап– виникнення організаційної підсистеми культури, зокрема її складової – театральної діяльності суспільства в Китаї, Греції та Римській імперії, в рабовласницьких і феодальних держав (близько 500 року до н.е. – до XIV-XV ст.);

другий етап – накопичення теоретичного і практичного матеріалу, необхідного для створення самостійних наукових основ підготовки майбутніх митців, який починається з моменту виникнення постійних театрів і перших навчальних закладів з підготовки акторів;

третій етап – становлення і розвиток *театральної культури* на основі розвитку сценічного мистецтва (поч. XX ст. – до 90-х років XX ст.);

четвертий етап – зростання ролі корпоративного управління суспільними процесами, становлення і розвиток гуманістичної парадигми освіти і особистісно-орієнтованої підготовки митців у ВВНЗ (з кінця 90-х років XX ст. понині).

Характер взаємин первісної людини з природою викликав відчуття нерозривного зв'язку: люди і боги живуть неначебто одним життям, володіють спільними рисами і навіть вадами. Тоді приходить до думки про існування деякого абсолюту, або "першолюдини". У Китаї єдиний – "великий початок" – обожнено в Небі – "Тянь", що народжує на світ людський рід і дає йому правило життя. Висвітлення суспільних засад, їх збереження і підтримка – найважливіша соціальна функція культу Тянь. Уявлення про людську досконаліть, що складається декілька пізніше, передбачає перш за все "гуманність", яка трактується тут як дотримання ритуалів, правил, етикету. "Етикет", окрім норм незмінної цінності на зразок правдивості, доброти, сміливості, морального імперативу, – "те, чого я не хочу, щоб робили мені, а я не хочу робити іншим", включав як первинні принципи добродіяння пошану і суворе підпорядкування поділу соціальних ролей, що склався: цар має бути царем, сановник – сановником, батько – батьком, син – сином. Учитель у такій ситуації був покликаний стежити за дотриманням цих вимог і сам бути показовим прикладом їх відповідності. Педагог повинен був виховати благородну людину, яка ідеально вписується в

китайське суспільство, із фанатичним почуттям обов'язку, що ставить благо держави вище власного блага.

Вирішенню етичних проблем, зокрема проблемі підбору кадрів на важливі посади шляхом оцінювання і перевірки їх заслуг перед суспільством присвятив свої праці *Конфуцій* (552-479 рр. до н.е.). Конфуціанство, що заклало із старовини ідеологічний фундамент китайського суспільства, висунуло як наріжний камінь соціальної орієнтації "лі", що означало норму, правило, церемоніал. Важливими для теоретичного обґрунтування процесу формування корпоративної культури були *"канони"*, створені протягом тисячоліття до нашої ери. Вони вважаються зразком великої різноманітності життя і творчих здобутків особистості. Канон "...навчає інтуїтивності та цілісному знанню, що орієнтує людину у світовому потоці подій. Він не висловлює, а направляє" [6].

"Кращі воєначальники не мчаться попереду на своїх колісницях", – наголошував *Лао-Цзи* [1]. У цьому вислові він підкреслює тезу, що правитель – прихильник Дао (приблизно це означає "природа", природний порядок речей) – не повинен підійматися над іншими або перш за все шукати слави і вшанування для себе.

Лао-Цзи вважав, що лідер повинен бути мовчазним і діяти в дусі смиренності, а не напористості. Він наголошував, що причини незгод криються в недостатньому духовному житті керівника. Якщо йому бракує віри, тоді народ стає таким же. Принцип: "Немає поганих учнів, є погані вчителі" відповідає духу даосизму таким же чином, як і твердження: "Немає поганих солдатів, є погані генерали". Ці висловлювання закликають правителів подивитися у дзеркало, перш ніж засуджувати інших.

У відповідності до вчення Лао-Цзи культура керівника повинна бути в гармонії з природою. Він не повинен форсувати події – дозволити їм плинути природним шляхом. Лідерство живе у кожному. Треба проявляти його без зайвої самовпевненості, без гордині, не напоказ. Не поводитися зверхньо з іншими і не зневажати ними.

"У-цзи" – другий за значимістю воєнний канон Китаю, автором якого є полководець *У-Цзи* (друга пол. V ст. до н.е.). Він визначав п'ять правил перемоги полководця – правила керівництва, постійної готовності, відваги, обережності та простоти. Видатний китайський воєначальник наголошував, що людина, у якої зосереджені цивільне і військове начало, – це полководець армії. Те, у чому поєднуються твердість і м'якість, є керівництво армією [6].

З розвитком суспільства змінювалися завдання і моделі виховання, мінялися вимоги до особистості творчого керівника, зокрема й вимоги до його етичних якостей. Історичний тип культури є чинником, що визначає основну спрямованість всієї духовності тієї або іншої епохи та формує відповідну моральну систему (як частину властивій даній культурі духовності), яка у свою чергу визначає межі формування етичних категорій, обумовлює їх вміст і логічно-вербальне визначення. Умовно можна виділити три функції моралі в рамках культури: трансляцію етичного досвіду попередніх поколінь, перетворення своїх структурних компонентів і типу їх підлеглості в ході розвитку суспільства й, нарешті, приведення традицій і новаторства до збалансованого співвідношення на основі загального принципу функціонування культури. Моральність трактується як розчинена в культурі і, в той же час, сповна цілісна система норм поведінки і категорій моральної свідомості. Ця моральність визначає у свою чергу рамки формування суспільного ідеалу. Кожному суспільно-історичному етапу розвитку суспільства характерний свій суспільний ідеал людини. Відповідно цьому ідеалу ставляться вимоги до педагогів, оскільки педагог покликаний сформувати цей ідеал. Будучи прикладом для вихованця, педагог повинен сам максимально відповідати ідеалу людини свого часу і свого суспільства. Необхідно, проте, розрізняти історію розвитку етичних стосунків і історію розвитку теорії моралі, на вміст якої впливали не лише конкретна епоха і соціум, але й особливості особи мислителя [3**]** У свою чергу, та або інша теорія моралі робила вплив на реальні етичні стосунки. Філософи, педагоги і психологи, розвиваючи свої наукові теорії, не могли обминути увагою формування і розгляд етичної моделі людини. Багато хто з них задавався питанням про те, як же реалізувати цю модель насправді і якою має бути людина, що формує відповідні етичні якості іншої людини. Переважно модель військової людини повинна відображати кращі якості особистості, оскільки він має бути зразком для наслідування. Таким чином, ідеальна модель воїна на кожному суспільно-історичному етапі і в кожній педагогічній теорії відображає певною мірою мету виховання, етичну модель вихованця.

На світогляд і етичні стосунки людей певної історичної епохи впливали особливості форм їх організації. Давні держави-поліси мали общинну структуру: їх громадяни монопольно володіли землею, вони ж складали військо, їх же зібрання визначали політику. Взаємодопомога, кругова порука, діяльність "всім світом" відрізняють характер такого суспільства. Із тісного зв'язку із землею, з конкретною територією народжується патріотизм і початкова екологічність мислення людини. З патріархального побуту і верховенства людини витікає слухняність і пошана до старшого, це передається через наступність поколінь. Людина общини завжди пам'ятає про належність до своєї спільності, засуджується "Іван, який не знає рідні". Таким чином, як ми бачимо, колективістська орієнтація свідомості спочатку складає наріжний камінь моралі.

Характер взаємин первісної людини з природою викликав відчуття нерозривного зв'язку: люди і боги живуть неначебто одним життям, володіють спільними рисами і навіть вадами. Боги не лише всемогутні, вони вередливі, мстиві велелюбні і в той же час – герої міфів, наділені фантастичними здібностями в подоланні зла, в боротьбі з ворогами. Людина відчуває себе в нерозривності з космосом взагалі, але поступово замислюється про існування першопричини, першооснови буття. Тоді він приходить до думки про існування деякого абсолюту, або "першолюдини".

Великі моралісти Давньої Греції зробили свій внесок у створення етичного образу людини творчості. Найважливішою особливістю етичної рефлексії античності була настанова на розуміння моральності, добродіяння поведінки як розумності. Інша характеристика античного світогляду – прагнення до гармонії (гармонії всередині людської душі і гармонії її зі світом). Основний напрям розвитку античної етики пов'язаний з переходом від проголошення влади загального над людиною до ідеї єдності індивіда і держави, що передбачає обґрунтування самоцінності людської особистості (софісти, Сократ, Платон і ін.), і, нарешті, до зіставлення людини і світу буття, вироблення рецептів для відходу у власний, внутрішній світ (епікуреїзм, стоїцизм). "Людина є мірою всіх речей", – такі слова Протагора, одного з представників софістів. Софісти виступили з критикою основ старої цивілізації. Вони бачили ваду цих основ – вдач, звичаїв, засад – у їх безпосередності і в тому, що їх не можна було підтвердити. У центрі уваги опинилися людина і її психологія: мистецтво переконувати вимагало знання механізмів, що керували життям свідомості. Висхідний принцип софістів, сформульований Протагором, такий: "Людина є мірою всіх речей: тих, що існують, і неіснуючих, які не існують". Те, що приносить людині задоволення, добре, а те, що заподіює страждання, погано. Критерієм оцінки хорошого і поганого стають тут плотські схильності окремого індивіда.

Якщо попередні етичні вчення вбачали головний засіб етичного вдосконалення індивіда в його введенні в суспільне ціле, то пізніше філософи починають бачити умову добродійного і щасливого життя – звільнення людини від влади зовнішнього світу, і, перш за все – від політико-соціальної сфери. Стоїки – Зенон, Сенека, Марк Аврелій – говорили про те, що чеснота – єдине благо, що означає – жити у згоді з розумом. Стоїки виділяли основні чесноти: розумність, помірність, справедливість, доблесть. Свободу від влади зовнішнього світу над людиною стоїки вважали головним достоїнством мудреця; сила його в тому, що він не раб власних пристрастей. Мудрець не може прагнути плотських задоволень.

В епоху *Середньовіччя* окремих країнах Європи спостерігався процес занепаду значення мистецтва. У цих складних умовах зароджувалася корпоративна культура майбутнього , яка зводилася до проявлення особистої доблесті, хоробрості, відваги у бою лицарів нарівні зі своїми підлеглими. Лицар повинен бути досвідченим воїном, тому його виховання мало за мету виробити у нього воєнно-фізичні вміння, феодальну моральність і благочестя. Зміст лицарського виховання складали такі *"сім лицарських чеснот"*: їздити верхи, плавати, володіти списом, мечем і щитом, фехтувати, полювати, грати у шахи, вміти складати вірші і співати.

Слід наголосити, що виконання естетичних норм було одним із важливих обов'язків княжої влади у *Київській Русі*. Князь зі своїм військом обороняв князівство, утримував дружину (постійне військо), організовував комплектування "воїв" для бойових походів, будував відповідні оборонні укріплення. Все це вимагало знання форм і методів управління та встановлення норм і правил суспільного життя. Культура князів формувалася навчанням при дворі з раннього віку і загартовувалась у битвах. На той час можна спостерігати появу своєрідних

"військових династій" – сини дружинників виховувалися разом, утворюючи військову аристократію – найкращих професійних воїнів, які передавали свої знання та навички у спадок і нічим, крім війни, не займалися. Формування культури у військового керівника Київської Русі здійснювалося в системі національного виховання, яка мала такі основні ланки: родинне виховання, початкові училища, середня і вища школи. Вона стверджувала культ людини – будівника і воїна.

Отже, у процесі підготовки лицарів феодальної Європи та самураїв Японії, князів Київської Русі не було створено стійкої системи формування корпоративної культури. Проте можна відзначити, що у цей період закладалися початки майбутньої корпоративності так званої творчої особистості касти. Основна увага приділялась індивідуальній, психологічній, духовній і воєнно-фізичній підготовці лицаря, самурая. Проте самовиховання лицарських чеснот відіграло свою роль у подальшому формуванні корпоративної культури сучасних лицарів.

На нашу думку, можна констатувати, що такі якості, як *"компетентність, відповідальність і відданість своїй справі"* є провідними у формуванні корпоративної культури в майбутніх офіцерів США.

При формуванні підготовці фахівців навчальних закладах *Німеччини* враховується те, що керування людьми буде успішним, коли командир (начальник) буде *готовий до спілкування, прояву уважності, партнерства, зразкового виконання свого обов'язку, а також на основі професійної майстерності зможе переконати учня та пояснити йому сенс його завдання та місця у загальній структурі*. Німецькі військові вчені вважають, що формування у командного складу Бундесверу компетентності є своєрідним *"інвестуванням у майбутнє"* [2, 20-24.].

Отже, формування корпоративної культури у ВНЗ США, Німеччини та Великої Британії відрізняється такими позитивними аспектами, як ефективний професійний відбір, постійна перепідготовка, сильна практична спрямованість, використання засобів стимулювання та ін.

Ми вважаємо, що мета порівняння систем підготовки майбутніх митців не зводиться лише до виявлення придатних до використання зарубіжних здобутків. Не менш важливим є не повторювати чужих помилок. Таке порівняння є корисним і для об'єктивного оцінювання правильності обраного Україною шляху реформ у мистецькій освіті. Глибоко вивчаючи світовий досвід, слід, однак, пам'ятати, що механічне запозичення "найкращих світових зразків" може лише зашкодити справі [5, 20].

Четвертий етап – зростання ролі корпоративного управління суспільними процесами, становлення і розвиток гуманістичної парадигми освіти і особистісно-орієнтованої підготовки митців у творчих ВНЗ – знаходить своє відображення у тенденціях розвитку мистецької освіти України.

Важливим аспектом нової творчої освітньої парадигми є поняття *фундаменталізації* як категорії якості освіти та освіченості особистості. Завдання фундаменталізації творчої освіти полягає в забезпеченні оптимальних умов для формування гнучкого та багатогранного наукового мислення, різних способів сприйняття дійсності, створення внутрішньої потреби до саморозвитку і самоосвіти протягом усього життя людини. ЇЇ основу мають скласти система та структура освіти, пріоритетом яких є не прагматичні, вузькоспеціалізовані знання, а методологічно важливі, довготривалі та інваріантні, що мають сприяти цілісному сприйняттю навколишнього світу, інтелектуальному розвиткові особистості, її адаптації до соціально-економічних і технологічних змін [3].

Вихідним пріоритетом при розробці нової парадигми творчої освіти стало *формування та розвиток відповідальної особистості*, здатної конструктивно й ефективно працювати у проблемних та екстремальних ситуаціях сучасної діяльності, особистості, яка поєднує творчо-професійну компетентність із громадянською відповідальністю, має відповідний світоглядний кругозір, високу свідомість і моральність.

Соціальним підґрунтям нової парадигми творчої освіти виступають формування і становлення "інформаційного суспільства", яке розуміється як нова стадія духовного розвитку людства. Інформаційне суспільство вперше продукує в загальносоціальному вимірі такі риси соціального буття, що вимагають нових підходів до формування структурно-функціональних та ціннісних компонентів суспільного організму. Передусім ідеться про надзвичайну ефективність використання інформації як основи технологічного процесу, що різко прискорює розвиток суспільства в цілому і дає змогу за короткий час задовільнити духовні потреби всіх його членів. Тим самим створюються

засади для формування надматеріальної системи соціальних цінностей, де пріоритети належать не матеріальним інтересам та споживацьким орієнтаціям, а оволодінню знаннями і формуванню естетичного підґрунтя взаємодії людей один з одним та навколишнім світом (як природним, так і соціальним). У своїй єдності ці дві фундаментальні риси інформаційного суспільства принципово по-новому визначають місце людини в соціальній системі. *По-перше*, за рахунок створення єдиного глобального інформаційного простору, що ґрунтується на електронно-інформаційних системах, нових соціальних та етичних нормах міжособистісної взаємодії, людина дістає можливість звільнятися від будь-яких пут корпоративної залежності й повністю реалізувати свою самобутність стосовно інших людей і суспільства в цілому. *По-друге*, в умовах інформаційного суспільства основним джерелом розвитку останнього стає саме індивідуальна творчість кожної людини, що зовсім по-новому ставить саму проблему взаємодії інтересів соціального та всебічного індивідуального розвитку людини [1]. Нині ця проблема розглядається з прагматичного погляду: вкладати кошти в систему творчої освіти вигідно, бо в кінцевому підсумку це веде до підвищення ефективності економіки та прискорення соціального розвитку. Що ж до інформаційного суспільства, то в ньому ця проблема просто перестане існувати, оскільки сам процес соціального розвитку буде тотожний інтегрованому соціальному цілому всебічного і гармонійного розвитку кожної особистості [5, 26].

Найбільш практичне значення має ціннісний аспект нової парадигми творчої освіти, тобто нова система цінностей і етичних норм, взаємин між викладачами і студентами. Центральною цінністю, певна річ, виступає людина, оскільки розвиток її потенціалу та можливостей, процес творчої самоактуалізації є абсолютною метою і суспільного розвитку, і функціонування системи творчої освіти. Звідси випливає пріоритетність гуманноцентричних та гуманітарних цінностей системи освіти, а розвиток їх – процеси гуманізації та гуманітаризації – виступає як головний напрям змістового реформування системи освіти [3, 17; 6, 13-15].

Висновки. Ціннісний аспект нової парадигми творчої освіти безпосередньо визначає основні завдання та напрями реформування творчої освіти в Україні, які чітко формулюються в Національній доктрині розвитку освіти України. Це стосується як головної мети системи освіти (створення умов для розвитку і самореалізації кожної особистості як громадянина України), так і основоположних принципів та пріоритетів творчого розвитку майстрів сцени. Створення умов для самоактуалізації творчої особистості можливе лише в межах нової концептуальної моделі творчої освіти, інтегрованої з глобальними модернізаційними процесами у світі та суспільстві України.

Література

1. Абашкіна Н.В. Нові концепції навчання і виховання у сучасній німецькій педагогіці. К.: Інститут системних досліджень освіти, 1995. 32 с.

2. Библер В.С. Школа диалога культур. Искусство в школе. М., 1992. №2. С.48.

3. Відродження і розвиток культури України: проблеми історії, теорії і практики. Тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції. К.: Друкар, 1993. 170 с.

4. Гончаренко С. Не руйнувати, а реформувати. Товариш. 1997. №25. С.3.

5. Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. 367 с.

6. Косів М. Про духовне плебейство і не тільки. Культура і життя. 1995. № 27.

References

1. Abashkina N.V. (1995). New concepts of teaching and education in modern German pedagogy. K.: Institute for Systems Research of Education [in Russian].

2. Bibler V.S. (1992). School of Dialogue of Cultures. Art at school. M., 2. 48 [in Russian].

3. Revival and development of Ukrainian culture: problems of history, theory and practice (1993). Abstracts of reports of the All-Ukrainian scientific conference. K.: Drukar [in Ukrainian].

4. Goncharenko S. (1997). Do not destroy, but reform. Friend, 5, 3 [in Ukrainian].

5. Kant I. (1994). Critique of the ability to judge. M.: Iskusstvo [in Russian].

6. Kosiv M. (1995). On spiritual plebeianism and more. Culture and life. №27 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.09.2020
Отримано після доопрацювання 05.10.2020
Прийнято до друку 09.10.2020

УДК 7.08:097'06
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219163

Цитування:
Чорна К. В. Структурні компоненти інфотейнменту: інформаційна та розважальна парадигми. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 203-209.

Chorna K. (2020). Structural Components of Infotainment: Information and Entertainment Paradigms. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 203-209 [in Ukrainian].

Чорна Кристіна Василівна,
викладач кафедри режисури та майстерності актора,
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-3664-7477
tsimoh.n@gmail.com

СТРУКТУРНІ КОМПОНЕНТИ ІНФОТЕЙНМЕНТУ: ІНФОРМАЦІЙНА ТА РОЗВАЖАЛЬНА ПАРАДИГМИ

Мета статті – дослідити, узагальнити, конкретизувати та співставити значення інформації та розваги як базових категорій мистецтвознавчого аналізу інфотейнменту. **Методи дослідження**. Відповідно меті дослідження застосовано методи загальнотеоретичного характеру, зокрема методи аналізу, індукції та дедукції, метод синтезу, феноменологічний метод, що посприяв фіксації інформації та розваги як феноменів, їх рефлексивному аналізу та всебічному осмисленню в контексті означеної тематики; та методи сучасного мистецтвознавства: для розгляду структурних компонентів, методів та функцій інфотейнменту як явища телемистецтва, дослідження парадигм розваги та інформації в телевізійних програмах застосовано метод мистецтвознавчого аналізу; компаративний метод посприяв порівнянню специфіки використання розважального в телепрограмах ХХ ст. і на сучасному етапі. **Наукова новизна.** Досліджено інформацію та розвагу як головні структурні компоненти інфотейнменту. Екстрапольовано теорії ігрового (Р. Ортеги, Й. Гейзинга, У. Стівенсона) на теорію розважального в інфотейнменті та виявлено, що сприйняття запропонованих медійними засобами інформації матеріалів дозволяє реципієнтам, як учасникам гри, що відбувається в середині просторових та часових меж відповідно власних законів, принципів та правил, уникнути соціального контролю і правил реального світу, а також набути фіктивний досвід, що згодом може бути перенесений в реальне життя; глядач є реципієнтом заради самої участі, оскільки він не переслідує додаткові цілі, відчуваючи причетність до того, що дивиться; глядач занурюється в реальність, створену телебаченням, орієнтуючись у вирі різноманітних пропозицій на те, що відповідає його очікуванням. **Висновки.** Внаслідок концептуалізації інформації та розваги як базових категорій мистецтвознавчого аналізу інфотейнменту виявлено, що основні інтенції масової свідомості на сучасному етапі спрямовані на гедонізм та символічне перетворення цінностей масової культури. Гедонізм є провідною тенденцією сучасного телебачення, що як явище масової культури орієнтовано на глядача, на його прагнення відійти від проблем: доступність подачі матеріалу, синкретизм та магнетична аудіовізуальна привабливість значно спрощують сприйняття глядачем не лише новин, а інформації з будь-якої галузі людської діяльності.

Ключові слова: розвага, інформація, інфотейнмент, телебачення, гедонізм, гра.

Chorna Kristina, *teacher of the department of directing and acting skills, Kyiv National University culture and arts*

Structural Components of Infotainment: Information and Entertainment Paradigms

The purpose of the article is to investigate, generalize, concretize, and compare the meaning of information and entertainment as the basic categories of the art history analysis of infotainment. **Methodology.** According to the purpose of the study, methods of a general theoretical nature were applied, in particular, methods of analysis, induction, and deduction, a method of synthesis, a phenomenological method that helped fix information and entertainment as phenomena, their reflective analysis and comprehensive comprehension in the context of the designated topic; and the methods of contemporary art history: to consider the structural components, methods, and functions of infotainment as a phenomenon of television art, to study the paradigms of entertainment and information in television programs, the method of art history analysis was applied; the comparative method helped to compare the specifics of the use of entertainment in television programs of the 20th century and at the present stage. **Scientific novelty.** Information and entertainment are investigated as the main structural components of infotainment. The theories of the game (R. Ortega, J. Huizinga, V. Stevenson) are extrapolated to the theory of entertainment in infotainment and it is revealed that the

©Чорна К. В., 2020

perception of materials offered by the media allows the recipients, as participants in the game, which takes place within spatial and temporal boundaries in accordance with their own laws, principles, and rules, to avoid social control and rules of the real world, as well as gain fictitious experience, which can later be transferred into real life; the viewer is a recipient for the sake of participation itself since he does not pursue additional goals, feeling a part of what he is watching; the viewer is immersed in the reality created by television, being guided in the maelstrom of various proposals for what meets his expectations. **Conclusions.** As a result of the conceptualization of information and entertainment as the basic categories of the art history analysis of infotainment, it has been revealed that the main intentions of mass consciousness at the present stage are aimed at hedonism and the symbolic transformation of the values of mass culture. Hedonism is a leading trend in modern television as a phenomenon of a mass culture focused on the viewer, on his desire to move away from problems: the accessibility of presentation of material, syncretism and magnetic audiovisual attractiveness greatly simplify the viewer's perception of not only news but information from any branch of human activity.

Key words: entertainment, information, infotainment, television, hedonism, game.

Актуальність дослідження. Як культурестетичне явище телебачення перебуває в епіцентрі процесів, що торкнулися художнього та соціального життя суспільства наприкінці XX – на початку XXI ст. Естетика постмодерну вплинула на специфіку розвитку телебачення, а міжконтитентальне поширення явища телевізійного інфотейнменту, важливою складовою концепту якого є елементи розважальності як особливої ціннісної характеристики масової культури постмодерністичного суспільства, посприяло загальній девальвації гри як формі масової комунікації.

Традиційно телебачення відігравало роль інформатора та формотворця громадської думки на основі правдивих повідомлень про події, що відбувається в світі. Виникнення інфотейнменту поставило під сумнів дану ідеологію телевізійної практики та спричинило значні трансформації. Активізація процесу розмивання кордонів між інформацією та розвагою на сучасному етапі заважає адекватному сприйняттю концепції інфотейнментизації засобів масової інформації та неупередженому розгляду даного явища медіапростору XXI ст., що зумовлює актуальність теми дослідження.

Мета статті – дослідити, узагальнити, конкретизувати та співставити значення інформації та розваги як базових категорій мистецтвознавчого аналізу інфотейнменту.

Аналіз публікацій. Попри бурхливий розвиток інфотейнменту в сучасному українському телемистецтві, даний феномен, на жаль, не отримав адекватного осмислення у галузі гуманітарного пізнання, хоча окремі дослідження, представлені у вітчизняному науковому вимірі, репрезентують самобутні точки зору на проблему та засвідчують напрацювання різноманітних підходів до його вивчення. Маємо на увазі дослідження та наукові публікації В. Бабенко, Е. Бурдіної, С. Закірової та М. Закірова, А. Лісневської та Т. Коженовської, М. Макущенко, А. Мордюк, Л. Нагаляки, Ю. Омельчук, Н. Симоніної, Ю. Снурнікової, М. Стецківа, І. Чарських та О. Короваєва. Не зважаючи на посилення в 2010-х рр. наукового інтересу вітчизняних дослідників до проблематики інфотейнменту в засобах масової інформації, його структурні компоненти – інформація та розвага – лишаються недостатньо вивченими з позицій сучасного мистецтвознавства.

Виклад основного матеріалу. Важливою складовою концепту «інфотейнмент» є елементи розважальності як особливої ціннісної характеристики масової культури постмодерністичного суспільства [1, 3].

«Розвага», на думку А. Карвальо, розуміється як те, що відбувається у вільний час, як хобі, в проміжку між двома так званими серйозними заходами [8, 20]. Дослідниця наголошує, що з другої половин XX ст. поняття «розвага» перестало відноситися до атрибуту атракціонів, призначених для відволікання аудиторії, і стало назвою диференційованої індустрії: «більше, ніж індустрія, глобальний бізнес». Протягом багатьох років телебаченню відводилася роль інформування, завжди заснованого на правді фактів. Однак розваги були вагомими елементами в процесі привернення уваги глядача [9, 3].

Відповідно теорії використання та задоволення [15, 35-39], висхідним пунктом якої є положення про те, що реципієнти активно та цілеспрямовано спілкуються з засобами масової інформації, споживачі медіапродукції прагнуть задовольнити власні потреби, що мають соціальні та психологічні витоки. Відповідно реципієнти мають певні уявлення про ЗМІ та очікування, кінцевим результатом яких є задоволення власних потреб (в оптимальному випадку).

За Г. Лассвелом, базовими функціями масової комунікації в цілому є: спостереження за навколишньою дійсністю, що реалізується в інформаційній функції; забезпечення взаємозв'язку частин суспільства в контексті навколишньої дійсності (реалізується кореляційна функція) та передачі соціального спадку від покоління в покоління (функція спадковості) [2, 133].

Натомість американський дослідник Ч. Райт запропонував окрім означених інших функцій розглядати розважальну [14, 205].

На основі положень К. Вюнш [15] та Ч. Райта [14], можемо виділити такі функції розважального компонента в мас-медіа:

– розважальне як гра: розважальність мас-медіа поєднують з грою відсутність додаткової мотивації, окрім самого факту розваги або гри; відхід від реального оточення; дотримання відповідних визначених ритуалів;

– розважальне як інструмент для задоволення цілей масової комунікації: реципієнти звертаються до мас-медіа з метою задоволення власних потреб, зокрема, отримання інформації, соціалізації, релаксу;

– розважальне як втеча до віртуальної реальності: реципієнти використовують телебачення як засіб, за допомогою якого можна втікти на певний час від навколишньої дійсності та замінити її більш привабливою і приємною, без побоювання негативних наслідків, оскільки усі діє є фіктивні і можуть бути припинені в будь-який момент;

– розважальне як спосіб самоідентифікації та парасоціальна інтерпретація: телебачення, з одного боку, є допоміжним засобом соціального спілкування, оскільки зміст недійних повідомлень стає предметом обговорення або культивує певні норми і правила поведінки в соціумі, а з іншого – учасники масової комунікації можуть самі ставати учасниками парасоціального спілкування (медійні персонажі зазвичай сприймаються як реальні співрозмовники і провокують відповідну поведінку реципієнтів стосовно самих себе).

На думку дослідників, у свідомості людини розвага співставляється з грою (маємо на увазі антропологічно важливу особливість людини). Так, нідерландській філософ, історик, дослідник культури Й. Гейзинга в праці «HomoLudens» дослідник виділяє такі характеристики гри:

– вільна діяльність, що є вищою за «звичайне життя», «несерйозна», але водночас цілком захоплююча для гравця;

– діяльність, що не пов'язана з матеріальним інтересом, сенс якої – процес та задоволення, що отримує від нього людина;

– ізольована діяльність, що починається та закінчується в певний момент часу;

– відбувається в середині просторових та часових меж відповідно власних законів, принципів та правил; овіяна таємницею [5, 17–24].

Британський дослідник в галузі психології, людської поведінки, комунікацій та фізики У. Стівенсон у 60-х рр. XX ст. розробив теорію, відповідно якій саме в грі полягає сенс масової комунікації для реципієнтів. Дослідник доводив, що сприйняття запропонованих медійними засобами інформації матеріалів дозволяє реципієнтам, як учасникам гри, уникнути соціального контролю і правил реального світу, а також набути фіктивний досвід, що згодом може бути перенесений в галузь реального. За У. Стівенсоном телеглядач сприймає те, що відбувається як гру в комунікацію, незалежно від тематичної (фінансової, спортивної, культурної та ін.) спрямованості побаченого, а відчуті ним емоції цілком співвідносять з відчуттями людини, що отримує задоволення. Загальне відчуття задоволення виникає в процесі перегляду конкретних телепрограм, яким глядач надає перевагу [12, 43].

На думку П. Фордерера, дослідника який здійснив спробу пов'язати теорію розважального в ЗМІ з теорією ігрового, запропонованою німецьким психологом Р. Ортерою, з точки зору учасника гри до теорії масової комунікації можна віднести всі її психологічні характеристики:

– гра безцільна – у випадку з телебаченням глядач є реципієнтом заради самої участі, не переслідуючи додаткові цілі, відчуваючи причетність до того, що дивиться;

– гра сприяє відстороненню від реального оточення – телеглядач занурюється в реальність, створену телебаченням, орієнтуючись у величезному потоці різноманітних пропозицій на те, що відповідає його очікуванням;

– гра характеризується повторами та ритуалами – глядачу характерні постійні переваги та звична поведінка стосовно телебачення [13, 249].

Однією з форм розваги, що відповідає за створення культури розваг у ЗМІ є сенсаційна мова. Відповідно концепції П. Рочі, сенсаційність полягає в тому, щоб зробити сенсацією факт, що за інших обставин не привернув би уваги; це виробництво новини,

що екстраполює реальність, перебільшує факт [11, 3]. У контексті телебачення вона відповідає за трансформацію дискурсу та функцій тележурналістики: сенсуалізм в цьому випадку позиціонується як гендер, спільний для двох типів дискурсу – інформаційного та розважального, оскільки він функціонує як сполучна ланка між двома дискурсивними всесвітами, відкриваючи новий всесвіт – всесвіт інфотейнменту.

Протягом останніх трьох десятиліть відбулися складні зміни в соціальній, політичній, економічній та культурній галузях. Новий контекст, на думку соціолога М. Маффесолі, звільнює людину від володарювання нею Прометея (бога праці), віддаючи її під опікування Діоніса (бога задоволення) [10, 15]. Відповідно дозвілля та розваги – ідеали життя грецької та римської цивілізацій – отримують найбільшого вираження.

Гедонізм – особливий погляд на світ, центром якого є насолода та отримання задоволення, основоположником якого є Аристіп Кіренський (435–355 рр до н.е.), який вважав добром усе, що приносить задоволення. У XVIII ст. гедонізм позиціонувався матеріалістами та просвітниками як засіб вираження духовної опозиції релігійно-догматичному світогляду. Наприклад, в етиці утилітаризму Д. Бентама та С. Мілля гедонізм виражений в трактуванні користі насолоди та відсутності страждань.

Повернення до теорії та практики радикального гедонізму Е. Фромм вмотивовував розквітом егоїстичної індустріальної системи людських цінностей, що орієнтована на особистісне споживання, а основними способами існування людини називав буття та володіння. Основні інтенції масової свідомості, спрямовані на гедонізм та символічне перетворення цінностей масової культури проаналізовані в дослідження Ж. Бодрійяра, П. Бурдьє та ін.

Наразі гедонізм є провідною тенденцією сучасного телебачення, оскільки телебачення XXI ст. як явище масової культури орієнтовано на глядача, на його прагнення відійти від проблем.

На думку Л. Стойкова, гедоністична функція телебачення ґрунтується на доступності, синкретизмі та магнетичній привабливості, що значно спрощують сприйняття глядачем не лише новин, а інформації з будь-якої галузі людської діяльності (економіка, культура, медицина, спорт та ін.) [4].

Прагнучи привернути перенасиченого варіативністю контенту споживача, мас-медіа, втім як і масове мистецтво та масова культура XXI ст. в цілому, здебільшого йде шляхом відмови від нормативних обмежень (нерідко до романтизації девіантних моделей поведінки).

Межа, що розділяє інформацію та розваги, все більше стирається в контексті, в якому розвиваються нові інформаційні та комунікаційні технології і кидають виклик традиційним засобам масової інформації, для створення стратегії, що є для глядача найбільш привабливою. XXI ст. – час, який дослідники класифікують як інформаційне суспільство, в якому людина насичена багатьма новинами, а простір, відведений для розваг, здається, переживає реконфігурацію. У відповідь на цю соціальну реальність виникає феномен злиття цих просторів, в якому все більше і більше інформації сприймається, вторгаючись у простір розваг – феномен інфотейнмент.

Інфотейнмент використовує розвагу як стратегію для охоплення більш широкої аудиторії – вона актуальна для усього інформаційного та розважального сегменту телеіндустрії, відповідно прийоми та методи інфотейнменту активно використовуються як дискурсивна стратегія.

Аналізуючи глядацькі потреби в розважальній функції телебачення, дослідники називають отримання задоволення, позитивних емоцій, знання напруги (рекреація та релаксація), редукція тривоги, відхід від реальності (ескапізм), азарт, емоційне осмислення комічного, акцентуючи, що розважальне не виключає ідеологізованого. Наприклад, І. Новікова стверджує, що розважальне несе в собі ідеологію образу життя, моделі проведення дозвілля, сприйняття реальності та ін., тобто розважальне – це емоційно офарбована ідеологія, емоційна оцінка дійсності [3, 114].

Можемо визначити основні характеристики та відмінності між принципом інфотейнменту та традиційним поширенням інформації.

Традиційне поширення інформації передбачає:

– коректність: відсутність помилок та повнота в поняттях і в термінології;

– надійність: акредитовані та інституціональні наукові джерела з коректною компетенцією з теми що розглядається;

– зрозумілість: використання мови, що легко може бути зрозуміла навіть глядачу з низьким культурним рівнем;

– користь та баланс: пізнавальні та інформативні новини без оптимістичних надлишків та анти-аларизму;

– незалежність: відсутність економічного та/або рекламного впливу;

– ієрархія: власні думки висловлюють лише кваліфіковані фахівці з певної галузі або авторитетні люди;

– мова: денотативна, об'єктивна, специфічна.

Інфотейнмент, що спрямований на посилення видовищності інформації передбачає:

– емоціональну розвагу: якщо новини не викликають емоційного відгуку, вони не мають резонансу;

– негативні відчуття: сенсорна замученість глядача засобами акценту на страждання та засудження, розчарування, гнів та ін.;

– відсутність ієрархії: говорити про все що завгодно може кожна особистість, навіть якщо не має права виражати авторитетну думку.

Оскільки людина краще сприймає інформацію, що викликає емоції, а не роздуми, інфотейнмент поступово перетворив телебачення на феномен майдану, фактично мобілізувавши маси та політику. Суспільство використовує телебачення для задоволення психологічних або соціальних потреб, наприклад:

– пошук істини та реальності; занепокоєння з приводу того, як люди зіштовхуються зі своїми власними проблемами (соціальними, економічними, медичним та ін.);

– відчуття сили, що приходить від пізнання життя інших;

– прагнення до справедливості та укріплення соціальних норм;

– задоволення від участі в грі представлених пристрастей.

На думку Л. Болтанскі, емоційне занурення глядача відбувається завдяки впливу чотирьох тем:

– теми страждання: глядач співпереживає нещасній людині, ідентифікуючи негативних і позитивних персонажів на основі упереджень, що властиві колективній уяві. Таке співчуття може виявлятися в жалості або співпереживання;

– тематика денонсації: основна проблема тематики денонсації полягає у визнанні переслідувача обвинуваченим та формулюванні звинувачення;

– тема почуттів: вона полягає в тому, що глядач співпереживає тому відчуттю подяки, яку нещасна людина відчуває до свого благодійника – цей зв'язок приводить глядача до схвалення і відчуття ніжності;

– естетична тема: вона полягає в описанні болю нещасної людини засобами точного вибору напрямку, що зумовлює рефлексію глядача (крупні плани, інтонація, проксеміка, хронеміка, риторичні питання, ідіоми, речитативні паузи та ін.) [6, 24].

З огляду на специфіку цих тем очевидно, що глядачу надзвичайно складно уникнути динаміки залучення, відповідно він перестає помічати межу між реальністю та репрезентацією на телебаченні.

На думку Ф. Дежавіта, інформаційно-розважальний контенту задовольняє цікавість глядача, стимулює його прагнення, дозволяє виплеснути розчарування та підпитувати уяву [9, 3].

Л. Брауді наголошує на тому, що на сучасному етапі весь медіапростір для розваги: «Все, що ми вважаємо цікавим для привернення аудиторії, репрезентує певний вид розваги. Це розвага для розуму, припустимо, це розвага для емоцій, але це розвага» – підкреслює дослідник [7, 234].

Споживаючи той чи інший контент, людина завжди прагне відволіктися (оскільки медіа споживання відбувається у вільний час). Таким чином, для глядача, як отримувача розваг – це просто розвага, тобто засіб подолання нудьги. Розділення інформації та розваги не має сенсу для глядача, оскільки розважальне повідомлення, що передається засобами масової інформації в цілому і телебаченням зокрема, протилежне не інформативним знанням, а контенту, який їм не подобається, нудним матеріалам, які не привертають уваги.

Інфотейнмент в телемистецтві – це простір для матеріалів, спрямованих на інформування та розвагу, на теми, що цікаві глядачу, що дійсно привертають його увагу; він синтезує намір телебачення задовольняти інформаційні потреби сучасного глядача не позбавляючи його розваг.

У кращих взірцях інфотейнменту загострюється протиріччя між змістом (актуальною, злободенною тематикою) та спрощеною формою його подачі – під впливом поглиблення змісту, що створюється талановитим автором програми або сюжету, комерційна оболонка того, що позиціонується як поєднання інформації та розваг, руйнується, відповідно змінюється форма викладу: збагачується елементами аналізу життєвих явищ, художньої публіцистики.

Інформаційно-розважальні телевізійні проекти, як форма та спосіб проведення дозвілля, що поєднують в собі ознаки азарту, гумору, гри та ескапізму, розраховані на емоційну реакцію аудиторії, пов'язану з отриманням задоволення, емоційного комфорту та релаксації.

Основними принципами традиційного способу поширення інформації є коректність, надійність, зрозумілість, користь та баланс, незалежність, ієрархія, мова. Спрямований на посилення видовищності інформації інфотейнмент домінуючими робить емоційний вплив (емоційна розвага), негативні відчуття, що посилюють сенсорну залучення глядача та відсутність ієрархії (висловити власну «експертну» думку може будь-хто).

Наукова новизна. Досліджено інформацію та розвагу як головні структурні компоненти інфотейнменту. Екстрапольовано теорії ігрового (Р. Ортеги, Й. Гейзинга, У. Стівенсона) на теорію розважального в інфотейнменті та виявлено, що сприйняття запропонованих медійними засобами інформації матеріалів дозволяє реципієнтам, як учасникам гри, що відбувається в середині просторових та часових меж відповідно власних законів, принципів та правил, уникнути соціального контролю і правил реального світу, а також набути фіктивний досвід, що згодом може бути перенесений в реальне життя; глядач є реципієнтом заради самої участі, оскільки він не переслідує додаткові цілі, відчуваючи причетність до того, що дивиться; глядач занурюється в реальність, створену телебаченням, орієнтуючись у вирі різноманітних пропозицій на те, що відповідає його очікуванням.

Висновки. Внаслідок концептуалізації інформації та розваги як базових категорій мистецтвознавчого аналізу інфотейнменту виявлено, що основні інтенції масової свідомості на сучасному етапі спрямовані на гедонізм та символічне перетворення цінностей масової культури. Гедонізм є провідною тенденцією сучасного телебачення, що як явище масової культури орієнтовано на глядача, на його прагнення відійти від проблем: доступність подачі матеріалу, синкретизм та магнетична аудіовізуальна привабливість значно спрощують сприйняття глядачем не лише новин, а інформації з будь-якої галузі людської діяльності.

Література

1. Драгун Е. М. Инфотейнмент как явление современной медиакультуры : автореферат дис канд культурологии : 24.00.01 / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации». Москва, 2015. 30 с.

2. Лассвелл Г. Структура и функции коммуникации в обществе. Назаров М. М. Массовая коммуникация и общество: введение в теорию и исследования. Москва, 2002. С. 131–233.

3. Новикова А. А. Формирование стиля жизни средствами телевидения. Наука телевидения. Научный альманах. 2005. Вып. 2. С. 175–191.

4. Стойков Л. Гедонистическая функция медий: инфотейнмент и реалити-шоу. Relga. 2007. № 4. URL: http://relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.
woa/wa/Main?textid=1729&level1=main&level2=articles (дата звернення : 11.09.2020).

5. Хейзинга Й. Homo ludens. Статьи по истории культуры / пер с нидерл., сост и авт вступ. Статьи Д.В. Сильвествров. Москва : Прогресс-тардиция, 1997. С. 17–24.

6. Boltanski L. Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica. Raffaello Cortina, 2000. 319 p.

7. Braudy L., Cohen M. (Ed.). Film Theory and Criticism. 8-th Edition. New York ; Издательство: Oxford univ. Press, 2016. 960 p.

8. Carvalho A. Análise dos conceitos de Jornalismo Tradicional, Entretenimento e Jornalismo de Infotenimento e as relações (in)existentes entre eles no meio televisivo. UniCEUB: Brasília, 2014. 37 p.

9. Dejavite F. A.. A notícia light e o jornalismo de infotenimento. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007. 15 p.

10. Maffesoli M. A comunicação sem fim teoria pós-moderna da comunicação. Revista Famecos. Porto Alegre. 2003. №. 20. pp. 13–20.

11. Rocha P. Jornalismo de Infotenimento: sensacionalismo, entretenimento e fait divers. Temática. 2012. Issue 8. № 7. URL : https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/23675/12982 (дата звернення 1.09.2020).

12. Stephenson W. The play theory of mass communication. New Brunswick, NJ: Transaction Books, 1988. 225 p.

13. Vorderer P. It's all entertainment - sure. But what exactly is entertainment? Communication research, media psychology, and the explanation of entertainment experiences. Poetics. Journal of Empirical Research on Literature. Media and the Arts. 2001. Issue 29 (4). pp. 247−261.

14. Wright Ch.R. Functional analysis and mass communication revisited. In J. G. Blumler & E. Katz (Eds.). The uses of mass communications. Beverly Hills, 1974. pp. 197–212.

15. Wünsch C. Unterhaltungserleben. Ein hierarchisches Zwei-Ebenen-Modell affektiv-

kognitiver Informationsverarbeitung. Köln, 2006. 318 p.

References

1. Dragun, E. M. (2015). Infotainment as a phenomenon of modern media culture. Phd thesis. Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Professional Education "Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation". Moscow [in Russian].

2. Lasswell, G. (2002). Structure and functions of communication in society. Nazarov M.M. Mass communication and society: an introduction to theory and research. Moscow, pp. 131–233 [in Russian].

3. Novikova, A. A. (2005). Formation of a lifestyle by means of television. Science of television. Scientific almanac, Issue 2. pp. 175-191 [in Russian].

4. Stoikov, L. (2007). Hedonistic function of media: infotainment and reality show. Relga. no. 4. URL: http://relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www. woa / wa / Main? textid = 1729 & level1 = main & level2 = articles [in Russian].

5. Heizinga, J. (1997). Homo ludens. Articles on the history of culture / translated from Dutch., Compiled and authored entry. Articles by D.V. Silvestvrov. Moscow: Progress-Tarditsiya, pp. 17–24 [in Russian].

6. Boltanski, L. (2000). Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica. Raffaello Cortina [in Italian].

7. Braudy, L., Cohen, M. (Ed.). (2016). Film Theory and Criticism. 8-th Edition. New York; Издательство: Oxford univ. Press [in English].

8. Carvalho, A. (2014). .Análise dos conceitos de Jornalismo Tradicional, Entretenimento e Jornalismo de Infotenimento e as relações (in)existentes entre eles no meio televisivo. UniCEUB: Brasília [in Portuguese].

9. Dejavite, F. A. (2007). A notícia light e o jornalismo de infotenimento. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de [in Portuguese].

10. Maffesoli, M. (2003). A comunicação sem fim teoria pós-moderna da comunicação. Revista Famecos. Porto Alegre, no. 20, pp. 13–20 [in Portuguese].

11. Rocha, P. (2012). Jornalismo de Infotenimento: sensacionalismo, entretenimento e fait divers. Temática, Issue 8, no. 7. URL : https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/23675/12982 [in Portuguese].

12. Stephenson, W. (1988). The play theory of mass communication. New Brunswick, NJ: Transaction Books [in English].

13. Vorderer, P. (2001). It's all entertainment - sure. But what exactly is entertainment? Communication research, media psychology, and the explanation of entertainment experiences. Poetics. Journal of Empirical Research on Literature. Media and the Arts, Issue 29 (4), pp. 247−261 [in English].

14. Wright, Ch. R. (1974). Functional analysis and mass communication revisited. In J. G. Blumler & E. Katz (Eds.). The uses of mass communications. Beverly Hills, 1974. pp. 197–212 [in English].

15. Wünsch, C. (2006). Unterhaltungserleben. Ein hierarchisches Zwei-Ebenen-Modell affektiv-kognitiver Informationsverarbeitung. Köln [in German].

Стаття надійшла до редакції 29.09.2020
Отримано після доопрацювання 02.11.2020
Прийнято до друку 06.11.2020

УДК 792. 028
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219164

Цитування:
Сухорукова К. С. Діалектизм як засіб мовленнєвої характерності в створенні сценічного образу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. №4. С.210-215.

Sukhorukova K. (2020). Dialectics as a speech characteristic means within a stage image creating. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 210-215 [in Ukrainian].

Сухорукова Карина Сергіївна,
аспірантка кафедри сценічної мови
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-5017-0126
sukhorukova.karyna@ukr.net

ДІАЛЕКТИЗМ ЯК ЗАСІБ МОВЛЕННЄВОЇ ХАРАКТЕРНОСТІ В СТВОРЕННІ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ

Мета дослідження: виокремити діалектизм як один із засобів мовленнєвої характерності та обґрунтувати доцільність його застосування у процесі створення сценічного образу акторами драматичного театру. **Методологія дослідження** полягає у використанні таких **методів,** як системного та компаративістського, що дозволило підкреслити значення окремих словесних принципів у процесі підготовки та втілення ролей акторами-виконавцями. Водночас такий підхід дозволив зробити порівняльний аналіз між діалектичною та унормованою літературною мовами в репліках під час сценічної дії. **Наукова новизна** полягає в осмислені застосування драматичними акторами діалектів як однієї із основних рис мовленнєвої характерності, що підпорядковується запитам театральної практики. Уперше досліджено виконавську гру з точки зору орфоепічної модифікації. Вказано на доцільність введення в навчальний процес театральних закладів вивчення діалектів як складової акторської професії. **Висновки**: застосування різних підходів акторської вимови: перевлаштування мовленнєвого апарату з розмовної манери на вокальну, речитативну; передача сутності тексту на ритмо-мелодійному рівні, динамічному та звуко-висотному діапазоні при емоційно-чуттєвій рухливості мови максимально сприяють різнобічному пізнанню, розкриттю авторського слова з місцевою видозміною загальнонародної мови.

Ключові слова: слово, роль, сцена, втілення, мовленнєва характерність, спектакль.

Sukhorukova Karyna*, graduate student of the department of stage speech, Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema, and Television*

Dialectics as a speech characteristic means within a stage image creating

The purpose of the article is to highlight dialecticism as one of the means of speech characteristic and substantiate the expediency of its use in the creating process of a stage image by dramatic actors. **The methodology** of the research is to use systemic and comparative methods, which have allowed to emphasize the importance of individual verbal principles in the process of preparation and implementation of roles by performers. At the same time, this approach has allowed making a comparative analysis between the dialectical and literary language in lines during the stage action. **The scientific novelty** lies in the awareness and learning of the use of dialects by dramatic actors as one of the main features of speech characteristic that complies with the demands of theatrical practice. For the first time, the performing play has been examined in terms of orthoepy modification. It is stipulated that the implementation of the study of dialects as an acting profession component into the educational process of theatrical institutions is advisable. **Conclusions**: the use of various approaches to acting pronunciation: reorganization of the speech apparatus from a conversational manner to a vocal, recitative one; the transfer of the essence of the text at the rhythmic-melodic level, dynamic and sound-high-altitude range with emotional-sensory mobility of language can really facilitate versatile knowledge, the disclosure of an author's word with local modifications of a common language.

Key words: word, role, scene, embodiment, speech characteristic, performance.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що в сценічному мистецтві дедалі частіше відбуваються різнобічні, нетипові пошуки режисерів-постановників у втіленні української класичної та сучасної драматургії. Передусім треба зауважити, що більша частина творів українських авторів базується на дотриманні тих усталених канонів словесної стилістики, що притаманна ареалу конкретної місцини. Це спонукає пошуки

©Сухорукова К. С., 2020

акторів до застосовуванні в спектаклях всіх «мовленнєвих фарб» для розкриття української національної мови: діалектів, говірки, суржика. Проте використання діалектичного слова як способу мовленнєвої характерності в створенні довершеного образу піддається виконавцям шляхом складної, об'ємної роботи. Адже за період навчального процесу майбутні актори драматичного театру в обмеженій кількості отримують інформацію про «знаходження» сценічного персонажу, який говорить з конкретними відхиленнями від усталеної норми. Досвід театральної практики показує, що, з одного боку, фольклористичні вистави ставлять перед виконавцями певні перепони щодо вживання діалектів, а з іншого – урізноманітнюють репертуар.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема мовленнєвої характерності з точки зору діалектів, говірок, наріччя досить в обмеженій кількості досліджена фахівцями у галузі сценічної мови. Науковці з діалектології, такі як: Й. Дзендзелівський, С. Бевзенко, Т. Жилко та ін. накопичували теоретичні засади, вивчали походження та простежували, з точки зору мовознавства, феномен слова. Джерельної бази, яка б стосувалася практичного оволодіння мовленнєвої говіркової характерності акторами драматичного театру, наразі немає. Хоча проблема виразності словесної дії, що вбирає в себе закладений зміст, міркування автора постійно «вирує» впродовж історії існування вітчизняного сценічного мистецтва. Зокрема, основоположники українського театру – актори-корифеї трупи М. Кропивницького наполягали на тому, що культура народного слова повинна зберегтися як мистецька спадщина. Надалі ці засади вплинули на погляди Леся Курбаса, Г. Юри та інших режисерів. Протягом останніх десятиліть вітчизняні фахівці зі сценічної мови приділили достатньо уваги уніфікації слова, розробленню методичних практикумів щодо мовлення акторів драматичного театру. Підкреслимо значення наукових доробок А. Гладишевої, Р. Черкашина, Т. Нечаєнко та ін. Водночас методики дослідницько-практичного характеру, яка б стосувалася використанню говірки та інтегрувалася до загальної програми зі сценічної мови наразі немає, що спонукає до розкриття цієї наукової проблематики у театральних школах.

Мета дослідження – виокремити діалектизм як один із засобів мовленнєвої характерності та обґрунтувати доцільність його застосування у процесі створення сценічного образу акторами драматичного театру.

Виклад основного матеріалу. Вміння оволодіння мовленнєвою характерністю є невід'ємною частиною професійної придатності актора драматичного театру та кіно. Дедалі частіше українські режисери беруться до втілення фольклорного матеріалу з використанням діалектної мови. Саме тому останнім часом простежується тенденція у затребуваності всебічно розвиненого актора, який вміло користується пластичними засобами виразності (тілом, жестом, мімікою), має широкі голосові можливості, що дозволяє йому миттєво перемикатися з вокального голосу на розмовний; має вправно натренований мовний апарат, насамперед – хорошу дикцію, що дозволяє легко комбінувати унормовану літературну мову та діалектичну під час втілення образу і при цьому діяти словом (вести перспективу своєї ролі). Словесна дія як невід'ємна частина мовленнєвого спілкування між акторами має бути пов'язана не тільки із запропонованими обставинами ролі й системою партнерських стосунків у п'єсі, а й заповненою нюансами і підтекстами змісту, що є емоційно насиченими й індивідуально вираженими в авторському тексті. Пошукам мовленнєвої виразності приділяється достатньо уваги впродовж репетиційного періоду. Цей проміжок часу вміщує «основні етапи: І – вивчення слів п'єси, «яким словом, коли і як продіяти», тобто вивчення теми, ідеї, конфлікту, визначення подій, логіки думок; ІІ – перетворення слів автора на сценічну дію, тобто побудова дійової лінії кожного персонажа; ІІІ – діяння словом, це створення яскравого ілюстративного підтексту і кіноплівки бачень» [1, 6].

Мовленнєва характерність – доволі суттєва проблема для сучасного театру. Можна стверджувати, що стикаючись із нею, митці ставлять перед собою творчі виклики для реалізації креативних ідей. Яскравим прикладом такого твердження є, на наш погляд, низка вистав національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, що насичені українським колоритом, фольклорними мотивами, несуть у собі виразну етнокультурну складову. До таких, безсумнівно, відноситься й спектакль «Morituri te salutant» за новелами українського письменника В. Стефаника, що різняться глибоким психологізмом і скеровані на розкриття душевних драм мешканців українського села. У цьому випадку режисер-постановник цієї вистави Д. Богомазов

звернувся до восьми новел: «У корчмі», «Сама самісінька», «Вечірня година», «Святий вечір», «Май», «Сон», «Сини», «Гріх», «У нас все свято». Такий вибір матеріалу пояснюється прагненням режисера якомога ширше висвітлити ті глобальні проблеми, що стосуються взаєморозуміння батьків та дітей, дружини й чоловіка; перетину снів та реальності у житті людини, її віри у світле майбутнє. Нестандартний хід думок Д. Богомазова спричинив використання у виставі музичної народної кантилени, яка супроводжує дійство від початку до кінця. Такий театральний прийом забезпечує як естетичну насолоду для глядачів, так і певні перепони для акторів в контексті втілення сценічних образів. Складність у виконанні ролей у виставі «Morituri te salutant» полягає в тому, що їм потрібно було не просто створити загальний сценічний образ, але й знайти ту мовленнєву характерність, яка притаманна певному регіону. А ще – миттєво переключатися із розмовного голосу у народну вокальну позицію. До роботи над постановкою залучили фахівця в галузі народної музики, деякі актори їздили на Закарпаття аби почути ту живу говіркову мову, що потрібно було застосувати у ролі. Іще раз підкреслимо, що, на жаль, професійних знавців у галузі сценічної мови, які б орієнтувалися в діалектах України, майже немає. Одними із найяскравіших сцен у спектаклі «Moruturi te salutant» є монологи актора О. Форманчука. У тексті, що звучить зі сцени, можна вирізнити такі діалектичні слова: інтересного (від інтересно; який привертає увагу, викликає інтерес) [6, 38], ліцитація (діал. – аукціон) [6, 533], видите, видів (діал. – бачити) [4, 388], во (із знах. і місц. в. – уживається на позначення стану, в якому хтось перебуває) [4, 711], одіж (розм. – те саме, що одяг) [14, 630], бричка (легкий візок для їзди, інколи з відкидним верхом) [4, 237], дрантя (дуже старий, зношений одяг) [13, 407], постелі (те саме, що постіль) [8, 373], фасуете (від фасувати, діал. – складати) [11, 568]. Також виразно простежується «шокання» (замість фрикативного шиплячого «щ» вимовляється шиплячий «ш»), оглушення дзвінких приголосних (до прикладу: замість «Бог» говорить «Бох», «церкоф» замість «церкоу»), не вимовляння йотованих звуків (у словах: фасуєте, навіває, пенсії тощо), «западання» сонорного звуку «л» (у словах: ліс, всілякі тощо), заміна одних йотованих та голосних на інші («щоднє» замість «щодня», «гуворять» замість говорять), недотримання асимілятивних змін («розжерлий» замість «рожжерлий», «розпресований» замість «роспресований»), підміна свистячого звуку «с» на шиплячий звук «ш» (у словах «швої» замість «свої», «паншким» замість «панським» тощо), неунормоване наголошування слів (сво́го, розка́жу) таких прикладів безліч в постановці. Але у цій конкретній виставі такий прийом, звичайно, використаний умисно, як, до речі, й у будь якій виставі етнографічного характеру. До речі, не менш яскравими у спектаклі виглядають й сцени, коли до О. Форманчука приєднуються такі виконавці як І. Залуський та О. Печериця. У виконанні цих акторів, які існують як злагоджений організм, авторський текст звучить в певному темпо-ритмі, з конкретним підтекстом, в одній тональності, з дотриманням говіркових норм. Нагадаємо, що такий прийом кантиленного звучання використовують в театральній школі педагоги зі сценічної мови під час підготовки акторів драматичного театру і кіно. Він спрямований на розвиток й укріплення мовно-голосових навичок, опрацювання фонематичного слуху, дотримання взаємодії з партнером. Попри це існують й певні недоліки в такій роботі. Скерована передусім на опрацювання технічного аспекту мовного апарату, вона не допомагає освоїти засади говіркової мови. У виставі поліфонію запропонованих і втілених режисером та акторами тем та образів доповнює вдало підібране музичне оформлення спектаклю. З розвитком сценічної дії мовний апарат акторів щонайчастіше перебудовується із розмовної манери голосового існування у народно-вокальну. Відзначимо також, що багато уваги в піснях приділяється не тільки розспіваним фрагментам, а й речитативу (народним частівкам). Артисти і в ансамблевому звучанні, і в індивідуальному дотримуються логіки мови, дикційної розбірливості, орфоепічної точності, що забезпечує їхнє органічне існування в запропонованих обставинах.

Визначною подією в історії київського театру імені І. Франка стала свого часу постановка «Украдене щастя» режисера С. Данченка, здійснені ще у 1979 році. У головних ролях виступили тоді провідні актори театру: Б. Ступка (Микола), І. Дорошенко (Анна), В. Нечипоренко (Михайло). Навіть знайомлячись з цією виставою у форматі відео-перегляду переконуєшся, що актори, вдивовижу глибоко відчували стан своїх героїв і втілювали його на кону різноманітними засобами виразності. В

контексті пропонованого дослідження, нас, у першу чергу, зацікавила мовна характеристика, використана у виставі. Зокрема, Б. Ступка в розмові із партнером промовляє: супокою (те саме, що спокій) [10, 848], попутав (від попутати – те саме, що поплутати) [8, 242], цісарський монстр (цісарський прикм. до цісар; належний цісареві [12, 240] монстр – (заст. виродок, потвора) [6, 798], дбаю (від дбайливець – той, хто піклується про кого-небудь) [5, 215], стидатися (розм. відчувати стид) [10, 694], устид (діал. стид) [11, 500], волочиться (від волочитися, розм. мати любовні стосунки з ким-небудь) [4, 734]; не дотримується виконавець орфоепічних правил у наголошуванні слів (ка́жу, плати́ш, мізку́ лупа́є, бу́ла, пока́жу і т. п.). Використовував актор також специфічну інтонаційно-мелодійну структуру говірки, певний темпо-ритм, що допомагав йому створити неповторну мовленнєву особливість. Його партнер В. Нечипоренко також застосовував на сцені притаманні регіону риси говірки. До прикладу: поштуркувану (від поштуркувати, діал. навмисне штовхати кого-небудь, щоб скривдити) [8, 490], віхоть (перен., зневажл. про м'яку, безвільну людину) [4, 690], прислугу (діал. послуга) [9, 24], не відступлю (від відступати –відмовлятися від майна, прав і т. ін. на користь кого-небудь) [4, 644], оба́ (діал. обидва) [7, с. 462]; ставив не сталі орфоепічними правилами наголоси (ска́жу, бу́ло); замінював свистячий глухий «ц» на свистячий глухий «с» (се зробити, се я сам); змінював тональність звучання. Вважаємо, що наведені вище засоби виразності у виставі С. Данченка втілені згаданими акторами, допомагали глядачеві якомога об'ємно й глибоко відчути внутрішній світ героїв драми І. Франка. Можливо, саме тому й зараз вистава ні в якому разі не виглядає архаїчною.

Одне із завдань театру – це емоційне залучення глядача в дію п'єси. Коли актори на сцені не підпорядковуються запропонованим обставинам, що включають у себе соціальний стан героїв, їхні вікові характеристики та рід діяльності, сімейні традиції, – може відбутися регресія передачі часу і місця дії та підміна живої логіки людського існування. Адже всі навколишні фактори гартують людину та, зазвичай, впливають й на мову героя. Текст на сцені повинен вимовлятися з точною словесною дією й конкретною скерованістю на партнера чи глядача. Саме в такому руслі працюють актори у спектаклі «Сталкери» режисера С. Жиркова за п'єсою сучасного автора П. Ар'є «На початку та наприкінці часів», що здійснений у Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра. Неоднозначні характери героїв, дещо міфічний сюжет, що переплітається з реальністю, постановочна вигадка режисера – все це провокує глядача співпереживати кожному епізоду з життя людей, які залишилися у зоні відчуження після Чорнобильської катастрофи. У цій виставі актриса Ірма Вітовська фактично вперше у своєму творчому доробку наважилась зіграти вікову героїню – втілити на сцені характерну роль баби Прісі, поринувши в драматичну історію з елементами комедії. А найголовніше – використати діалектичну мову, відповідні акцент та навіть нецензурну лексику. Серед мовленнєвих особливостей акторки можна вирізнити: використання суржикової форми слів (слуховий аналізатор сприймає: нєгде, нікагда, пропадьот, лєс, нє било, благодарность, отношение, понимаеш, не растьот, не дєлами, самим главним, дєнєх, настроєніє, развєшай, войдьот, мнє оставалось й т. д. – натомість унормований варіант має бути: ніде, ніколи, пропаде, ліс, не було, вдячність, ставлення, розумієш, не росте, розібрались, не справами, найголовнішим, грошей, настрій, повість, ввійде, мені залишилось); «шокання»; вимовляння закінчень -ть (жить, ходить); відсутність йотованих звуків; «акання» (явище походить від російської мови); використання неправильних наголосів (поча́ла, то́му, переда́ла, лося́); нецензурну лексику. Зазначимо також, що інколи озвучений текст «будується» на голосних звуках; простежується перебудова мовного апарату з розмовного на вокальний голос (заспів народних пісень). Відмітимо, що акторка В. Біблів (Слава) також дотримується мовленнєвих характеристик, що притаманні даному регіону: «шокання»; закінчення -ть в кінці слів (посадить, порушувать, полювать, голодувать); використання суржикових слів (куплять, полєзна, отсюда, стидно, прєдупрєждаю, вумним; установлено за літературними нормами говорити: купувати, корисна, звідси, соромно, попереджаю, розумний); використання лайки. Чоловічий склад вистави: Вл. Писаренко (Вовчик/Батько) та О. Нагрудний (Дільничний) аналогічно не відступає від запропонованих автором п'єси канонів щодо орфоепічних помилок і тим самим забезпечує майже стовідсоткове втілення персонажів такими, якими їх бачить П. Ар'є.

Узагальнюючи вищевикладене підкреслимо, що звернення українських режисерів до своїх витоків, до універсальної топової класичної драматургії, а також поява нових авторів сприяє переосмисленню методів роботи і в навчальному процесі. Не варто нехтувати тим, що сучасні автори використовують не тільки унормовану українську мову, а й суржикові конструкції та говірку, що підкреслює колорит зображуваних подій і персонажів. Всі обставини соціального, економічного, політичного характеру впливають на мову «живу» та ту, що виписана автором. А від того з'являються нові синтаксичні одиниці, звороти, слова, словосполучення. Втім, не зникають й старі, сталі вирази, фразеологізми, прислів'я, приказки, лексичні структури (діалекти), що додають виразної неповторної автентичності. Коли актор драматичного театру береться до роботи над новою роллю, слід враховувати що одним із його завдань є перетворення літературний текст в озвучену форму. І тут не слід забувати, що однією із відмінностей усної мови від писемної є відсутність вказівок щодо використання інтонації та темпу. Елементи ритмо-мелодики, дотримання аритмії (збиття темпу, ритму у процесі говоріння), зміна по черговості дихання (в сценах коли персонаж задихається, заїкається, безупинно «тараторить» або занадто уповільнено говорить), вживання неправильних наголосів, застосування мовленнєвих пауз, перевлаштування рухомих м'язів мовного апарату до відтворення конкретної говірки – таке акторське оснащення послугує в створенні виконавцем більш довершеного образу.

Наукова новизна полягає в осмислені застосування драматичними акторами діалектів як однієї із основних рис мовленнєвої характерності, що підпорядковується запитам театральної практики. Уперше досліджено виконавську гру з точки зору орфоепічної модифікації. Вказано на доцільність введення в навчальний процес театральних закладів вивчення діалектів як складової акторської професії.

Висновки. Вище наведені приклади вистав виступають яскравим взірцем використання акторами української мови (унормованої, говіркової, суржикової форм). А віднайдені засоби мовлення як ознак характерності для втілення типових героїв у драматургічному матеріалі спонукає до урізноманітнення мовно-голосових навичок, що, у свою чергу, забезпечує дотримання специфіки орфоепічної вимови у процесі втілення акторами сценічних образів.

Література

1. Гладишева А. О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність: навч. посібник. 2 перевидання (доповнене до І-го, 1996 р.). Київ : ТОВ «Червона Рута-Турс», 2007. 266 с.
2. Новий довідник: Українська мова та література. Київ : ТОВ «КАЗКА», 2007. 864 с.
3. Орфоепічний словник / уклад. М. І. Погрібний. Київ : Рад. шк., 1984. 629 с.
4. Академічний тлумачний словник української мови: в 11 томах. Том 1, 1970. URL: http://sum.in.ua/s/vydity (дата доступу: 18. 08. 20), http://sum.in.ua/s/vo (дата доступу: 20. 08. 20), http://sum.in.ua/s/brychka, http://sum.in.ua/s/volochytysja (дата доступу: 18. 08. 20), http://sum.in.ua/s/vikhotj (дата доступу: 20. 08. 20), http://sum.in.ua/s/vidstupaty (дата доступу: 18. 08. 20).
5. Академічний тлумачний словник української мови: в 11 томах. Том 2, 1971. URL: http://sum.in.ua/s/dbaty (дата доступу: 19. 08. 20).
6. Академічний тлумачний словник української мови: в 11 томах. Том 4, 1973. URL: http://sum.in.ua/s/interesnyj (дата доступу: 30. 08. 20), http://sum.in.ua/s/licytacija (дата доступу: 28. 08. 20), http://sum.in.ua/s/monstr (дата доступу: 30. 08. 20).
7. Академічний тлумачний словник української мови: в 11 томах. Том 5, 1974. URL: http://sum.in.ua/s/oba (дата доступу: 05. 09. 20).
8. Академічний тлумачний словник української мови: в 11 томах. Том 7, 1976. URL: http://sum.in.ua/s/POSTELJa (дата доступу: 10. 09. 20), http://sum.in.ua/s/poputaty (дата доступу: 15. 09. 20), http://sum.in.ua/s/poshturkuvanyj (дата доступу: 25. 08. 20).
9. Академічний тлумачний словник української мови: в 11 томах. Том 8, 1977. URL: http://sum.in.ua/s/pryslugha (дата доступу: 07. 08. 20).
10. Академічний тлумачний словник української мови: в 11 томах. Том 9, 1978. URL: http://sum.in.ua/s/strichaty (дата доступу: 18. 09. 20), http://sum.in.ua/s/supokij (дата доступу:10. 09. 20), http://sum.in.ua/s/stydytysja (дата доступу: 13. 09. 20).
11. Академічний тлумачний словник української мови: в 11 томах. Том 10, 1979. URL: http://sum.in.ua/s/fasuvaty (дата доступу: 03. 09. 20), http://sum.in.ua/s/ustyd (дата доступу: 11. 09. 20).
12. Словник української літератури: в 11 томах. Том 11, 1980. URL: http://sum.in.ua/s/cisarsjkyj (дата доступу: 16. 09. 20).
13. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР Інститут мовознавства / за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970-1980. Т. 2, 550 с.
14. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР Інститут мовознавства / за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970-1980. Т. 5, 840 с.

15. Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені. Київ : Вища школа, 1989. 327 с.

References

1. Gladysheva A. O. (2007). Stage language. Diction and orthoepic normativity. Kyiv: Chervona Ruta-Tours LLC. [in Ukrainian].

2. New reference book: Ukrainian language and literature. (2007). Kyiv: LLC "KAZKA". [in Ukrainian].

3. Pohrebnyi M.I. (1984). Orthoepic dictionary. Kyiv: Radianska shkola. [in Ukrainian].

4. Academic explanatory dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes. (1970). Vol.1. [in Ukrainian]. Retrieved from: http://sum.in.ua/s/vydity, http://sum.in.ua/s/vo, http://sum.in.ua/s/brychka, http://sum.in.ua/s/volochytysja, http://sum.in.ua/s/vikhotj, http://sum.in.ua/s/vidstupaty .

5. Academic explanatory dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes. (1971). Vol.2. [in Ukrainian]. Retrieved from: http://sum.in.ua/s/dbaty .

6. Academic explanatory dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes. (1973). Vol.4. [in Ukrainian]. Retrieved from: http://sum.in.ua/s/interesnyj, http://sum.in.ua/s/licytacija , http://sum.in.ua/s/monstr .

7. Academic explanatory dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes. (1974). Vol.5. [in Ukrainian]. Retrieved from: http://sum.in.ua/s/oba .

8. Academic explanatory dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes. (1976). Vol.7. [in Ukrainian]. Retrieved from: http://sum.in.ua/s/POSTELJa, http://sum.in.ua/s/poputaty , http://sum.in.ua/s/poshturkuvanyj .

9. Academic explanatory dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes. (1977). Vol.8. [in Ukrainian]. Retrieved from: http://sum.in.ua/s/pryslugha .

10. Academic explanatory dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes. (1978). Vol.9. [in Ukrainian]. Retrieved from: http://sum.in.ua/s/strichaty, http://sum.in.ua/s/supokij, http://sum.in.ua/s/stydytysja .

11. Academic explanatory dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes. (1979). Vol.10. [in Ukrainian]. Retrieved from: http://sum.in.ua/s/fasuvaty, http://sum.in.ua/s/ustyd .

12. Dictionary of Ukrainian literature: in 11 volumes. (1980). Vol. 11. [in Ukrainian]. Retrieved from: http://sum.in.ua/s/cisarsjkyj .

13. Bilodid I.K. (Eds.). Dictionary of the Ukrainian language: in 11 vols. (1970-1980). Vol. 2. Kyiv: Naukova Dumka. [in Ukrainian].

14. Bilodid I.K. (Eds.). Dictionary of the Ukrainian language: in 11 vols. (1970-1980). Vol. 5. Kyiv: Naukova Dumka. [in Ukrainian].

15. Cherkashyn R.O. (1989) Art word on stage. Kyiv: Vyshcha Shkola. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.09.2020
Отримано після доопрацювання 15.10.2020
Прийнято до друку 19.10.2020

ВІДГУКИ. РЕЦЕНЗІЇ. ПОВІДОМЛЕННЯ

DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219165

Цитування:
Герчанівська П. Е. Рецензія на монографію С.І. Дичковського «Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society)». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 4. С. 216-217.

Gherchanivsjka P. E. (2020). Review to the monograph by S. Dychkovsjkyj "Global transformations of tourism practices and technologies in the context of the formation of a digital society (digital society)". National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 216-217 [in Ukrainian].

Герчанівська Поліна Евальдівна,
доктор культурології, професор,
завідувач кафедри культурології та інформаційних комунікацій
Національна академія керівнихкадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-3647-6265

РЕЦЕНЗІЯ
на монографію С.І. Дичковського «Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society)»

Туризм на етапі постіндустріального розвитку суспільства характеризується суттєвими змінами в системі координат туристської діяльності споживачів. Зокрема, спостерігається зрушення інтересу від пізнавальної діяльності до розважальної; від формального знайомства з культурно-історичними пам'ятниками до емоційно-чуттєвого сприйняття атмосфери місця; від комфортного проведення часу до створення яскравих подій, що запам'ятовуються в особистому житті туриста. Повною мірою це стосується монографії С.І. Дичковського «Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society)», що вийшла друком у 2020 році і присвячена проблемам туризму де за допомогою культурологічного аналізу розкриті тенденції розвитку туристичних практик і технологій в сучасному соціокультурному просторі.

У першому розділі монографії висвітлено основні підходи до осмислення феномену туризму в контексті сучасного культурологічного знання. Проаналізовано трансформацію сутності туризму в цифровому суспільстві, відсутність єдиного підходу до чіткого визначення його як соціокультурної практики, ставить на порядок денний перед науковим співтовариством питання створення адекватної теоретичної моделі даного феномена, як найважливішого виду соціально-просторової організації соціокультурного середовища.

Другий розділ монографії висвітлює культурний туризм індустріальної епохи та глобальні та локальні перспективи; комодифікацію культурної спадщини в системі туристичних послуг.

Наступні розділи присвячені розвитку культурного туризму як сфери реалізації дозвіллєвих технологій та віртуального досвіду, а саме інкорпорації візуальних практик в систему віртуального туризму; розвиток подієвого туризму від споживання вражень до соціокультурної ідентичності; посилення ролі послуг гостинності у формуванні територіального бренду.

Наукова новизна роботи полягає у виявленні ключових характеристик туризму в умовах розвитку цифрового суспільства, що обґрунтовують його інформаційну спрямованість та підвищення його соціальної і духовної значимості в системі сучасних культурних практик.

©Герчанівська П. Е., 2020

Монографія має обґрунтовану авторську концепцію та чітку структуру та є завершеною цілісною роботою.

Привертає увагу те, що автором опрацьована велика кількість теоретичних праць. Слід зазначити, що монографічна праця спирається на достатньо широку джерельну базу, яка включає документи й матеріали культурологічного напряму що допомогло зробити об’єктивні висновки. Отже, монографія Дичковського С.І.. є цілісним концептуальним дослідженням, представляє практичну цінність та є вагомим внеском до культурологічного дискурсу.

Література

1. Дичковський С.І. Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society): монографія. Київ: Ліра-К, 2020. 384 с.

Стаття надійшла до редакції 19.10.2020
Отримано після доопрацювання 09.11.2020
Прийнято до друку 13.11.2020

ЗМІСТ

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Гоц Л. С. Трансгуманістична міфологема у романі Г. Майрінка «Голем»: від алхімії до психоаналізу 3

Дичковський С. І. Динаміка культурного потенціалу туристських практик в контексті індивідуалізації буття сучасної людини 11

Лисинюк М. В. Мова як форма буття української культури 21

Чумаченко О. П. «Entertainment» як векторна складова розвитку західноєвропейської культури XIX – початку XX століття 27

Донг Мінь Виставкова діяльність михайла Гуйди в Китаї 33

Лукашева Л. Т. Культурологічна рефлексія творчого феномену М. М. Синельникова у вимірі ігрової концепції культури Й. Хейзінги 40

Мартинова С. П. Marginality as a reality and a perspective of transition: conceptual approaches in culture [Маргінальність як реалія та перспектива перехідності: концептуальні підходи в культурі] 46

Рудніцька О. О. Вплив історичних подій на формування ромської культури в контексті соціокультурного простору україни XXI століття 51

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Соколова А. В. Придворна культура Візантії в політико-духовному вимірі 56

Червінська Л. І. Комунікаційна складова організації та проведення мистецьких івентів 64

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Луцишина Д. В. Жіночі арт-практики у контексті світової культури XX століття 70

Ремізовський І. М. Творчі роботи О.І.Мінжуліна у контексті реконструкції стародавніх ювелірних технологій 75

Скоромна А. К. Керамопластика вхідних груп житлових будинків Північно-Броварського та Воскресенського масивів у Києві 82

Широка О. Б. Типи іконографії «Христа – Доброго Пастиря» у ранньохристиянському та західноєвропейському мистецтві XV – XVII ст. 90

ХОРЕОГРАФІЯ

Бойко О. С. Історіографія української хореографічної культури: сучасний стан та проблеми 94

Литвиненко В. А. Роль і значення музично-хореографічної драматургії у створенні високохудожніх сценічних творів 99

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Антошко М. О. Представлення традиційних музичних жанрів Китаю у світовому просторі 104

Бадалов О. П. Життєтворчість В. А. Розен як фактор розвитку музичного простору Чернігівщини 108

Ваврик Р. В. Дидактичне забезпечення фортепіанної підготовки майбутніх військових диригентів 113

Васюта О. П. Музичне виконавство Чернігівщини початку XX століття в контексті епістолярної спадщини Миколи Лисенка та Михайла Коцюбинського 118

Гиса О. А. Діяльність бюро до справ людей з інвалідністю у музично-естетичному вихованні студентів з обмеженими можливостями (на прикладі вищих закладів освіти м. Познань) 123

Гульцова Д. П. Поетика французької фортепіанної сонати першої половини XX століття 128

Данченко Н. Г. Електронна п'єса Лучано Беріо «Visage»: між традицією і експериментом 135

Лігус О. М., Лігус В. О. Методологічні аспекти дослідження романтизму в європейському музичному мистецтві XIX – початку XX століття 140

Степурко В. І. «Варіації на шведську тему» Мирослава Скорика як історичний і психологічний наратив 145

Ярошенко І. В. Особливості інтерпретації хорових творів С. Воробкевича в контексті творчого доробку А. Кушніренка: регіональні та інтегративні аспекти 149

Волкомор В. В. Музична інтерпретація в контексті мистецтва звукозапису 155

Даценко В. П. Значення житомирського періоду творчості В. Косенка для творчого шляху майстра 160

Дубно І. В. Особливості роботи тамбурмажора в сучасних військових оркестрах України, Сполучених Штатів Америки та Канади 165

Локтіонова-Ойцюсь О. О. До визначення поняття «виконавський образ» 170

Остапчук Н. М. Конкурсно-фестивальний рух акордеонно-баянного мистецтва в сучасному соціокультурному просторі 176

Тущенко М. М. Слухання та виконання музики як інтерактивний рефлексивний процес 181

Сидір Н. О. Стильовий діалогізм у жанрі меморіальної фортепіанної балади 187

Сун Шаньжуй Spiritual origins of the aria genre and the specificity of its formation in the composite works of Europe and China [Духовні джерела жанру «арія» і специфіка його формування в композиторській творчості Європи та Китаю] 191

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Татаренко М. Г., Косінова О. М. Фахова підготовка майбутніх майстрів сцени як актуальний напрям корпоративної культури в інформаційному просторі 197

Чорна К. В. Структурні компоненти інфотейнменту: інформаційна та розважальна парадигми 203

Сухорукова К. С. Діалектизм як засіб мовленнєвої характерності в створенні сценічного образу 210

ВІДГУКИ. РЕЦЕНЗІЇ. ПОВІДОМЛЕННЯ

Герчанівська П. Е. Рецензія на монографію С.І. Дичковського «Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society)» 216

CONTENTS

CULTUROLOGY

Gotz L. Mythologeme of transhumanism in G. Meyrink's novel "The Golem": from alchemy to psychoanalysis 3

Dychkovskyy S. Dynamics of cultural potential of tourist practices in the context of individualization of the existence of modern man 11

Lysyniuk M. Language as a form of existence of Ukrainian culture 21

Chumachenko O. "Entertainment" is a vector component of the development of Western European culture in the XIX - early XX centuries 27

Dong Min Exhibition activity of Michael Guyda in China 33

Lukasheva L. Culturological reflection of M.M. Sinelnikov`s creative phenomenon in the dimension of the game conception of the culture of J. Huizinga 40

Martynova S. Marginality as a reality and a perspective of transition: conceptual approaches in culture 46

Rudnitska O. The influence of historical events on the formation of Roma culture in the context of the socio-cultural space of Ukraine in the XXI century 51

ARTISTIC SPACE: HISTORY AND MODERNITY

Sokolova A. Byzantine court culture in the political and spiritual dimension 56

Chervinska L. Communication component of organization art events 64

ART, DECORATIVE ART, RESTAURANT

Lutsyshyna D. The art practices of women in the context of the world culture of the XX century 70

Remizovsky I. The creative works of A. I. Minzhulin in the context of the reconstruction of ancient jewelry technologies 75

Skoromna A. Ceramoplastics of the entrance groups of residential buildings of the Pivnichno-Brovarsky and Voskresensky areas in Kiev 82

Shyroka O. The Typology of Christ the Good Shepherd iconography in the Early Christian and West European art of the 15-17th centuries 90

CHOREOGRAPHY

Boiko O. Historiography of Ukrainian choreographic culture: current state and problems 94

Lytvynenko V. The role and significance of musical and choreographic drama in the creation of highly artistic stage works 99

MUSICAL ART

Antoshko M. Introducing China's traditional music genres to the world 104

Badalov O. Vedda Rosen's life-creativity as the factor of development of the musical space of Chernihiv region 108

Vavryk R. Didactic support of piano training for future military conductors 113

Vasyuta O. Musical performance of the Chernihiv region at the beginning of the XX century in the context of the epistolary heritage of Nikolai Lysenko and Mikhail Kotsyubinsky 118

Hysa O. Activities of the Office for People with Disabilities in the educational and aesthetic education of students with disabilities (on the example of higher educational institutions in Poznan) 123

Gultsova D. Poetics of the French piano sonata of the first half of the XX century 128

Danchenko N. Electronic composition of Luciano Berio «Visage»: between tradition and experiment 135

Lihus O., ***Lihus V.*** Methodological Aspects of Romanticism's Consideration in the European Musical Art of the 19th – the beginning of 20th Century 140

Stepurko V. "Variations on the Swedish theme" by Miroslav Skoryk as a historical and psychological narrative 145

Yaroshenko I. Peculiarities of interpretation of choir works of S. Vorobkevich in the context of A. Kushnirenko's oeuvre: regional and integrative aspects 149

Volkomor V Musical interpretation in the context of the art of recording 155

Datsenko V. The significance of the zhytomyr period of V. Kosenko's creative work for the whole master's creative path 160

Dubno I. Features of the work of the drum major in modern military Orchestras of Ukraine, United States of America, and Canada 165

Loktionova-Oitsius O. To the definition of the "performance image" concept 170

Ostapchuk N. Competition-festival movement of accordion and accordion art in the modern socio-cultural space 176

Tushchenko M. Listening and performing music as an interactive reflective process 181

Sydir N. Stylistic dialogism within the genre of a memorial piano ballad 187

Sung Shangzhui Spiritual origins of the aria genre and the specificity of its formation in the composite works of Europe and China 191

STAGE ART

Tatarenko M., ***Kosinova O.*** Aesthetic Education as Actual Training Direction of Arts High School Students in Information Society 197

Chorna K. Structural Components of Infotainment: Information and Entertainment Paradigms 203

Sukhorukova K. Dialectics as a speech characteristic means within a stage image creating 210

REPORTS. REVIEWS. MESSAGES

Gherchanivsjka P. E. Review to the monograph by S. Dychkovsjkyj "Global transformations of tourism practices and technologies in the context of the formation of a digital society (digital society)" 216

Наукове видання

ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF CULTURE AND ARTS MANAGEMENT

HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

4’2020

Редактори: ***Ж. З. Денисюк, К. І. Тишкевич***

Редагування англомовних статей, анотацій і транслітерації ***А. В. Петренко***

Комп'ютерна верстка ***А. С. Терещенко***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Вимоги до публікацій на сайті:
https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/requirements.pdf

Здано до набору 24.11.2020. Підп. до друку 25.11.2020. Формат 60x84 $^{1}/_{8}$.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 25,80.
Облік.-вид. арк. 23,94. Наклад 300 прим.