ISSN 2226-2180

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

NOTES ON ART CRITICISM

Випуск 36

Київ – 2019

УДК 78
ББК 85(4 Укр)
М 65

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ: Зб. наук. пр. Вип. 36. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. 254 с.

Збірник наукових праць «Мистецтвознавчі записки» має на меті висвітлення різноманітної історичної та теоретичної проблематики мистецтвознавства та культурології. Тематика статей пов'язана як із сучасною мистецькою практикою, так і з художньою культурою минулих епох. У статтях представлено широкий спектр мистецтвознавчої та культурологічної думки.

Видання розраховане на фахівців-дослідників, теоретиків і практиків мистецтва та культурології, викладачів, аспірантів та студентів гуманітарних навчальних закладів, а також на широкий загал усіх, хто цікавиться проблемами художньої культури.

Редколегія:

Афоніна О. С., доктор мистецтвознавства, професор (Україна) – *головний редактор;* ***Шульгіна В. Д.***, доктор мистецтвознавства, професор – *заступник головного редактора* (Україна); ***Зосім О. Л.,*** доктор мистецтвознавства, доцент (Україна) – *відповідальний секретар;* ***Андросова Д. В.,*** доктор мистецтвознавства, професор (Україна); ***Гливинський В. В.,*** доктор мистецтвознавства, доцент (США); ***Донченко Н. П.,*** засл. діяч мистецтв України, професор (Україна); ***Жуковін О. В.,*** к. мистецтвознавства (Україна); ***Карпов В. В.,*** доктор історичних наук (Україна); ***Кафтанджиєв Х.,*** доктор габіліт., професор (Болгарія); ***Клаус Кайл,*** доктор філософії в галузі мистецтвознавства, габілітований (Німеччина); ***Маркова О. М.,*** доктор мистецтвознавства, професор (Україна); ***Погребняк Г. П.***, кандидат мистецтвознавства, доцент (Україна); ***Прищенко С. В.,*** д. мистецтвознавства, доцент (Україна); ***Роготченко О. О.,*** доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України (Україна).

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

Збірник наукових праць "Мистецтвознавчі записки" індексується в міжнародних базах даних:
International Impact Factor Services; Google Scholar; Scientific Indexing Services; Science Index (РІНЦ), Research Bible; Global Impact Factor; Central and Eastern European Online Library (CEEOL)
Друкується за рішенням Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
протокол № 4 від 26 листопада 2019 р.

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

Рецензування здійснюється членами редакційної колегії

Свідоцтво: КВ № 21135-10935ПР
від 08.12.2014 р.

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019
© ТОВ ІДЕЯ ПРИНТ, 2019
© Автори, 2019

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ, ІСТОРІЇ ТА ТЕОРІЇ КУЛЬТУРИ

УДК 339.138
https://doi.org/10.32461/190652

Акімов Дмитро Ігорович,
доктор соціологічних наук,
Голова Генеральної Дирекції
Міжнародної Академії рейтингових
технологій і соціології «Золота Фортуна»
ORCID 0000-0003-0732-7287
akimov@fortuna.org.ua

ОСНОВНІ ФУНКЦІЇ МУЗЕЇВ У КОНТЕКСТІ МАРКЕТИНГУ МИСТЕЦТВА

Мета дослідження. Вивчення основних функцій музеїв мистецтв та аналіз можливостей використання маркетингових технологій у сфері музейної діяльності, розгляд та аналіз проблем використання технологій маркетингу мистецтва для удосконалення, підвищення ефективності реалізації функцій художніх музеїв, пошук шляхів вирішення актуальних проблем. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні емпіричного та компаративного методів. Такий методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу можливості застосування маркетингових механізмів в діяльності музеїв та сприяти вдосконаленню роботи музейних підрозділів. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про використання технологій класичного маркетингу та маркетингу мистецтва відносно до функцій музеїв мистецтва. Проведено аналіз експонувальної функції, яка має на меті не тільки демонстрацію у виставкових залах музеїв творів мистецтва, а й реалізує важливу соціальну функцію мистецтва, що спрямована на інтенсифікацію соціального розвитку держави, зміну поведінських стратегій людей у напрямках, у яких зацікавлено суспільство. **Висновки**. Аналіз основних функцій музеїв в структурі маркетингу мистецтва свідчить про те, що художні музеї будують свою маркетингову діяльність, враховуючи вимоги як класичного маркетингу, так і маркетингу мистецтва. Художні музеї виконують низку важливих функцій. Виконуючи свої основні функції на арт-ринку, музеї використовують маркетингові технології, реалізуючи завдання некомерційного та комерційного змісту, створюючи для реалізації своїх завдань спеціальні підрозділи, що забезпечують ефективність їхньої діяльності.

Ключові слова: музеї мистецтва, маркетинг мистецтва, функції музеїв, музейний маркетинг.

Акимов Дмитрий Игоревич, *доктор социологических наук, Председатель Генеральной Дирекции Международной Академии рейтинговых технологий и социологии «Золотая Фортуна»*

Основные функции музеев в контексте маркетинга искусства

Цель исследования. Исследование основных функций музеев искусств и анализ возможностей использования маркетинговых технологий в сфере музейной деятельности, рассмотрение и анализ проблем использования технологий маркетинга искусства для совершенствования, повышения эффективности реализации функций художественных музеев, поиск путей решения актуальных проблем. **Методология исследования** заключается в применении эмпирического и компаративного методов. Такой методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу возможности применения маркетинговых механизмов в деятельности музеев и способствовать совершенствованию работы музейных подразделений. **Научная новизна** заключается в расширении представлений об использовании технологий классического маркетинга и маркетинга искусства по отношению к функции музеев искусства. Проведен анализ функции экспонирования, который имеет цель не только демонстрировать произведений искусства в выставочных залах музеев, но и реализует важную социальную функцию музеев искусства, которая направлена на интенсификацию социального развития государства, изменение поведенческих стратегий людей в направлениях, в которых заинтересовано общество. **Выводы**. Анализ основных функций музеев в структуре маркетинга искусства свидетельствует о том, что художественные музеи строят свою маркетинговую деятельность, учитывая требования как классического маркетинга, так и маркетинга искусства. Художественные музеи выполняют ряд важных функций. Выполняя свои основные функции на арт-рынке, музеи используют маркетинговые технологии, реализуя задачи некоммерческого и коммерческого содержания, создавая для реализации своих задач специальные подразделения, обеспечивающие эффективность их деятельности.

Ключевые слова: музеи искусства, маркетинг искусства, функции музеев, музейный маркетинг.

© Акімов Д.І., 2019

***Akimov Dmytro**, Doctor of Sociology, Chairman of the General Directorate of the International Academy of Rating Technologies and Sociology «Golden Fortune»*

The main functions of the museums within art marketing

The purpose of the article. The study of the main functions of museums of art and analysis of the possibilities of using marketing technologies in the field of museum activities, consideration and analysis of the problems of using art marketing technologies to improve, increase the effectiveness of the implementation of functions art museums , finding ways to solve actual problems. **The methodology** of the research consists in the application of empirical and comparative methods. This methodological approach allows us to discover and analyze the possibility of using marketing mechanisms in the activities of museums and to contribute to the improvement of the work of museum departments. **The scientific novelty** consists in the expansion of ideas about the use of technologies of classical marketing and marketing of art in relation to the function of art museums. We analyzed the exhibiting function, which has a goal not only to demonstrate works of art in the exhibition halls of museums, but also implements an important social function of art museums, which is aimed at intensifying the social development of the state, changing people's behavioral strategies in areas in which society is interested. **Conclusions**. The article analyzes the important and actual problem of the functions of Ukrainian and foreign art museums in the process of using the methods of art' marketing. Traditionally, researchers distinguish such functions of museums as a function of documentation (including storage and research functions), security, education and upbringing functions (including information, formation of value systems and leisure activities), some other socio-cultural functions. In our article, the following functions are considered that are relevant for the museums of the visual arts: acquiring, preserving, research, descriptive, exhibiting. We noted that in the process of implementing these functions, the technologies of both classical marketing and art marketing are used. We separately considered the problem of using marketing technologies in museums in the process of their operation. We reviewed the work of the cultural and educational department and the department for working with the audience. We reviewed the work of the hospitality service and public relations.

Key words*:* art museums, art marketing, museum functions, museum marketing.

Актуальність теми дослідження. В статті проаналізована важлива та актуальна проблема функцій українських та зарубіжних музеїв образотворчого мистецтва в процесі реалізації маркетингу мистецтва. Традиційно дослідники виділяють такі функції музеїв, як документування (в тому числі зберігання та дослідження), охорону, освіту і виховання (в тому числі інформування, формування ціннісних установок та проведення дозвілля), деякі інші соціокультурні функції. У статті розглянуто наступні функції, що є актуальними для музеїв образотворчого мистецтва: набуваюча, зберігаюча, дослідницька, описова, експонування. Зазначено, що у процесі реалізації цих функцій використовуються технології як класичного маркетингу, так і маркетингу мистецтва.

Окремо розглянута проблема маркетингових технологій, що використовуються в музеях в процесі їх функціонування, в тому числі в компетенції відділів культурно-просвітницького, роботи з аудиторією, служби гостинності, зв'язків із громадськістю.

Аналіз досліджень і публікацій. Протягом останніх десятиліть вивченню та аналізу проблем музейної діяльності у науковому світі приділяється достатньо велика увага. Серед західних вчених та практиків-маркетологів, що аналізують відповідні проблеми, можна назвати Ф. Колбера, Ф. Котлера, П. Доссі, Н. Лі та деяких інших. Значну увагу приділяють аналізу цієї проблематики й такі спеціалісти в нашій країні та пострадянських країнах, як Е. Шекова, Л. Скокова, Е. Чмишенко, Б. Платонов та деякі інші відомі науковці. Проте вивчення проблем маркетингу мистецтва в галузі музейної діяльності є важливим та актуальним.

Виклад основного матеріалу. Серед багатьох проблем сучасного розвитку української культури та мистецтва, в тому числі національного мистецтва, вагоме місце займають питання основного призначення та окремих функцій художніх музеїв. Велика культурна спадщина нашого народу та творчість сучасних митців спонукають громадськість до обговорення проблем розширення мережі художніх музеїв, збагачення їх колекцій, удосконалення роботи в оцінці художніх творів. Активно дискутується проблема застосування маркетингових підходів та технологій в музейній діяльності. Основні функції сучасних музеїв визначені ЮНЕСКО: "Музей визначається як некомерційний постійно діючий заклад на службі суспільства та його розвитку, музей відкритий для публіки, він набуває, зберігає, досліджує, описує й експонує об'єкти матеріального та нематеріального культурного надбання людства і кола його існування з метою освіти, вивчення і отримання задоволення.[1, 43-44]'. Тобто, якщо йдеться про художні музеї, які в першу чергу призначенні для функціонування творів образотворчого мистецтва, можна виділити їх основні наступні функції:

- набуваюча, тобто спрямована на придбання музеями творів мистецтва різних авторів, художників, скульпторів та інше;
- зберігаюча функція, що спрямована на організацію збереження художніх

творів у виставкових залах та запасниках і сховищах, в тому числі спеціальних (відомо, наприклад, що в СРСР у 1930-і роки були організовані спеціальні сховища, де зберігалися твори так званих «ворогів народу тощо);

- дослідницька функція, що спрямована на аналіз творів мистецтва, встановлення періоду їх створення, встановлення авторства, лабораторні експертизи творів, які передують придбанню творів мистецтва до колекцій музеїв та подальшому зберіганню зазначених творів;

- описуюча функція, що полягає у підготовці інформаційних матеріалів, необхідних для подальшого експонування творів мистецтва;

- нарешті, головна функція художніх музеїв полягає в експонуванні художніх творів в залах музею та на виставках, в тому числі міжнародних.

Маркетинг мистецтва має на меті формування цілей, технологій, маркетингових механізмів, що спрямовані на залучення певних сегментів ринку (в нашому випадку – художнього ринку або арт-ринку), які найбільш зацікавлені у художньому продукті. Враховуючи цілі кожного з сегментів ринку (художні, наукові, ідеологічні, політичні, суспільні та інші), вбачаємо, що майже всі функції музеїв можуть бути ефективно реалізовані з залученням маркетингових технологій.

1. Набуваюча функція художніх музеїв спрямована на придбання творів мистецтва, які надалі увійдуть до колекції музею та експонуватимуться в його експозиціях. Вагомість набуваючої функції зазначив Ф. Колбер. Отже, маркетинг у зазначеній сфері може бути визначений, як «мистецтво досягнення тих сегментів ринку, які найбільш очевидно зацікавлені у даному продукті, адаптуючи до цього продукту комерційні складові - ціну, місце, просування, щоб встановити його контакт із достатньою кількістю споживачів та досягнути цілей, сумісних із місією організації» [2, 27].

Специфіка маркетингу мистецтва (та певних галузей маркетингу культури взагалі), в тому, що не попит споживачів ініціює створення та просування на ринку нового продукту, а сам продукт, створений митцем, містить в собі причину свого існування та виступає початковою ланкою просування на ринку, «шукаючи» споживачів, які зацікавлені в споживанні твору мистецтва.

Для застосування маркетингових технологій необхідна наявність художнього продукту, який виходить на ринок. До того ж твір мистецтва як перша ланка в ланцюзі маркетингових технологій є в наявності у митця, у галериста, у колекціонера. Однак, у музеї, як у першої ланки маркетингових технологій, твору мистецтва немає й музей мусить його придбати. Проте, придбання творів мистецтва для музеїв пов’язано з великою кількістю проблем.

Перша з проблем українських та закордонних державних музеїв полягає в обмеженому фінансуванні на придбання творів мистецтва. Обмежене фінансування є причиною придбання музеями не самих найкращих творів, а хороших творів в межах наявних бюджетних коштів. Як наслідок – є випадки, коли в колекції музеїв потрапляють твори мистецтва, які не пройшли експертизи або підробки.

Друга проблема, що обумовлена обмеженим фінансуванням державних музеїв, полягає в тому, що самі колекціонери та спонсори визначають, які придбання музей може собі «дозволити». Музей, у свою чергу, має шукати механізми впливу на визначення ринкової вартості творів мистецтва.

Третя проблема музеїв полягає у відсутності обігового фонду, адже як українські, так й зарубіжні (окрім США) музеї не можуть продавати свої колекції або навіть їх частки. Відповідно до Закону України "Про музеї та музейну справу" вітчизняні музеї не можуть навіть віддавати в заставу державну частку музейних фондів, які належать державі [1 , 20].

Наприклад, у Німеччині є 6 000 музеїв, 600 з яких – художні. Відома німецька дослідниця П. Доссі вважає, що тільки у випадку, «якщо суспільний музей перестане залежати від приватного капіталу, з'явиться можливість встановити рівновагу між мистецтвом та ринком. Якщо ні, може трапитися таке, що торжище, що звергається, утягне за собою в пучину двовікову музейну культуру» [3, 112]. Які маркетингові технології можуть захистити вікові музейні традиції від руйнації? Перший шлях – залучення спонсорів, меценатів, до фінансування процесів поповнення фондів музеїв новими художніми творами. Для цього відпрацьовані певні технології [4, 45-163]. Другий шлях – розвиток комерційної роботи музеїв в напрямках організації екскурсій, виставок, освітніх програм, концертів, продажу сувенірів, книжок, путівок, торгових марок. Така комерційна діяльність не протирічить соціальним функціям музеїв, серед яких – надання безкоштовних послуг пільговикам тощо.

2. Зберігаюча функція художніх музеїв спрямована, в першу чергу, на організацію збереження творів мистецтва. Вимоги до споруд музеїв, до експозицій колекцій не дуже змінилися з античних часів адже давні римляни розробили вимоги до музейної справи, які з часом вдосконалювались. Дослідник Б. Платонов звертає увагу, що терміни – музей, аукціон, галерея, колекція та багато інших

вживалися людьми ще за часів античності майже з тим змістом, що й зараз [5, 77]. Зрозуміло, що з античних часів багато що змінилося у справі зберігання музейних цінностей. Хоча з і лишаються проблеми пограбування музеїв, недотримання правил пожежної безпеки, недбалості персоналу. У 2018 році через недотримання заходів протипожежної безпеки практично повністю згорів Національний музей Бразилії, вогонь знищив мільйони експонатів, в тому числі – твори мистецтва, які збирались протягом 200 років. Але ми детальніше зупинимось на інших проблемах, пов'язаних з функцією зберігання художніх творів.

Перша з таких проблем пов'язана зі справою зберігання творів мистецтва у запасниках та сховищах музеїв. «Дещо із запасників іноді бачить світло, – зазначає Б. Платонов, – музеї позичають картини іншим музеям для спеціалізованих виставок, але директори музеїв говорять, що половина, якщо не більше творів, що зберігаються, ніколи не буде показана публіці. Хоча деякі з таких творів – значущі твори, які б мали експонуватися» [5, 62]. У різних країнах по-різному вирішується проблема роботи з художніми творами, що зберігаються у запасниках музею. У тому числі використовуються й маркетингові технології, які дозволяють певним чином донести багатомільйонній аудиторії інформацію про вагомий художній запас людства. Наприклад, у Великій Британії створений Фонд публічних каталогів, який дозволяє певним чином здобувати знання про колекції музеїв у їх повному обсязі.

Друга з основних проблем музейної функції зберігання художніх творів полягає у формуванні статусу митців, їхніх робіт, що потрапили в колекції музеїв, оцінці ринкової вартості художніх творів, які експонуються, або зберігаються в сховищах музеїв. Підкреслимо, що сам факт знаходження творів мистецтва у музейних колекціях впливає на загальний процес розвитку мистецтва та на ринкову вартість робіт митців, що представлені в колекціях музеїв. "Ніщо не викликає такого підвищеного попиту на роботи художника, як ретроспектива у великому музеї. Поява у музеї надає картині благородство, яке притаманне усьому некомерційному. На ринку це підвищення культурної цінності обертається реальною додаткового вартістю. Музей - це страшний суд художнього ринку. Виставкою та музейною закупівлею вирішується питання, чи підніметься художник у піднебесся історії мистецтва» [3, 91]. Отже, цілком очевидні ті технології, які можуть бути використані як для просування на ринку робіт певного митця, так й для підвищення престижу, іміджу музею, де зберігаються твори, що, так би мовити, «витримали» перевірку часом та експертизами.

3. Дослідницька функція музеїв. О. Л. Шекова зауважила, що «некомерційна діяльність, на відміну від підприємницької, не ставить собі на меті отримання прибутку. Вона може бути орієнтованою на організаційний розвиток та включати наукові дослідження, археологічні роботи, комплектування фондів, їх збереження та облік, консервацію та реставрацію музейних експонатів» [6, 75-76]. Дослідницька діяльність спрямована на вирішення внутрішніх цілей музею а не на задоволення потреб ринку мистецтва. Для регулювання дослідницької діяльності використовуються технології класичного маркетингу, а не специфічні технології маркетингу мистецтва. Також дослідницька діяльність музеїв спрямована й на вивчення попиту населення на музейні послуги. Для цього проводяться спеціальні соціологічні дослідження. На жаль, спеціальних робіт по визначенню потенційної та реальної аудиторії музеїв України ми не знайшли. Хоча по даним, які наводить Л. Скокова, схильність до відвідування музеїв в українців достатньо значна, хоча за останні роки й понизилася. Так, згідно з наведеними статистичними даними, на 100 осіб в 1990 році відвідувало музеї 61%, у 2000 році – 32%, у 2011 році – 48%. І це при тому, що відвідувало театри 15%, а кінотеатри – 33% опитуваних [7, 462].

4. Описувальна функція в діяльності музеїв спрямована на підготовку наукових, лекційних, статейних текстових матеріалів, підготовку художніх творів до експозиції. Описувальна функція в діяльності музеїв стосується оцінювання художніх творів, проведення експертизи мистецьких продуктів, у першу чергу тих, що музеї купують. Варто зазначити, що експертизою, оцінкою художніх творів займаються не тільки висококваліфіковані музейні фахівці, але й художні галереї, аукціонні дома, окремі дипломовані та сертифіковані експерти, а також відомчі спеціалісти, що працюють на митницях та в інших правоохоронних органах. Але саме музейні експерти найчастіше мають найбільший авторитет, коли йдеться про встановлення авторства творів мистецтва, часу їх створення тощо. У своїй роботі спеціалісти використовують термін «музейний предмет», що представляє культурну цінність для суспільства та має особливі ознаки та властивості, завдяки яким «музейний предмет» вивчається, зберігається та експонується в музейних залах. Описувальна функція в діяльності музеїв спрямована на покращення якості експертизи художніх творів , адже існує багато випадків, коли на арт-ринку з'являються копії та підробки творів мистецтва, що позиціонуються як оригінали. Маркетингова технологія експертизи та оцінки предметів мистецтва

покликана запобігти проникненню на арт-ринок підробок та копій, що можуть помилково чи навмисно позиціонуватись як оригінали творів мистецтва [1]. Слід зазначити, що в лабораторіях, які мають високий статус на арт-ринку, не допускається можливість особистого спілкування між експертом та замовником, який подав твір мистецтва на експертизу, щоб уникнути особистого впливу замовника на виконавця.

5. Функція експонування в діяльності художніх музеїв є основною з точки зору користувачів музейних послуг, відвідувачів експозицій. Вона пов'язана з демонстрацією музейних колекцій та спеціалізованих виставок, проведенням екскурсій, освітніми програмами, концертами. Функція експонування є ключовою в статутній некомерційній діяльності музеїв, використовує маркетингові дослідження, інтегровані маркетингові комунікації, спрямована на відповідні ринки, що відповідають сфері діяльності того чи іншого музею. Функція експонування в діяльності музеїв мистецтв спрямована арт-ринок, а також ринки культурних, наукових, освітніх, туристичних, й навіть медичних (реабілітаційних) послуг, а також на ринки, що охоплюють напрямки організації відпочинку та розваг.

Функція експонування спрямована на виконання ключових соціальних завдань музеїв мистецтв як інститутів культури, адже експоновані твори мистецтва мають власну унікальність, власне художнє, естетичне та культурно-історичне значення, отже відвідувачі музеїв отримують можливість отримання так званої безкорисливої, невласницької насолоди. «Однією зі сфер реалізації можливості символічного привласнення, тобто можливості отримання естетичної насолоди без матеріального володіння речами або товарами, – справедливо стверджує О. Чмишенко, – виступає відвідування музеїв та виставок, де твори мистецтва представлені у вигляді символічної продукції, а обмін у середині системи споживання матеріальних благ є символічним обміном» [8, 415].

Функція експонування по-перше дає можливість демонструвати у виставкових залах музеїв твори мистецтва максимальній кількості зацікавлених відвідувачів. По-друге, реалізується важлива соціальна функція мистецтва, що спрямована зокрема на інтенсифікацію соціального розвитку держави, оскільки художня культура, твори мистецтва, які демонструються в музеях, є унікальним інструментарієм зміни поведінських стратегій людей у напрямках, у яких зацікавлено суспільство. По-третє, відвідувачі музеїв здобувають символічну насолоду від творів мистецтва, не володіючи ними.

Музейний маркетинг. Після аналізу функцій музеїв у сфері використання технологій маркетингу мистецтва зупинимось на питанні впровадження маркетингових технологій при формуванні штатної структури музеїв, де створюються відповідні відділи розвитку, гостинності, маркетингу, зав'язків з громадськістю, PR-відділи. Наприклад, у Луврі (до речі, цей музей вважається першим художнім музеєм у світі, створеним у 1793 році) структура маркетингу включає 4 відділи:

- культурно-просвітницький;
- відділ роботи з аудиторією;
- службу гостинності;
- відділ зав'язків з громадськістю [6, 83].

Відділ роботи з аудиторією виконує функції, що пов'язані з організацією конференцій, симпозіумів, семінарів, фестивалів для різноманітних груп відвідувачів. Культурно-просвітницький відділ займається популяризацією музею, відповідає за підготовку інформаційних, пізнавальних матеріалів, розвиток партнерських відносин з іншими музеями та організаціями в країні та за її кордонами. Найбільший відділ гостинності нараховує 60 штатних працівників та займається в першу чергу наданням інформаційних послуг відвідувачам музею. Відділ PR працює над формуванням іміджу музею та використанням інтегрованих маркетингових комунікацій: реклами, паблік рилейшнз, стимулювання збуту – тобто займається залученням населення Франції та іноземних туристів до відвідування Лувру.

Аналізуючи маркетингові механізми в музейній діяльності, треба зазначити, що залучення ресурсів для організації та удосконалення діяльності музеїв здійснюється у двох формах: прямої - за рахунок продажу споживачам своїх послуг, та опосередкованої - за рахунок залучення бюджетних ресурсів, грантів благодійних організацій, спонсорської підтримки, приватних пожертв [9, 207].

Завершуючи розгляд основних функцій музеїв в структурі маркетингу мистецтва, зазначимо, що обов'язковою умовою успішної музейної діяльності є різноманітність та якість послуг, що пропонуються споживачам. Саме тому маркетингові технології сприяють ефективності надання послуг та відкривають можливості застосування креативних форм роботи, спрямованих на підвищення привабливості музеїв як закладів, що забезпечують можливість цікавого проведення вільного часу відвідувачів, а також підвищують культурний, освітній, інтелектуальний рівень

споживачів музейних послуг. У нашій країні зараз було б актуально проведення спеціальних соціологічних досліджень, спрямованих на виявлення реального та потенційного попиту на музейні послуги та розробку й подальше впровадження заходів щодо покращення музейної діяльності.

Наукова новизна полягає в розширенні уявлень про використання технологій класичного маркетингу та маркетингу мистецтва відносно до функцій музеїв мистецтва. Проведено аналіз експонувальної функції, яка має на меті не тільки демонстрацію у виставкових залах музеїв творів мистецтва, а й реалізує важливу соціальну функцію мистецтва, що спрямована на інтенсифікацію соціального розвитку держави, зміну поведінських стратегій людей у напрямках, у яких зацікавлено суспільство.

Висновки. Проведений аналіз основних функцій музеїв в структурі маркетингу мистецтва свідчить про те, що художні музеї (на відміну від музеїв інших напрямків - краєзнавчих, технічних тощо) будують свою маркетингову діяльність, враховуючи вимоги як класичного маркетингу, так і маркетингу мистецтва, який передбачає придбання художніх творів та їх подальше просування, популяризацію на арт-ринку. Художні музеї виконують низку важливих функцій, зокрема: набуваючу, зберігаючу, дослідницьку, описуючу, експонуючу. Виконуючи зазначені функції на арт-ринку, музеї використовують маркетингові технології, реалізуючи завдання некомерційного та комерційного змісту, створюючи для реалізації своїх завдань спеціальні підрозділи, що забезпечують ефективність їхньої діяльності.

Література

1. Платонов Б.О. Основи оціночної діяльності: підручник. Київ: НАКККІМ, 2013. 227 с.
2. Колбер Ф. Маркетинг культури й искусства: Пер. с англ. / Ф. Колбер. Санкт-Петербург.: Издатель Васин А.И., 2004. 256 с.
3. Досси П. Продано! Искусство й деньги. Санкт-Петербург.: Лимбус Пресе, 000 "Издательство К. Тублина", 2017. 288 с.
4. Котлер Ф. Корпоративна соціальна відповідальність. Як зробити якомога більше добра для вашої компанії та суспільства: Пер. з англ» / Ф. Котлер, Ненсі Лі. Київ: Стандарт, 2005. 302 с.
5. Платонов Б.О. Колекціонування культурних цінностей: курс лекцій. Київ: НАККК1М, 2016. 108 с.
6. Шекова Е.Л. Особенности маркетинга в сфере культури:на примере музеев. *Вестник Московского университета*. Сер. 6. Экономика. 2016. № 2. С. 71 - 86.
7. Скокова Л. Відмінності культурного споживання у різних типах поселень. Українське суспільство 1992-2012. Стан та динаміка змін. Соціологічний моніторинг / За ред. В. Ворони, М. Шульги. Київ. Інститут соціології НАН України, 2012. С. 455- 465.
8. Чмшюнко Е.Г. Особенности рннка изобразительного искусства й их влинние на формирование модели маркетинга. *Вестник ОГУ*. 2012. № 13. С. 413– 417.
9. Акимов Д.И. Социальнй маркетинг й социальная сфера общества: монография. Харків: ХНУ имени В.Н. Каразина,2010. 312 с.

References

1. Platonov B.O . (2013). Basics of evaluation activity: a textbook. Kyiv: NAKKKIM [in Ukrainian].
2. Kolber, F. (2004). Marketing culture and art: Trans. from English St. Petersburg: Publisher Vasin A. I. [in Russian].
3. Dossi, P. (2017). Sales! Art and money. St. Petersburg: Limbus Press, K. Tublina Publishing House [in Russian].
4. Kotler F. (2005). Corporate Social Responsibility. How to do the best you can for your company and society. Kyiv: Standard [in Ukrainian].
5. Platonov, B. O. (2016). Collections of cultural values : a course of lectures. Kyiv: NAKKKIM [in Ukrainian].
6. Shekova E.L. (2016). Features of marketing in the field of culture: the example of museums. Ser. 6. Yekonomika, 2, 71-86 [in Russian].
7. Skokova L. (2012). Differences in cultural consumption in different types of settlements. Ukrainian Society 1992-2012. Status and dynamics of change. Sociological monitoring. Kyiv: Instytut sotsiolohiyi NAN Ukrayiny, [in Ukrainian].
8. Chmshunko E.G. (2012). Peculiarities of the art market and theirs on the formation of a marketing model. Bulletin of OSU, 13, 413–417.
9. Akimov, D. I. (2010). Social marketing and social sphere Society: monograph. Kharkov: KhNU named after V.N. Karazin [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23.04.2019
Прийнято до публікації 28.05.2019

УДК 338.48-6:7 [8]:379.8
https://doi.org/10.32461/190653

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

КУЛЬТУРНИЙ ТУРИЗМ ЯК СФЕРА РЕАЛІЗАЦІЇ ДОЗВІЛЛЄВИХ ТЕХНОЛОГІЙ ТА ВІРТУАЛЬНОГО ДОСВІДУ

Метою роботи є дослідження формування туристичного продукту та туристичної дестинації на основі використання культурної спадщини та іміджу території. **Методологія** дослідження побудована на концепції та теоретичних висновках в області культурології, естетики, філософії, туризмології та мистецтвознавства. **Наукова новизна** статті – це розвиток нової моделі культурного туризму, де виробництво послуг трансформується з технології обслуговування і підвищення комфортності актів знайомства з тими чи іншими об'єктами в технологію забезпечення суми вражень на основі емоційно-чуттєвого і діяльного досвіду осягнення культури дестинації. **Висновки.** Дослідження останніх десятиліть підкреслили зростаючий пошук культурного "досвіду" та розвиток різних сегментів попиту на культурний туризм та зростаючу інтеграцію культурного туризму з іншими секторами туризму, такими як релігійний туризм, гастрономічний туризм та літературний туризм

Ключові слова: культурний туризм; туристичний продукт, матеріальна спадщина, туристичні технології, культурні послуги.

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

Культурный туризм как сфера реализации досуговых технологий и виртуального опыта

Целью работы является исследование формирования туристического продукта и туристической дестинации на основе использования культурного наследия и имиджа территории. **Методология** исследования построена на концепции и теоретических выводах в области культурологии, эстетики, философии, туризмологии и искусствоведения. **Научная новизна** статьи – это развитие новой модели культурного туризма, где производство услуг трансформируется по технологии обслуживания и повышения комфортности актов знакомства с теми или иными объектами в технологию обеспечения суммы впечатлений на основе эмоционально-чувственного и деятельного опыта постижения культуры дестинации. **Выводы.** Исследования последних десятилетий подчеркнули растущий поиск культурного "опыта" и развитие различных сегментов спроса на культурный туризм и растущую интеграцию культурного туризма с другими секторами туризма, такими как религиозный туризм, гастрономический туризм и литературный туризм.

Ключевые слова: культурный туризм туристический продукт, материальное наследие, туристические технологии, культурные услуги.

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

Cultural tourism as a sphere of implementation of leisure technologies and virtual experience

The purpose of the work is the study and formation of a tourist product and tourist destination based on the use of cultural heritage and the image of the territory. The research **methodology** is based on the concept and theoretical conclusions in the field of cultural studies, aesthetics, philosophy, and tourism science and art history. **The scientific novelty** of the article is the development of a new model of cultural tourism, where the production of services is transformed by the technology of servicing and increasing the comfort of acts of acquaintance with certain objects into the technology of providing the sum of impressions based on the emotional, sensual and active experience of understanding the culture of destination. **Conclusions.** Studies of recent decades have highlighted the growing search for cultural “experience” and the development of various segments of the demand for cultural tourism and the growing integration of cultural tourism with other tourism sectors such as religious tourism, gastronomic tourism and literary tourism. Keep in mind that cultural tourism in the "classic consumerism style" has not gone in the past and is not losing popularity, but it tends to enrich the tourist experience due to the emotional-sensory component and increase the

© Дичковський С.І., 2019

interactivity with tourists. any service company becomes a provider of impressions, which requires a dedicated effort and a meaningful approach, and service in the hospitality industry is already becoming a key criterion in consumer choice and behavior. The role of staff is growing, and the ability to build relationships with customers is becoming increasingly critical.

Keywords: cultural tourism, tourist product, material heritage, tourist technologies, cultural services.

Актуальність теми дослідження. Займаючи все більш помітне місце в розвитку соціально-культурної сфери в XXI ст., туризм змінює основні пріоритети, до переліку яких входять: нові моделі розвитку й управління; - ефективне використання людських ресурсів; підвищення ролі людини і місцевих громад, регіональних і територіальних органів і туристських організацій; - подолання економічних і соціальних труднощів; організація нових форм проведення дозвілля; вивчення концепцій, що стосуються гуманітарних і соціальних відносин в туризмі, екологічних установок; здійснення програм співробітництва та ін. [12].

Багато міжнародних організацій зосереджують свою діяльність на «культурному» напрямі у формі концепцій, проектів, конгресів, конференцій, декларацій, конвенцій. Ця діяльність зумовлена входженням світової цивілізації в епоху глобалізації, загрозою нівелювання, часткової зміни або повного зникнення національних культур, збільшенням природних і техногенних катастроф, воєн і терористичних актів, які також можуть призвести до знищення культурної спадщини. [2, 3-8]. Актуалізація матеріальної й нематеріальної спадщини сприяла тому, що культурний туризм став світовим соціокультурним феноменом зі своєю гуманітарною і глобальною місією. Зокрема, привернув увагу широкої світової громадськості до проблем збереження культурного надбання, національних етнокультур, культурної самобутності, культурного різноманіття, а також проблем взаємодії туризму і культури, туризму і культурного різноманіття, туризму і міжкультурного діалогу [3]. Культурний туризм став головним сегментом у більшості туристичних напрямків, однак останнім часом увага перемістилася з суто кількісного зростання попиту на споживання культурних та визначних пам'яток до якісних змін у характері цього попиту, в основі якого знаходиться властиве всьому людству бажання побачити і пізнати культурну самобутність різних частин світу. У сучасній літературі про культуру підкреслюється її матеріальна складова (будівлі, споруди, артефакти, твори мистецтва тощо) і невловима її частина (традиції, норми поведінки, вірування, ідеї, символи, мова та ін). У зв'язку з цим для будь-якої людини, культурний туризм - це не просто можливість познайомитися з якимось об'єктом культури, але і зрозуміти його інтерпретацію, пізнати через оточення нові смисли, оцінити контекст (відчути атмосферу місця), іншими словами, пізнати культуру місця і його жителів.

В залежності від пріоритету і обсягу споживання культурних благ у мотивації туриста виділяють декілька рівнів культурного туризму: професійний культурний туризм, заснований на професійних контактах; спеціалізований культурний туризм (основною метою туриста є задоволення культурних потреб); неспеціалізований культурний туризм (споживання культурних благ є невід'ємною та істотною, але не основною метою туризму); супутній культурний туризм (туристи, що мають основною метою відвідування - діловий, освітній, науковий, спортивний туризм, можуть доповнювати програму перебування споживанням культурних благ); культурний квазітуризм, до якого відносять переміщення резидентів даної місцевості, одним з мотивів якого є споживання культурних благ [4]. Цілеспрямований культурний турист, порівнянно з "специфічним" культурним туристом представлений Річардсом [21, 34], цілком мотивований культурою при відвідуванні визначеного місця призначення або культурної привабливості та глибокого досвіду. Екскурсійний культурний турист головним чином мотивований з культурних міркувань; теж, проте цей досвід залишається більш мілким. Постійний культурний турист не планує подорожувати за культурними мотивами, але після участі він все ще має глибокий культурний досвід. Повсякденний культурний турист пропонує лише слабким мотивом відвідування визначеної культурної привабливості або місця призначення, і в результаті цей досвід залишається неглибоким. Нарешті, випадковий культурний турист взагалі не подорожує з міркувань культурного туризму, інколи вони опиняються у певній культурній діяльності, вони, як правило, залишаються неглибокими.

Формування туристичного продукту та туристичної дестинації на основі використання культурної спадщини та іміджу території може відбуватися у вигляді реконструкції історичних подій історії, пізнавальних екскурсій, в основі яких знаходиться знайомство з провідними архітектурними пам'ятками минулого і зразками сучасності. Подібні заходи привертають значну кількість учасників і глядачів. Однак в результаті насичення ринку однотипними продуктами, зростання конкуренції, розширеної диференціації і сегментації попиту, необхідності розширення туристського пропозиції, економічної диверсифікації, відзначена поява нових підвидів культурного туризму. Дослідження

специфіки попиту і пропозиції на туристські поїздки з культурними цілями на основі аналізу іноземних і вітчизняних джерел дозволяють зробити висновок про те, що сьогодні в міжнародному туризмі крім традиційного культурно-пізнавального туризму в практику вже увійшли або входять наступні підвиди культурного туризму: культурно-історичний, культурно-подієвий, культурно-археологічний, культурно-етнографічний, культурно-етнічний, культурно-релігійний, культурно-антропологічний, культурно-екологічно та інші підвиди [11, 128-147]. Зростаюче культурне поле, створене за рахунок зростання популярного культурного споживання та все більш вдалої культурної поведінки, також сприяє розвитку ряду дискретних сегментів ринку культурного туризму. У широкому розумінні, основні сегменти, як правило, мають відношення до людей, які мають загальний інтерес до культури, і хто бачить культуру як єдиний аспект призначення, а також тих, для кого культура є основною причиною подорожувати до пункту призначення.

Серед найбільш важливих факторів нової ринкової ніші є: релігійний туризм, гастрономічний туризм, мовний туризм, оздоровчий та курортний туризм. Низку ключових чинників для розвитку глобального туризму можна об'єднати в соціальні, технологічні, економічні, екологічні та політичні фактори. Більша частина з них сприяє розвитку підвидів саме культурного туризму, а саме: падіння попиту на пакетні тури і великий тиск індивідуальних турів; старіння суспільства, нові сімейні структури, зменшення кількості промислових робітників, що актуалізує форми культурно-пізнавальних поїздок та "повільний туризм"; конкуренція нових і старих цінностей, що змінює попит на дешеві і розкішні пропозиції; скорочення дозвілля, але вдосконалення транспортного сполучення; зростання продуктивності інформаційних технологій та нових пошукових й картографічних послуг; потужні зрушення туристичних потоків в результаті кліматичних змін та відкриття нових туристичних напрямків; зменшення куточків незайманої природи та посилення ролі культурних маршрутів; поширення міжкультурних конфліктів, але й підтримка на державному рівні туризму й культури, як джерел доходу. Ці та інші тенденції, виявлені Європейською туристичною комісією та ЮНВТО, мають ряд важливих наслідків для розвитку виробництва і споживання туризму [23]. Туристичний бізнес змушений слідувати за модою на нові цінності клієнтського досвіду: емоції і враження, які змінюються залежно від конкретної пропозиції. Не зважаючи на те, що туристичне дозвілля все ще є масовим ринком, однак надалі це буде менш організованою та індивідуальною формою масового споживання. Подорожі під час відпусток будуть все частіше здійснюватися з метою пошуку спільноти, соціального та громадського простору в умовах вільного часу, як противага хаотичного і швидкоплинного повсякденного життя. Відчуття стабільності і спокою під час відвідування руїн древніх міст, музеїв та історичних реконструкцій нівелює враження «бігу» під час короткотермінової відпустки.

Виклад основного матеріалу. Оскільки сучасний турист змушений бути більш мобільним та подорожувати частіше, то стандарти відпусток поступово змінюються: відбувається зміщення сезонності, відпочинок все більше пов'язаний з іншими видами діяльності, структура подорожі стає більш гібридною. Наприклад, готелі, розташовуються поруч мистецьких академій та музеїв, при клубах відпочинку працюють майстерні для ремесл, оздоровчі курорти пропонують арт-курси, круїзні лайнери- організацію «турів тиші». В результаті їм потрібен туристичний продукт, що включає в себе якомога більше задоволень в мінімальний період часу [16, 148-151]. Сучасний турист, в умовах зростання споживання, перебуває під впливом різноманітних інструментів, методів, підходів, що нав’язують соціально-психологічні тренди в рамках товарної економіки, економіки послуг та індустрії вражень. Сформувався специфічний сегмент «здорових і багатих» - LOHAS (Lifestyles of Health and Sustainability), які колекціонують враження або в пріоритетах для них є насамперед враження [15. 137-142] З одного боку, нові споживачі туризму походять з країн, що розвиваються, оскільки вони стають багатшими, а обмеження на поїздки зменшуються. У той же час туристи з розвинутих країн шукають незвідані види туристичного досвіду.

Серед інших видів сучасних подорожей варто відзначити культурно-пізнавальний адаптивний туризм – вид рекреаційно-туристської діяльності, що збагачує людину пізнавальною інформацією (відвідування музеїв, театрів, виставок, історико-культурних, архітектурних або археологічних пам‘яток, унікальних природних об‘єктів) і є частиною психолого-педагогічної та соціальної реабілітації [1, 29-39] та збільшення частки молодіжного туризму. Молоді люди становлять більше 57% від усіх туристів, а до міжнародного молодіжного туристського обміну щорічно долучаються понад 25 млн юнаків і дівчат [2, 166-176]. Основним мотивом молодіжних мандрівок вважають освіту та культурний туризм**.**

Поширення масової культури та уніфікація вимог професійної майстерності відкриває сучасній людині можливості реалізовуватися в будь-якій країні світу. Цьому сприяють самостійні

поїздки «бекпекінг», молодіжне волонтерство, творчий туризм, зокрема мовний, культурний обмін, відпочинок у літніх дитячих і молодіжних таборах. Розташовані такі табори у популярних курортних регіонах Туреччини, Болгарії, Угорщини, на Мальті та Кіпрі. В елітних дитячих таборах Великобританії («Milfield School», «Lines», «Harrow School Rugby», «Dulwich College»), Швейцарії («TASIS»), Австрії («Village Camp») та США («National Youth Science Camp») пропонується більш широкий набір послуг: різноманітні дослідницькі програми, поглиблене вивчення мови, літератури, мистецькі студії поєднуються з розважальними, спортивними та оздоровчими заходами

У той самий час в інформаційному суспільстві на перший план виходять нові High-hume технології, які характеризуються інтерактивністю і креативністю, мінливістю і адаптивністю до умов як внутрішнього, так і зовнішнього середовища. High-hume технології вимагають високого рівня освіти, а їх дієвість потребує врахування культурних основ, що включають систему символів, коди культури, колективну пам'ять, культурні традиції, культуру вражень.

Одним із популярних на сьогоднішній день нових видів туризму є CouchSurfing та Airbnb. Вони пропонують прямий зв'язок культури, яку позиціонує місцевий "господар" та прибулі туристи. Це робить значну частину культурного досвіду цільової сторони поза контролем туристичної "галузі". Це світова гостьова мережа у вигляді он-лайн сервісу, створена з метою сприяння процесу глобалізації. Прагнення, поєднуючи відпочинок та освіту, розширити власний світогляд, зануривши себе у вир життя в інших країнах і регіонах світу, збільшити свою соціальну мобільність і професійну універсальність стають основною мотивацією нової генерації туристів. Кожен, хто здатний створити послідовну сюжетну лінію про автентичність "місцевої" культури, може стати культурним посередником, між місцевими жителями і туристами, і тому може інтерпретувати місцеву культуру таким чином, щоб туристи насолоджувалися відвіданням певного місця. У цьому сенсі "місцевий" став новим референтом для справжнього культурного досвіду. Лідерами за кількістю каучсерферів є США, Німеччина, Франція, Канада та Велика Британія.

З урахуванням реалізації стратегії розвитку міст і регіонів як туристичних центрів, показники якості життя можуть бути доповнені індикаторами, що характеризують територію як місце відвідування (інформованість місцевих жителів про культурні особливості, якість обслуговування, атмосфера місця, володіння іноземними мовами тощо). Зазначимо, що це безпосередньо пов'язано з роллю та рівнем розвитку місцевої громади. Моніторинг таких показників може бути ефективним інструментом оцінки умов розвитку культурного туризму.

Ще однією домінантною тенденцією розвитку туристичної індустрії є активізація попиту на коротші і частіші поїздки. Відповідно до цієї тенденцією розробляються певні продукти, що дозволяють туристам з різних куточків світу відвідати цікаві для них або пропоновані на умовах поїздки за вигідною ціною пам'ятки. Посткризове переосмислення вплинуло на нових, «легких на підйом» туристів. Ці мандрівники «багаті грошима, але бідні часом». А. Пун (A.Poon) одним з перших охарактеризував таких мандрівників як «нових туристів» і описав їх як досвідчених, більш гнучких, незалежних, вимогливих до якості споживачів послуг індустрії гостинності та туризму, яким важче догодити [19]

Науково-технічний прогрес додав мобільності пересування за допомогою, зокрема, швидких комфортабельних потягів. Щодо авіатранспорту, вони стають більш доступними за рахунок довготермінового придбання і low cost компаній. Такі сприятливі чинники призводять до зростання попиту на короткотермінові поїздки на міжнародні спортивні, культурні заходи, тобто створюються сприятливі умови, особливо, для подієвого туризму[14. 55-56]. Присвячений на відпочинок час, в XXI столітті, буде і надалі скорочуватися. Це призвело до загального зростання міських поїздок у Європі та розвитку нових напрямів у сільській місцевості та невеликих містах, в основному завдяки зростанню бюджетних авіакомпаній.

Наступна технологія - це використання терміналів для бронювання місць і різних готелях. Майданчик бронювання порталу «Prohotel.ru» містить великий, регулярно оновлюваний каталог готелів всього світу, завдяки чому у користувача не виникає проблем з вибором готельного об'єкту. Забронювати апартаменти можна прямо на сайті порталу. Система бронювання просить користувача ввести назву країни і міста, а потім видає всі варіанти. Орієнтуючись на опис і фотографії готельних апартаментів, користувач може забронювати вподобані йому апартаменти [5]**.** Отже, в новому столітті з'явилися нові туристи та мандрівники, які породжують цілий ряд нових трендів, серед яких них можна виділити наступні: співтовариствам мандрівників довіряють більше, ніж рекламі; партнерство і нові зв'язки стають важливіше, ніж престиж; економити на враженнях нерозумно, а на комфорті – цілком звичнох [9, 153-155].

Для прихильників активних видів туризму (здебільшого - для молоді) урізноманітнюються дозвіллєві, розважальні форм відпочинку (пригодницькі квести, які створюють можливості в інтерактивній формі познайомитися із культурно-історичними рекреаційними ресурсами). Представники нового покоління туристів беруть участь в діях замість того, щоб бути глядачами, при цьому вони з повагою ставляться до локальної культури [20]. Отже культурний 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. Зростає число туристів, які відчувають потребу в більш активній участі в знайомстві з культурними пам'ятками на основі залучення в процес сприйняття і осмислення культурного матеріалу. Їм недостатньо «дивитися і слухати», отримувати готову інформацію «з других рук», вони шукають можливість самим формувати значення відвідуваних визначних пам'яток, використовуючи для цього весь арсенал людських можливостей емпіричного сприйняття навколишнього середовища, отримуючи задоволення від самого процесу.

Але набагато більше ніж досвід від більш вишуканих пропозиції від виробників культурного туризму, підвищений попит був також заснований на зростаючій потребі індивідуальної творчості. Споживачі хочуть не тільки набувати досвід від уже сформованих для них розваг виробниками турів (перше покоління), але вони також хотіли брати участь у "співпраці" створення "досвіду (другий досвід покоління**).** Найбільше ж запам'ятовуються враження третього типу, відхід від реальності, які характеризуються значно більшим ступенем занурення, ніж розваги та освіта [21].

Такі дослідники постмодернізму, як П. Козловські, пишуть про феномен інтенсифікації надання послуг призводить до такої складної риторичної конструкції, як «послуга послуг» [8]. Тобто послуга начебто усуває виробничу діяльність. Утім, коли мова іде про туристичну діяльність, то послуга стає ключовим словом, домінантним концептом. Туризм як система надання послуг з культурного обслуговування намагається здійснити синтетичну подорож (подорож в простір культури іншої країни, познайомити з дестинаціями, артефактами культури, архітектурою, виставками та музеями, супутніми інформаційними повідомленнями, що надаються в подорожі) для того, щоб досягти певного консенсусу між потребами споживача та можливостями надання послуг. Проте послуги можуть бути легко скопійовані, і посилення конкуренції спонукає постачальників до розробки повного досвіду як доданої вартості в порівнянні з послугами. Ця тенденція чітко простежується у сфері туризму, де послуги розширюються за допомогою розробки тематичних парків та пам'яток, культурних маршрутів та поетапних заходів.

В геополітичному просторі культурний туризм в певній мірі є альтернативою будь-якої експансії і дає можливість на побутовому рівні, тобто на серединному рівні культури, здійснити контакти, які б допомогли безпосередньо в комунікативних зонах спілкування визначити ціннісні пріоритети як культурних, так і економічно-соціальних відносин в суспільному устрої будь-якої країни [17].

Багато вражень безпосередньо пов'язані з тим, що преса називає індустрією розваг, і тому легко зробити висновок, що для переходу до економіки вражень досить просто додати елемент розваг в уже існуючі пропозиції. Насправді ці враження діаметрально протилежні розвагам в чистому вигляді. При відході від реальності гість повністю занурений у враження і активно бере участь в ньому [18, 7-13]. Приклади вражень цього типу можна знайти в тематичних парках, проведенні історичних реконструкцій, під час ігор в шоломах віртуальної реальності або участі у заходах, що проводяться в етнографічних музеях під відкритим небом.

В даний час прогресивним видом туристського продукту виступає тематичний парк, що об'єднує безліч розважальних об'єктів з наскрізною пізнавальною темою (парки "Діснейленд" в штатах Каліфорнія і Флорида США, у Франції, в Японії, "Фантазіяленд" у Німеччині обслуговують потік туристів від 7 до 13 млн осіб на рік кожний). З'явилися приклади оазисів туризму в Сахарі, що спеціалізуються на екстремальному, етнографічному, пригодницькому та розважальному туризмі (наприклад, декорації, залишені після зйомок кіноепопеї "Зоряні війни", Туніс та “Володар перснів”, Нова Зеландія). Серед популярних об’єктів відзначають різні замки з моторошними історіями, наприклад замок графа Дракули (Румунія). Відвідувачам акваріума та зоопарків також обіцяють можливість переступити межі повсякденного життя, побувавши в екзотичних місцях, повних таємниць [10. 42-60]. Наукові музеї все частіше відмовляються від статичних експозицій на користь фантастичного оточення, ігор, гігантських тривимірних кінозалів, інтерактивних програм.

Економіка вражень вже сьогодні змінює правила гри на туристичних ринках, а значить і склад «гравців». Якщо в недалекому минулому регіони робили основний акцент у розвитку на розширенні промислової бази, то зараз економіка подій стає важливим напрямком інвестиційної політики багатьох міст. Крім прямої економічної вигоди, організація яскравих і святкових подій - це декларація процвітання регіону. Регіон, який прагне до успіху, повинен взяти на озброєння такі інструменти як: фестивалі, марафони, свята, торжества.

З точки зору перспективи, Б.Д. Пайн II і Д. Гілмор запропонували п'ять концептуальних засад, які, можуть надати клієнтам можливість поповнення досвіду подорожей і призведуть до досягнення переваг в наданні послуг. Ґрунтуючись на цих принципах, компанії повинні розробити єдину тему, яка буде резонувати крізь весь процес клієнтського досвіду; використовувати позитивні орієнтири, які є доречними і дозволяють легко їх дотримуватися, а також легким для читання знаки і символи; усунути негативні орієнтири, як візуальні, так і слухові, які можуть відвернути або суперечити розробленої наскрізний темі, пропонувати сувеніри, пов'язані з набутим гостем досвідом; залучати в набуття досвіду всі п'ять органів почуттів за допомогою видів, звуків, ароматів, дегустацій і відчуття, щоб посилити досвід мандрівника і зробити його незабутнім.

Ця концепція отримала розвиток в концепції управління сервісними підприємствами. Автори книги говорять про те, що всі попередні економічні пропозиції не проникали у внутрішній світ покупця, в той час як враження по суті своїй особистісні. Вони зачіпають людини на емоційному, фізичному, інтелектуальному або навіть на духовному рівні [13]. Виходячи з нових тенденцій, сьогодні розвивається інша модель культурного туризму, де виробництво послуг трансформується з технології обслуговування і підвищення комфортності актів знайомства з тими чи іншими об'єктами в технологію забезпечення суми вражень на основі емоційно-чуттєвого і діяльного досвіду осягнення культури дестинації.

Дослідження останніх десятиліть підкреслили зростаючий пошук культурного "досвіду" та розвиток різних сегментів попиту на культурний туризм та зростаючу інтеграцію культурного туризму з іншими секторами туризму, такими як релігійний туризм, гастрономічний туризм та літературний туризм

Деякі нові напрями в туризмі є всього лише вдосконаленням уже відомих видів, але в даний час вони як істотно відрізняються тим, що дають можливість не тільки дивитися, але й особисто брати участь і отримувати не доступні раніше враження. Наприклад, у культурно - пізнавальному туризмі виділяються такі перспективні напрямки, як круїзний і промисловий. Особливий підхід в розробці та пропозиції даних послуг потрібно в індустріальних регіонах, де не тільки висока частка ділових туристичних поїздок, але й підвищений попит на анімаційний культурний супровід, що вимагає активної участі в цьому установ культури і мистецтва за допомогою надання різного роду культурних послуг [7, 38-44].

Ще один новий вид активного відпочинку під час культурно-пізнавальних турів - це археологічний туризм. Він дозволяє відвідати ексклюзивні екскурсії і виставки, познайомитися з яскравою історією регіону, побачити унікальні історико культурні пам'ятки світового значення.

Висновоки. Враховувати, що культурний туризм в «стилі класичного консюмеризму" не пішов в минуле і не втрачає популярності, але має тенденцію збагачення туристського досвіду за рахунок емоційно-чуттєвої компоненти і підвищення інтерактивності роботи з туристами. Емоційний фактор стане визначальним у прийнятті рішень. У цих умовах будь-яка компанія в сфері послуг стає постачальником «вражень». Це вимагає цілеспрямованих зусиль і осмисленого підходу. Уже зараз сервіс в індустрії гостинності стає основним критерієм у виборі і поведінці споживачів. Роль персоналу зростає, і вміння будувати відносини з клієнтами стає все більш критичним.

Література

1. Бейдик О. О., Мельничук А. Л., Топалова О. І. Адаптивний туризм: класифікація та науково-методологічні підходи до суспільно-географічного дослідження // Регіональні проблеми України: географічний аналіз та пошук шляхів вирішення : зб. наук. праць. Херсон : ПП Вишемирский, 2015. С. 29–39.

2. Божко Л. Д. Культурний туризм як важливий чинник соціально-культурного розвитку регіонів України // Культура України : зб. наук. праць / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. Харків, 2010. Вип. 32. С. 169–179.

3. Божко Л. Д. Молодіжний та студентський туризм: сучасні тенденції розвитку // Культура України. 2017. Вип. 58. С. 166–176.

4. Божко Л. Нові напрями в туризмі як культурні наслідки глобалізації // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. Вип. 4. С. 3–8.

5. Глєбова А. О. Інноваційні технології у туристичній галузі // Економіка. Управління. Інновації. 2012. № 2 (8). URL : http://tourlib.net/statti_ukr/glebova2.htm (дата звернення : 21.08.2019).

6. Гордин В. Э., Матецкая М. В. Культурный туризм как стратегия развития города: поиск компромиссов между интересами местного населения и туристов. Київ, 2001. 156 с.

7. Ковешніков В. С., Ліфіренко О. С., Стукальська Н. М. Інноваційні види туризму // Інвестиції : практика та досвід 2016. № 4. С. 38–44.

8. Козловски П. Культура постмодерна. Москва : Республика, 1997. 240 с.

9. Королюк Ю. А. Тренди в туристичному бізнесі // Туристичний, готельний і ресторанний бізнес: інновації та тренди : тези Міжнарод. наук.-практ. конф. (м. Київ, 7 квітня 2016 р.). Київ : КНТЕУ, 2016. С. 153–155.

10. 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. 339 с

11. Мошняга Е. В. Международный культурный туризм как фактор межкультурной коммуникации // Научные труды Московского гуманитарного университета. 2005. Вып. 55. С. 128–147.

12. Никулина О. В., Якунина Ю. К. Инновационные технологии в сфере развития туризма в России и за рубежом // Экономический анализ: теория и практика. 2013. № 9 (312). С. 49–59.

13. Пайн Джозеф Б., Гилмор Джеймс Х. Экономика впечатлений. Работа - это театр, а каждый бизнес - сцена. Москва-Санкт-Петербург-Киев : Вильямс, 2006. 233 с.

14. Скрипко Т. О. Тенденції суспільного розвитку та їх вплив на вітчизняну туристично-рекреаційну індустрію // Стратегічні пріоритети розвитку внутрішньої торгівлі України на інноваційних засадах : матеріали міжнародної наук.-практ. конф. (м. Львів, 2-3 листопада 2017 р.)Львів : ЛТЕУ, 2017. С. 55–56.

15. Слівінська А. Інноваційний туризм: у пошуках екзистенціалів буття // Культурні і креативні індустрії: історія, теорія та сучасні практики : матеріали Міжнарод. наук.-практ. конф. (24 квітня 2017 р.). Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017. С. 126–131.

16. Спиридонова Е. П. Власть визуального в формировании современной социальной парадигмы // Вестник Саратовского государственного социально-экономического университета. 2017. № 4 (68). С. 148–151.

17. Сущинская М. Д. Развитие модели туризма впечатлений в культурном туризме // Известия СПб ГЭУ. 2012. № 2. URL : https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-modeli-turizma-vpechatleniy-v-ulturnom-turizme (дата обращения: 02.09.2018).

18. Kotler P. Dream Vacations: The Booming Market for Designed Experiences // The Futurist. 1984. October. P. 7–13.

19. Poon A. Tourism, technology and competition strategies. New York : CAB International, 1993. 370 p.

20. Raj A. The new age of tourism – And the new tourist. – Institute of Tourism and Hotel Management, Bundelkhand University, Jhansi, 2007. URL: http://www.indianmba.com/ Faculty_Column/FC565.html (date of issue: 11.08.2018).

21. Richards G. Cultural Attractions and European Tourism. Wallingford : CAB International, 2001.

22. Scitovsky T. The Joyless Economy: The Psychology of Human Satisfaction. Revised Edition. New York : Oxford University Press, 1992. 74 p.

23. Willms J. The Future Trends in Tourism - Global Perspectives, the future of TOURISM, a Club of Amsterdam conference. 31.05.2007, Amsterdam. URL : (date of issue : 05.08.2019).

References

1. Beydyk, O. O & Melnychuk, A.L. & Topalova, O. I. (2015). Adaptive Tourism: Classification and Scientific and Methodological Approaches to Social and Geographical Research. Regional Problems of Ukraine: Geographical Analysis and Searching for the Ways of the Solution. Kherson: PP Vyshemyrskyi [in Ukrainian].

2. Bozhko, L.D. (2010). Cultural Tourism as the Key Factor of the Socio-cultural Development of Regions of Ukraine. Kultura Ukrainy, 32, 169–179 [in Ukrainian].

3. Bozhko, L. D. (2017). Youth and Student Tourism: Modern Trends of its Development. Kultura Ukrainy, 58, 166–176 [in Ukrainian].

4. Bozhko, L. (2015). New Vectors in Tourism as the Cultural Results of the Globalization. Visnyk Nationalnoi Academii kerivnykh kadriv kultury i mystectv, 4, 3–8 [in Ukrainian].

5. Glebova, A. O. (2012). Innovative Technologies in the Tourism Industry. Economika. Upravlinnya. Innovatcii, 2 (8). Retrieved from http://tourlib.net/statti_eng/glebova2.htm (accessed 21/08/2019) [in Ukrainian].

6. Gordin, V. E. & Matetskaya, M.V. (2001). Cultural Tourism as a Strategy for Urban Development: Finding Compromises between the Interests of the Local Population and Tourists. Kyiv [in Russian].

7. Koveshnikov, V.S. & Lifirenko, O.S., Stukalskaya, N.M. (2016). Innovative Types of Tourism. Investycii: Practyka ta Dosvid, 4, 38–44 [in Ukrainian].

8. Kozlovsky, P. (1997). Postmodern Culture. Moscow: Republic [in Russian].

9. Koroliuk, Yu.A. (2016). Trends in the Tourist Business. Tourist, hotel and restaurant business: innovations and trends. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference. Kyiv, April 7, 2016. (pp. 153 – 155). Kyiv: KNTEU[in Ukrainian].

10. Mass Culture: Contemporary Western Studies. (2005). (Zverev, V. V., Trans.). Moscow [in Russian].

11. Moshnayga, E. V. (2005). International Cultural Tourism as a Factor of Intercultural Communication. Nauchnye trudy Moscowskogo Humanitarnogo Universiteta, 55, 128–147 [in Russian].

12. Nikulina, O.V. & Yakunina, Yu. K. (2013). Innovative Technologies in the Field of Tourism Development in Russia and Abroad. Ekonomicheskii analis: theoria and practika, No. 9 (312), 49–59 [in Russian].

13. Pine , J.-B. & Gilmore, J.-H. (2006). The Experience Economy. Moscow-St. Petersburg-Kyiv: Williams [in Russian].

14. Skripko, T. O. (2017). Tendencies of Public Development and their Influence on the National Tourist and Recreational Industry. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference. Strategic Priorities of Development of Internal Trade of Ukraine on Innovative Bases, Lviv, November 2-3, 2017. (pp. 55-56). Lviv: LTTEU[in Ukrainian].

15. Slivinska, A. (2017). Innovative Tourism: the Search for Existentialism of Being. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference. Cultural and Creative Industries: History, Theory and Modern Business: International Business. Kyiv, April 24, 2017. (pp. 126 - 131). Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].

16. Spiridonova, E. P. (2017). The Power of Visual Formation of Modern Social Paradigms. Vestnyk Saratovskogo Gossudarstvennogo socialno-economicheskogo universiteta, 4 (68), 148–151 [in Russian].

17. Sushchinskaya, M.D. (2012). Deployment of Models of Tourism of Impressions in Cultural Tourism. Izvestiya SPb GEU, 2. Retrieved from https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-modeli-turizma-vpechatleniy-v-ulturnom-turizme (accessed: 02/09/2018) [in Russian].

18. Kotler, P. (1984, October). Dream Vacations: The Stormy Market of Developed Experience. Futurist, 7–13 [in English].

19. Poon, A. (1993). Tourism, Technology and Competition Strategies. New York: CAB International [in English].

20. Raj, A. (2007). A New Age of Tourism - and a New Tourist. - Institute of Tourism and Hospitality. Jhansi. Retrieved from http://www.indianmba.com/ Faculty_Column / FC565.html (Release Date: 08/11/2018) [in English]..

21. Richards, G. (2001). Cultural Monuments and European Tourism. Wallingford: CAB International [in English].

22. Skitovsky, T. (1992). The Joyless Economy: the Psychology of Human Satisfaction. Redaction. New York: Oxford University Press [in English].

23. Wilms, J. (2007). Future Trends in Tourism - Global Perspectives - The Future of TOURISM, Proceedings of Amsterdam Club Conference. May 31, 2007 Amsterdam [in English].

Стаття надійшла до редакції 4.09.2019
Прийнято до публікації 1.10.2019

УДК165.9:130.2
https://doi.org/10.32461/190654

Савченко Анжеліка Анатоліївна,
кандидат культурології,
суддя господарського суду Харківської області
ORCID 0000-0002-4875-7884
angelikasavch@gmail.com

ІСТОРИЧНІ ВИМІРИ ПРАВОВОЇ КУЛЬТУРИ: КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Мета статті полягає в дослідженні історичного виміру правової культури як культурно-історичного процесу, складної мережі людських взаємовідносин, які в процесі життєдіяльності керуються певними соціокультурними та правовими нормами й правилами. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні історичного, культурологічного, міждисциплінарного методів, що дало змогу дослідити історичні виміри правової культури як важливий чинник формування системи соціально-правових відносин у суспільстві та окреслити проблематику правової культури в історичному контексті. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що автором здійснено спробу обґрунтувати історичні виміри правової культури як відображення досвіду життєдіяльності людства, сформованого за допомогою діяльності людини в соціумі. **Висновки**. Правова культура має історичний вимір, відображує в собі досвід життєдіяльності людства, сформований з допомогою діяльності людини в соціумі, поєднанню зовнішнього та внутрішнього факторів її формування (зовнішній – суспільство, внутрішній – людина, її внутрішній, індивідуальний досвід, самореалізація). Зокрема, людина через свою діяльність впливає на систему соціально-правових відносин, а соціум так само вбирає в себе все

© Савченко А.А., 2019

найкраще, акумулюючи досвід та формуючи систему соціально-правових відносин у суспільстві, передаючи напрацьовані норми та правила поведінки наступним поколінням.

Ключові слова: культура, правова культура, суспільство, соціум, людина, культурно-історичний процес.

***Савченко Анжелика Анатольевна**, кандидат культурологии, судья хозяйственного суда Харьковской области*

Исторические измерения правовой культуры: концептуальный аспект

Цель статьи заключается в исследовании исторического измерения правовой культуры как культурно-исторического процесса, сложной сети человеческих взаимоотношений, которые в процессе жизнедеятельности руководствуются определенными социокультурными и правовыми нормами и правилами. **Методология** исследования основана на применении исторического, культурологического, междисциплинарного методов, что позволило исследовать исторические измерения правовой культуры как важный фактор формирования системы социально-правовых отношений в обществе и обозначить проблематику правовой культуры в историческом контексте. **Научная новизна** работы заключается в том, что автором предпринята попытка обосновать исторические измерения правовой культуры как отражение опыта жизнедеятельности человечества, сформированного посредством деятельности человека в социуме. **Выводы.** Правовая культура имеет историческое измерение, отображает в себе опыт жизнедеятельности человечества, сформированный посредством деятельности человека в социуме, сочетания внешнего и внутреннего факторов ее формирования (внешний – общество, внутренний – человек, его внутренний, индивидуальный опыт, самореализация). В частности, человек своей деятельностью влияет на систему социально-правовых отношений, а социум, в свою очередь, вбирает в себя все лучшее, аккумулируя опыт и формируя систему социально-правовых отношений в обществе, передавая наработанные нормы и правила поведения следующим поколением.

Ключевые слова: культура, правовая культура, общество, социум, человек, культурно-исторический процесс.

***Savchenko Anzhelika,** Ph.D. in Culturology, judge of the Economic Court of Kharkiv region*

Historical measurements of legal culture: conceptual aspect

The purpose of the article is to study historical measurements of legal culture as a cultural and historical process, as a complex net of human relationships, which in the process of life are guided by specific socio-cultural and legal norms and rules. **The methodology** of the study is based on applying of the historical, culturological, cross-disciplinary methods, which allow the author to study historical measurements of legal culture as an essential factor of the formation of the system of social and legal relations within society and outline the problematics of legal culture in historical context. **The scientific novelty** of the work lies in the author's attempt to ground historical measurements of legal culture as a reflection of the experience of humanity's life activity, which is formed by human activity in society. **Conclusions**. Legal culture has historical measurements. It mirrors the experience of humanity's life activity, which is formed by human activity in society, by the combination of external and internal factors of its formation (external – society, internal – human, his or her internal, individual experience, self-realization). In particular, human influences the system of social and legal relations by his activity, and society, in its turn, absorbs all the best, while accumulating experience and forming a system of social and legal relations in society and delivering developed norms and rules to the next generations. The development of a legal culture is directly related to the general level of culture, the worldviews dominant in the society, the mentality, the monotonous mass behavior of people, the dialogue of cultures and peoples, borrowing from different legal cultures of the new and perspective. Legal culture has perspectives in a society in which the essential elements of the law are produced. Without the level of development of the culture of society, its willingness to accept certain values, and normative guidelines, it is impossible to form a society of developed legal culture and to build the rule of law, which is the topic of further research.

Key words: culture, legal culture, society, society, human, cultural and historical process.

Постановка проблеми. Культура суспільства діалектично поєднує в собі нові та традиційні цінності та є результатом спільної діяльності багатьох поколінь людей, завдяки активним перетворювальним діям яких формується соціум, його соціальні, політичні й культурні інститути, цінності, культурні та правові норми. За таких умов саме правова культура втілює в собі здобутки суспільства в галузі культури, захисту прав та свобод людей, формуючи ціннісно-нормативні уявлення, які відображаються у правосвідомості людей і їх поведінці в соціумі, постає певним соціальним і правовим орієнтиром, забезпечуючи при цьому свідому культурну соціально-правову активність, дотримання в суспільстві належного рівня законності та правопорядку. Правова культура розглядається як складова частина людської культури, що, зокрема, включає в себе правові знання, правову поведінку, діяльність людини в різних сферах суспільства. Водночас історія правової культури певних сфер суспільства є недостатньо дослідженою. Таким чином, видається актуальним дослідити історичні виміри правової культури як специфічного, складного соціального та правового явища.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Правова культура містить в собі накопичені людством цінності, є єдиним цілим, різноманітні частини якого відображають результат людської діяльності, історичного процессу та людського досвіду. Правову культуру розглядають як складне і багатогранне явище культурно-історичного процесу, що відображує в собі досвід багатьох поколінь для створення гармонійного розвитку людини в суспільстві. Системні дослідження правової культури, які проводили в XX столітті Є. Аграновський, П. Баранов, В. Казімірчук, Д. Керімов, М. Кейзеров, В. Кудрявцев, Є. Лукашев, Г. Муромцев й ін., дозволили по-новому поглянути на зміст і структуру правової культури в системі соціальних інститутів та зрозуміти ступінь життєздатності запозичених з минулого різновидів правової культури.

Правова культура як сполучення духовних і матеріальних цінностей відображена в різнопланових працях О. Дьоміної, А. Вебера, А. Венгерова, І. Голосніченко, Н. Гранат, В. Калинської, В. Копєйчикова, В. Лемака, Н. Оніщенко, О. Петришина, М. Рязанова, В. Сальникова, О. Скакун, Т. Синюкової й ін. Уроботах показано, що правова культура, будучи соціальним явищем, формою гармонійного розвитку людини, є неможливою без людини, її діяльності, прогресивної спрямованості цієї діяльності та нового мислення [1; 8]. Відзначено, що через правову культуру, як глобальну форму, відображається певна своєрідність й цінність національних правових ознак: державності, правової системи, правопорядку, де історично закладений «генетичний код» вітчизняних юридичних явищ [9]. Наявність розмаїття правових культур та певних національних характеристик свідчить про її складність та неоднозначність для пізнання, визначення відповідного статусу та є темою численних дискусій, різних наукових поглядів, що вимагає ретельних досліджень.

Мета статті. Дослідити історичний вимір правової культури як культурно-історичний процес, як складну мережу людських взаємовідносин, які в процесі життєдіяльності керуються певними соціокультурними та правовими нормами і правилами.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перш ніж перейти до розгляду заявленої тематики, відзначимо, що сучасному стану науки про культуру властива певна ступінь невизначеності. Культура за споконвічним змістом слова належить до роду «штучного», тобто того, що, на відміну від природи, саме по собі не існує, а створено безпосередньо людьми. Відповідно до цього цілком обґрунтованим виглядає припущення того, що й пізнаватися вона повинна як результат діяльності людини [7].

Вивчення людської діяльності в її найрізноманітніших проявах дозволило сформувати науку про культуру – культурну антропологію [6;12]. Як самостійна дисципліна культурна антропологія, що сформувалася в кінці XIX – на початку XX століття, насамперед в США, вивчає суспільство й культуру, описує й пояснює соціальні та культурні подібності та відмінності [2]. Однозначної думки про те, чи є культурна антропологія самостійною наукою чи входить до складу соціальної антропології, яка вивчає соціальні структури та взаємодію в цих структурах людей, в зарубіжній і вітчизняній літературі поки що не існує [6; 10]. Це пов'язано з тим, що справжній зміст та сутність культури можливо усвідомити лише простежуючи різноманітну діяльність людства протягом усієї його історії.

Культура безпосередньо пов'язана з людиною та породжена її діями. Культура не може існувати поза людиною, так само як і людина не може існувати поза культурою – культурою певного соціуму. Взаємодіючи з соціумом, людина відчуває на собі його вплив і своєю діяльністю впливає на нього. Слушним у цьому разі є визначення Є. А. Орлової про те, що культура – це процес, результат та поле реалізації людських можливостей у поточний період часу [5, 8]. Власне, саме за допомогою культури людина накопичує й відтворює досвід життєдіяльності, який знаходить відображення у здобутках того чи іншого суспільства протягом усієї людської історії.

Культура існує в формі процесу, є своєрідним продуктом історії, оскільки відображує певний специфічний досвід, отриманий в процесі життєдіяльності. Тобто, поза культурою не може бути ні суспільства, ні будь-якої соціальної спільноти. В цьому разі необхідно виходити з культурно-історичного процесу як першооснови й усі формоутворення культури розглядати як перехідний процес її стану, що припускає безперервний розвиток буття людини та суспільства.

Якщо розглядати культуру як складну, багаторівневу систему, то вона, з одного боку, постає певним сполученням духовних і матеріальних цінностей, що створювалися людством у процесі суспільно-історичного розвитку. З іншого, являє собою безперервну людську діяльність, яка використовує напрацьовані попередніми поколіннями здобутки та цінності, створюючи при цьому інші та передаючи їх наступним поколінням. Саме в такому безперервному обміні знаннями, здобутками, вміннями, навичками, здібностями вбачається історичний сенс правової культури як специфічного соціального атрибуту культурно-історичного процесу розвитку суспільства.

У цьому зв'язку слід звернути увагу на історичне різноманіття людської діяльності, що дозволяє вважати матеріальну і духовну культури першоосновою для появи правової культури. Зазначимо, що поділ на матеріальну та духовну культури є умовним, оскільки ці дві культури невід'ємні одна від одної, є взаємопов'язаними між собою і впливають одна на одну. Будь-який духовний початок постає досягненням людства лише в разі його втілення в ту чи іншу матеріальну оболонку. На думку В. Шейка, «… духовна культура – це олюднений шар життя, друга, штучно створена людиною природа там, де є людина, її діяльність. Її продукти, взаємовідносини між людьми – там і є духовна культура» [11, 111–112]. Отже, до духовної культури можна віднести, зокрема, політичну, педагогічну, художню, релігійну, інформаційну культури і, безумовно, правову культуру. З огляду на це культура в загальному розумінні являє собою багатовимірне та цілісне утворення, всі частини якого, взаємодіючи між собою, утворюють такий специфічний соціальний феномен, як правова культура.

Власне, якщо культуру історично співвідносять з суспільством, то утворення правової культури слід пов'язувати з людиною, суспільством, соціумом. Тобто, правова культура створюється суспільством і функціонує в соціумі. Фактично суспільство майже завжди ототожнюється зі спільнотою, соціумом і говорячи «суспільство», мається на увазі населення тієї чи іншої країни або регіону чи людство в більш широкому сенсі. Відповідно до цього можна вважати, що правова культура постає атрибутом не суспільства, а соціуму – спільноти, співтовариства, етносу, країни, народу, племені або людини в філософському сенсі. Вона може бути пізнана тільки в зіставленні з цілісністю дійсного соціуму (конкретної людини, людства тощо). В такому разі саме людина, спільнота та відповідний соціум можуть бути історичними вимірами правової культури.

Розглянемо цю концепцію докладніше. Термін «соціум» набув поширення від латинського слова «socium», що позначає «загальний». Соціологами цей термін застосовується для позначення групи людей, яких єднають загальні погляди, цінності, історія, традиції, культура тощо. Соціум являє собою природне середовище проживання людини, сукупність людей, поєднаних між собою різними взаємовідносинами, що регулюються певними правилами, звичаями, традиціями, морально-етичними, правовими нормами тощо. В соціумі кожен залежить один від одного з тих чи інших причин, але їх поєднує спільна мета – створення й поліпшення загальних умов існування, якості життя за допомогою спільних дій. Процес становлення, розвитку та самовдосконалення в соціумі починається у дитинстві, з народження та триває протягом усього життя.

Соціуму допомагає зберегтися соціалізація – процес засвоєння людиною соціальних, моральних норм, правил, цінностей для того, щоб вона стала повноцінним членом суспільства з можливістю взаємодіяти з іншими в процесі життєдіяльності, підтримуючи загальний баланс та рівновагу. Отже, в умовах глобалізації певна спільнота (соціум) застосовує ту систему соціального регулювання, яка історично йому властива. Зауважимо, що держави, які в процесі утворення звернулись до власних культурно-історичних джерел, самостійно визначають напрямок соціокультурного розвитку, розвитку права і державної побудови, зберігаючи при цьому національну ідентичність та самобутність.

Слід зазначити, що в періоди, коли у суспільстві відбуваються трансформації суспільного життя, численні кризи та катаклізми, які несуть в собі зміну цінностей, нормативних установок, соціальних, політичних і правових інститутів, постає питання пошуку правових цінностей, які будуть здатні стати основою формування правового менталітету людей. Проблема полягає в тому, що жодні нововведення й перетворення не здатні внести будь-які позитивні зміни там, де ціннісні регулятори не стали елементом свідомості людини, її культури й правової культури, зокрема. Зрештою, саме через правову культуру відтворюються цінності, що містять у собі своєрідність та національне забарвлення.

Відзначимо, що правова культура обумовлена правовими цінностями, уявленнями про належні права й свободи людини. Вона існує та відображується через діяльність, змістом та метою якої є захист прав та свобод членів суспільства, дотримання правопорядку тощо. Поза правовою культурою членів суспільства не може існувати правова культура суспільства, яка фактично є формою реалізації й самовираження соціокультурної й правової діяльності членів суспільства. Якщо ті чи інші правові уявлення набувають розвитку у відповідному суспільстві, вони постають правовими цінностями, що є невід'ємним елементом правової культури суспільства.

Правова культура включає в себе певні моделі поведінки й дій, пов'язаних, зокрема, із застосуванням правових засобів регулювання суспільних відносин. Правова культура функціонує у взаємодії з політичною, релігійною, моральною, естетичною та іншими видами культури й характеризується рівнем законності й правопорядку в країні, розвиненістю, повнотою й забезпеченістю прав і свобод людини й громадянина, ступенем розвиненості в суспільстві юридичної

освіти й ін. Тобто, на рівень правової культури впливає загальний стан культури населення, вона цілком залежить від рівня суспільної свідомості, ментальності, стану та дотримання у державі правопорядку [4].

Зауважимо, що право, як елемент правової культури та засіб утвердження у суспільстві загального порядку, почало розглядатись як найбільш ефективний інструмент суспільних перетворень, нормативного та дієвого регулятора суспільного життя. Будучи однією з найважливіших цінностей суспільства, право розвивається разом із суспільством, відчуваючи на собі вплив зовнішніх і внутрішніх факторів і регулюючи певним чином суспільні правовідносини. Власне, культура є першоосновою, а право супроводжує, підтримує культуру цього суспільства. З погляду на думку А. І. Гусейнова, право постає елементом ціннісно-нормативної системи суспільства, на який покладається завдання впорядкування, адаптування, гармонізації, затвердження суспільних відносин, пом'якшення потенційних протиріч, закладених в суспільній системі [3]. Однак, відкритим залишається питання адаптації, впровадження тих чи інших правових норм і цінностей, їх відповідність рівню розвитку суспільства, менталітету, готовності членів суспільства прийняти ті чи інші настанови цінності в контексті сформованої раніше системи цінностей і моделей поведінки і відображення в свідомості людей.

У різних культурно-історичних умовах однієї держави або цивілізації зміст права та форми його прояву й самовираження є різними, оскільки сформовані моделі поведінки, стереотипи мислення, вірування, спосіб буття, менталітет різних народів, націй, етносів, традиції на тому чи іншому етапі соціокультурного розвитку значно відрізняються, мають певні особливості. Це обумовлює різноманіття правових культур в історичному контексті протягом усієї людської історії. У цьому разі соціокультурний підхід до розуміння правової культури дозволяє виявити не тільки універсальні цивілізаційні й формаційні детермінанти права, але і його різноманітні зв'язки з певними історичними особливостями розвитку того чи іншого суспільства. Соціокультурний підхід визначає необхідність антропологічного повороту в праві і можливість синтезу правових і культурологічних знань для комплексного вивчення правової культури [3].

Виходячи з наведеного, культура регулює організовує діяльність різних сфер культури суспільства з допомогою сукупності норм, законів, ідеологічних домінант, правил, традицій, цінностей, які обумовлені певними історичними умовами, що є основою наявних моделей поведінки людей, впорядковуючи таким чином суспільні взаємовідносини й формуючи на їх основі нормативно-регулятивні, правові норми, що діють і застосовуються в цьому суспільстві. За таких умов роль правової культури полягає в тому, щоб у суспільстві підтримувався баланс взаємовідносин за допомогою культивування певних моделей поведінки, цінностей, зокрема правових, що є основою суспільства.

Слід зазначити, що в основі становлення правової культури лежить безліч варіантів її розвитку. В одній державі, в залежності від історично сформованих суспільних правовідносин на тому чи іншому етапі розвитку суспільства, правова культура виступає в різних формах і проявах, які закріплюються у свідомості людей і набувають ознак цінностей цього суспільства. Отже, саме цінності формують принципи соціального устрою тієї чи іншої держави, її правові норми, правове мислення, правову поведінку та її правову культуру.

У центрі правової культури завжди перебуває людина, що відображує в собі цінності соціуму. Від того, яка система цінностей у суспільстві набуває розвитку, залежить рівень його правової культури. Якщо в суспільстві буде дотримуватись баланс цінностей людини та соціуму й кожен із членів суспільства робитиме свій внесок у його розвиток та вдосконалювання, це суспільство можна сміливо називати суспільством високої правової культури. Тобто, правова культура втілює в собі напрацьовані у процесі історичного розвитку цінності, які відображують реальний правовий стан цього суспільства, його готовність до розвитку та прийняття чогось нового та прогресивного. Зокрема, для сприйняття нового потрібно, щоб воно було на благо людей, несло в собі позитивні зміни, елементи справедливості, законності, порядку та рівності прав кожного. Розвинена правова культура є немислимою без розвитку в суспільстві права, правосвідомості, правового мислення, правової діяльності, затвердження системи правових цінностей.

Зрештою, правова культура є показником розвитку суспільства, мірою, за якою можливо установити сприйняття та засвоєння накопиченого досвіду та використання його на користь усіх членів суспільства. Будучи елементом культури, право орієнтується на цю культуру, надаючи якісних характеристик розвитку суспільства та рівню його правової культури. Власне, в залежності від складових системи «людина – соціум – суспільство» ми можемо надати характеристику будь-якій правовій культурі, її сутнісним рисам. Ці складові формують історію правової культури, надаючи

можливість простежити її історичні виміри. На тому чи іншому етапі історичного процесу правова культура вбирає в себе їхній сутнісний характер та особливості, акумулює та відображує в історичному контексті у вигляді звичаїв, норм, правил, законів тощо.

В залежності від ціннісних настанов, наявних домінант розвитку, акумулюється найкраще та набуває розвитку держава з її устоями, національною окрасою, особливостями. Якщо ціннісні настанови містять в собі певний баланс та взаєморозуміння, вони асимілюються та трансформуються в устояні, норми та правила, що не підлягають сумніву. Якщо вони засновані на страху або примусі – діють до його зникнення, оскільки не усвідомлюються як необхідність, і тому, як тільки зникає складова заборон (страху, примусу), у свідомості проявляються інші, ті, що існують на підсвідомому рівні. Виходячи з наведеного, правова культура в ціннісно-змістовному аспекті постає певною нормативною системою, що містить у собі сукупність усіх цінностей, які були створені людьми у сфері права протягом людської історії. Якщо узяти за основу комплексну систему «культура – право – суспільство – соціум», то правова культура в її загальному вигляді, що є похідною від цієї системи, включає в себе елементи усіх її складових у їхньому історичному вимірі та безліч різних правових культур, сформованих протягом людської історії, взаємопов'язаних та взаємозалежних. За таких умов правова культура постає як складне й багатовимірне явище культурно-історичного процессу.

Висновки. Правова культура має історичний вимір, відображує в собі досвід життєдіяльності людства, сформований за допомогою діяльності людини та соціуму, поєднанню зовнішнього та внутрішнього факторів її формування (зовнішній – суспільство, внутрішній – людина, її внутрішній, індивідуальний досвід, самореалізація). Зокрема, людина через свою діяльність впливає на систему соціально-правових відносин, а соціум так само вбирає в себе все найкраще, акумулюючи досвід та формуючи систему соціально-правових відносин у суспільстві, передаючи напрацьовані норми та правила поведінки наступним поколінням.

Розвиток правової культури безпосередньо пов'язаний із загальним рівнем культури, світоглядними домінантами, сформованому у суспільстві менталітеті, масовій одноманітній поведінці людей, діалозі культур та народів, запозиченням у різних правових культур нового та перспективного. Правова культура має перспективи в суспільстві, в якому продукуються сутнісні необхідні елементи права. Без рівня розвитку культури суспільства, його готовності сприйняти ті чи інші цінності та нормативні настанови є неможливим формування суспільства розвиненої правової культури та побудова правової держави, що є тематикою подальших досліджень.

Література

1. Барсуков А. Ю. Правовой прогресс как юридическая категория: учебное пособие / Под ред. А.В. Малько. Саратов: Изд-во ГОУ ВПО «Саратовская государственная академия права», 2006. 128 с.

2. Боас Ф. Границы сравнительного метода в антропологии. *Антология исследований культуры.* Т.1. Интерпретация культуры. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. Сер. «Культурология XX век». 728 с.

3. Гусейнов А. И. Право и культура. *Государственная служба,* 2005. № 6 (38). С. 84–90.

4. Морозова Л. А. Теория государства и права в вопросах и ответах. Второе издание. Москва: ОМЕГА-Л, 2005. 595 с.

5. Орлова Э. А. Современная городская культура и человек. Москва : РАН Институт философии : Наука, 1987. 193 с.

6. Орлова Э.А. Введение в социальную и культурную антропологию. Москва: Изд-во МГИК, 1994. 214с.

7. Перов Ю. В. Историческое измерение философии культуры. *Вестник МГТУ,* том 10, №3, 2007. 439 с.

8. Семитко А. П. Развитие правовой культуры как правовой прогресс. Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. ун-та, 1996. 312 с.

9. Синюкова Т. В. Правовая культура: понятие, структура, соотношение национального и общечеловеческого. *Правовая культура,* № 2(7), 2009. С. 6–17.

10. Терешкович П. В. Антропология культурная. *Новейший философский словарь : Энциклопедия* / Сост. А. А. Грицанов. Минск, 1998. С. 896.

11. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX - початок XXI ст.) : моногр. Київ: Генеза, 2005. 592 с.

12. Hundt M. Anthropologium de hominis dignitate, natura et proprietatibus, de elementis, partibus et membris humani corporis. Leipzig, 1501.

References

1. Barsukov A. Yu. (2006). Legal progress as a legal category: textbook. Malko A. B. (Ed.). Saratov: Publishing House of the State Educational Institution of Higher Professional Education “Saratov State Academy of Law” [in Russian].

2. Boas F. (1997). The boundaries of the comparative method in anthropology. Anthology of cultural studies. Vol.1. Interpretation of culture. St. Petersburg: University Book, series "Cultural Studies of the 20th Century" [in Russian].

3. Huseynov A. I. (2005). Law and Culture. State Service, 6 (38), 84–90 [in Russian].

4. Morozova L. A. (2005). The theory of state and law in questions and answers. Second Edition. Moscow: OMEGA-L[in Russian].

5. Orlova E. A. (1987). Modern urban culture and people. Moscow: RAS Institute of Philosophy: Science [in Russian].

6. Orlova E.A. (1994). Introduction to social and cultural anthropology. Moscow: Publishing House of the IPCC [in Russian].

7. Perov Yu. V.(2007). The historical dimension of the philosophy of culture. Vestnik MGTU, 10, 3, 439 [in Russian].

8. Semitko A.P. (1996). Development of legal culture as legal progress. Yekaterinburg: Publishing House of the Ural State. University [in Russian].

9. Sinyukova T. V. (2009). Legal culture: concept, structure, correlation of national and universal. Legal culture, 2 (7), 6–17 [in Russian].

10. Tereshkovich P.V. (1998). Cultural Anthropology. The Newest Philosophical Dictionary: Encyclopedia. Minsk: Publisher V. M. Skakyn [in Belarusian].

11. Sheiko V. M. (2005) Formation of Culturology fundamentals in period of civilizational globalization (second half of XIX - early XXI century). Kyiv: Genesis [in Ukrainian].

12. Hundt M. (1501). Anthropologium de hominis dignitate, natura et proprietatibus, de elementis, partibus et membris humani corporis. Leipzig.

Стаття надійшла до редакції 18.09.2019
Прийнято до публікації 21.10.2019

УДК 304.44:172.4
https://doi.org/10.32461/190655

Сидоренко Ірина Григорівна,
кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології Національного університету біоресурсів і природокористування України
limans@i.ua
ORCID 0000-0002-9478-2984

ЦІННІСНІ ВИМІРИ ВЗАЄМОДІЇ КУЛЬТУР У СУЧАСНОМУ ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ПРОСТОРІ

Мета роботи полягає у розгляді питання про набір цінностей, на основі яких може вибудовуватися діалог між представниками європейських культур, що виникли на основі християнської традиції, та носіями цінностей, сформованих в межах культур ісламського світу. Спільна західноєвропейська пам’ять опиняється перед загрозою розмиття внаслідок зростання в Європі мусульманського населення, яке формує власну пам’ять на основі іншого досвіду й інших цінностей. **Методологію дослідження** становить визначення вихідного поняття роботи – «ідентичність» - у його взаємозв’язку з цінностями європейської культури, метод міждисциплінарного синтезу, етико-філософський та соціокультурний аналізи. З метою віднайти ті цінності, які мали універсальний характер у минулому та могли б стати основою взаємопорозуміння в сучасній ситуації полікультурності, застосовуються аксіологічний та ретроспективний підходи. **Наукова новизна** полягає в здійсненні аналізу ціннісної проблематики в питаннях діалогу культур, зроблено спробу віднайти в процесах суспільного буття такі методологічні принципи та прийоми, які можуть бути задіяні у дослідженнях процесів міжкультурної взаємодії. **Висновки.** Сучасна Європа прагне зберегти свою ціннісно-нормативну ідентичність, і, водночас, вона має гарантувати права та свободи представниками інших культур. Міжкультурний діалог можливий на основі віднайдених у процесі комунікації цінностей, які можуть обґрунтовано претендувати на універсальну значимість.

© Сидоренко І.Г., 2019

Ключові слова: ідентичність, культурні цінності, міжкультурний діалог, гуманістичні цінності, свобода, справедливість, відповідальність.

***Сидоренко Ирина Григорьевна**, кандидат философских наук, доцент кафедры культурологи Национального университета биоресурсов и природопользования Украины*

Ценностные измерения взаимодействия культур на современном европейском пространстве

Цель работы заключается в рассмотрении вопроса о наборе ценностей, на основе которых может выстраиваться диалог между представителями европейских культур, возникших на основе христианской традиции, и носителями ценностей, сложившихся в рамках культур исламского мира. Общая западноевропейская память оказывается перед угрозой исчезновения вследствие роста в Европе мусульманского населения, которое формирует собственную память на основе другого опыта и других ценностей. **Методология исследования** заключается в определении основополагающих категорий работы - «идентичность» и «ценность» в их взаимосвязи, метод междисциплинарного синтеза, этико-философский и социокультурный анализы. С целью выявить те ценности, которые носили универсальный характер в прошлом и могли бы стать основой взаимопонимания в современной ситуации поликультурности, применяются аксиологический и ретроспективный подходы. **Научная новизна** заключается в рассмотрении ценностной проблематики в вопросах диалога культур, сделана попытка найти в процессах общественной жизни такие методологические принципы и приемы, которые могут быть задействованы в исследованиях процессов общественного взаимодействия. **Выводы.** Современная Европа стремится сохранить свою ценностно-нормативную идентичность, и одновременно она должна гарантировать права и свободы представителями других культур. Межкультурный диалог возможен на основе выработанных в процессе коммуникации ценностей, которые могут обоснованно претендовать на универсальную значимость.

Ключевые слова: идентичность, культурные ценности, межкультурный диалог, гуманистические ценности, свобода, справедливость, ответственность.

***Sydorenko Iryna**, PhD, Associate Professor of Cultural of Arts StudiesNational University of Life and Environmental Sciences of Ukraine*

Value measurement of the interaction of cultures in the modern European space

The purpose of the article is to consider the issue of a set of values, on the basis of which a dialogue can be built between representatives of European cultures that have arisen on the basis of the Christian tradition and carriers of values that have developed within the cultures of the Islamic world. Common Western European memory faces the threat of extinction due to the growth in Europe of the Muslim population, which forms its own memory on the basis of other experience and other values. **The methodology** is to determine the fundamental categories of work - "identity" and "value" in their relationship, the method of interdisciplinary synthesis, ethical-philosophical and sociocultural analyzes. In order to identify those values that were universal in the past and could become the basis of mutual understanding in the current multicultural situation, axiological and retrospective approaches are applied. **Scientific novelty** lies in the consideration of value issues in the dialogue of cultures, an attempt is made to find in the processes of public life such methodological principles and techniques that can be used in studies of the processes of social interaction. **Conclusions.** Modern Europe seeks to preserve its value-normative identity, and at the same time it must guarantee the rights and freedoms of representatives of other cultures. Intercultural dialogue is possible on the basis of values developed in the process of communication, which can reasonably claim universal significance.

Key words*:* identity, cultural values, intercultural dialogue, human values, freedom, justice and responsibility.

Актуальність теми дослідження. У фундаменті об'єднаної Європи лежить цивілізаційна та культурна спільність. Європейські країни переважно належать до єдиної християнської культури. Країни мусульманського світу належать до іншої культури та навіть культур та інших цивілізацій. Сучасна Європа опинилася перед загрозою втратити єдність. Яким би не був перелік цінностей, що їх поділяють усі європейці, сьогодні цінності мусять подолати межі Європи та мають набути чинності універсальних. Чи можливо, щоб певний набір цінностей став достатньою підставою для порозуміння між представниками європейського культурного простору та мусульманського світу? Чи можливо віднайти набір цінностей, на основі яких була можливою інтеграція в ситуації цивілізаційної напруги?

Аналіз досліджень і публікацій. Питання розгляду християнської та юдейської традицій і сформованих на їхньому підґрунті цінностей, на основі яких постала Європа, досліджує В. Губер. Умови актуальності греко-римської культурної традиції протягом всієї європейської історії вивчає К.Маєр [8]. Проблему «множинності історій"», значення релігійного розмаїття у формуванні культурних цінностей Європи піднімає М. Боргольте. Поширення поняття «ідентичність» у соціальних науках та суспільному дискурсі відбулося у 1960-х роках у США. Соціологи Р. Брубейкер і Ф. Купер зазначають, що завдячуючи значною мірою книзі Г. Елпорта «Сутність упередження» (The Nature of prejudice) це поняття почали розглядати в контексті етнічності; соціологічна теорія ролей,

теорія референтних груп (Н. Фут, Р. Мертон), роботи в царині символічних інтеракцій (І. Гоффман) та соціальних конструкцій (П. Бергера) також сприяли популяризації цього поняття [2, 64-65]. Я.Грицак говорить не про об'єктивні, а про «сконструйовані» ідентичності. Науковий інтерес Г. Кремер становить як внутрішній, так і поєднаний з іншими культурами, дискурс про цінності в ісламському світі. Враховуючи «самобутність», «іншість» ісламу, дослідниця водночас зауважує на неможливості сформувати «висновки щодо ціннісного канону ісламу», оскільки він не є одноманітним та незмінним [7, 499]. Умови, що стали поштовхом до формування феномену відкритого суспільства в період переходу від середньовічної до новочасної епохи на матеріалах Русі, досліджує Н. Яковенко [11]. Аналіз та узагальнення, що їх здійснює вчена, важливі для нас тому, що дають змогу зрозуміти світоглядні зміни в історико-культурному контексті та є ретроспективою середньовічної та ранньомодерної ментальності.

Мета дослідження полягає у розгляді питання про набір цінностей, на основі яких може відбутися міжкультурних діалог носіїв західної ментальності й культури та носіїв цінностей ісламу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Професор Я. Грицак відзначає, що сучасний Європейський Союз «… через свою демографію стає дедалі поділений, спроби творити спільну європейську ідентичність розбиваються до спротиву локальних еліт...» [4, 351]. Витворена за останні десятиліття навколо Другої світової війни спільна західноєвропейська пам'ять, центральним символом якої є Голокост, може не встояти перед мусульманським населенням, що зростає в Європі [4, 352] і яке формує власну пам'ять на основі іншого досвіду, а, відтак, інших цінностей.

Коли йдеться про ідентичність, нерідко мають на увазі рівність, схожість, незмінність когось або чогось із перебігом часом. Сприйняттю ідентичностей як об'єктивних даностей значної мірою посприяли етнографічні розвідки XIX століття та вибудовані на їхій основі теорії про незмінність мови, духовних традицій, характеру матеріальної культури, антропологічних рис, національних утворень тощо. Багато дослідників, зокрема П. Вагнер, Я. Грицак, вважають, що передусім розуміння ідентичності як вроджених, сталих якостей зумовлено політичними міркуваннями. Динамічні зміни, започатковані у XVI ст., у XIXст. сформували нову Європу. Релігійні війни, які розколювали та спустошували Західну Європу, згідно з Вестфальським миром 1648 року завершилися розподілом Європи на систему суверенних держав. Етнографи XIX ст. більше, ніж науковими інтересами, керувалися політичними мотивами: важливо було обгрунтувати перетворення народу на націю, з її правом на національне самовизначення. Також із формуванням націй була пов'язана думка про мовно-культурну ідентичність. Однак унаслідок ринково-індустріальної революції зростала соціальна нерівність, виник розподіл на класи. І в межах однієї нації відбулася диференціація на два культурно несумісні світи, формувалися соціокультурні ідентичності.

Р. Брубейкер і Ф. Купер вказують на те, що термін «ідентичність» має довгу передісторію використання як технічного терміна в західній філософії, починаючи з античності та завершуючи сучасною західною філософією. Цей термін використовували для окреслення одвічної філософської проблеми сталості серед виявів мінливості та єдності, серед виявів розмаїття [2, 63-64]. Дослідники зауважують на неоднозначності поняття ідентичності, його або надто широкому, або надто вузькому значенні, що «… обтяжене низкою сильних конотацій» [2, 113]. Аби позбутися обмежень, що виникають при сприйнятті світу через призму поняття ідентичності, Р. Брубейкер і Ф. Купер пропонують вийти за межі ідентичності, розглядати партикулярність не як сталість та незмінність, а як взаємодію розмаїтих окремостей.

На небезпеку, що містить у собі прагнення встановити маркери, вказує також Т. Джадт. Аналізуючи власне життя, Т. Джадт приходить до висновку, що в залежності від ситуацій люди можуть приймати різні, часом навіть взаємовиключні ідентичності: «…я волію границю: місце, де країни, спільноти, лояльності, схильності неспокійно зіштовхуються одна з одною – де космополітизм є не так ідентичністю, як звичним станом життя»[3].

Сьогодні, говорячи про ідентичність, маємо на увазі єдність як досвід розбіжностей; на особистісному рівні – усвідомлення власного «Я» у процесі змін та розвитку. Маємо можливість змінювати переконання, віру, визначатися щодо гендеру та навіть змінювати стать. Отже, ідентичності не є сталими, вони конструюються під впливом певних обставин. Водночас, говорячи про сучасну європейську ідентичність, маємо на увазі дещо спільне – ціннісні орієнтири, які зобов'язують дотримуватися прав людини та демократії, а також підтримувати відмінності. Попри те, що певні події підривають європейську єдність, можемо говорити про існування європейської свідомості та європейського самовизначення, сформованих на основі цінностей, що мають грецьке та юдео-християнське коріння; ідеях свободи та рівності; напрацювань сучасної науки; капіталістичної форми виробництва; відділення церкви від держави; римського права; самого поняття

справедливості, що утвердило себе через класову боротьбу, - ідей, що вважаються результатом практичних та інтелектуальних зусиль західного світу [5, 71].

Проблема постає з самого початку, коли ми приймаємо ту позицію, що Європа як цілісність є не географічним утворенням, а «культурною величиною» (В. Губер). Культурний образ Європи визначається кількома чинниками, зокрема, множинністю історій та розмаїттям традицій, між якими дотепер існує велика напруга [5, 67; 6, 17]. Визначальні для європейської культури ідеї позначені суперечностями, відмінностями, що вимагало діалогу як у минулому, так і сьогодні. Основні компоненти західної ментальності сформувалися на основі спільності досвідів, досягнень, поразок, сорому, традицій та совісті.

В інтелектуальному середовищі дебатують про Європу не як про «єдність в розмаїтті», а як «єдність з незчисленними відмінностями» (М. Боргольте). Навіть християнство не представляє універсальної цілісності, але складається з розбіжностей конфесійних традицій. Одначе попри внутрішній плюралізм, воно виробило загальну ціннісно-нормативну традиціїю, безпосередньо пов'язану з християнським образом людини. Вершиною християнських цінностей є людська гідність, оскільки кожна людина створена Богом і відповідати буде перед Богом. Рівна міра відповідальності зрівнює кожну людину у правах і свободах. Безперечно, християнське віровчення дало лише імпульс до формування та правового визнання прав та свобод людини. Та ідея, пройшовши свій шлях, оформилася в політичних та громадянських свободах. Узгодження антагоністичних ціннісних позицій за умов збереження розмаїття – такою є європейська ідентичність.

З християнських витоків постає і принцип толерантності – дія божественної любові охоплює кожного, Він має терпіння навіть до тих, хто відвернувся від Нього. Починаючи з Середньовіччя мислителі трьох монотеїстичних релігій провадили порівняльні релігійні дослідження та дискусії. Переважно вони доходили висновків про вищість власної релігії над іншими, одначе, усвідомлювали релігійні відмінності та розмаїття й закликали до «терпіння». Єдність може творитися й творилася лише в результаті інтелектуальних зусиль із усвідомлення розмаїття.

Цінності, визнані у результаті інтелектуальних зусиль критерієм єдності Європи, це - повага до людської гідності, визнання рівних прав кожного, розвиток культури на грунті свободи.

Ідеї, на ґрунті яких постала Європа та західна цивілізація, сьогодні не належать виключно Європі та європейцям за походженням. Неправомірно залишити поза увагою те, що сучасну Європу сформувала сукупність впливів - греко-римська спадщина, християнство, здобутки юдаїзму та ісламу. Кожна європейська країна колись мала досвід взаємовідносин з якимось регіоном Африки чи Азії, обмінювалася чим-небудь з цим регіоном, конфліктувала з ним та перебувала у постійному контакті [5, 74]. Араби до XVII сторіччя справляли значний вплив на розвиток європейської наукової думки. Від VII-VIII сторіч християни та мусульмани в Європі спорадично пребували у стані конфронтації та симбіозу: Реконкіста, сарацини Сицилії, падіння Костянтинополя та ін.. Відтак, вони навчалися терпінню та визнанню чужої релігії та культури. «На толерованій відмінності від інших і досі ґрунтується виживання Європи, передовсім її культура" [10, 139]. Забуваючи про значення Аверроеса, Авіценни для європейської філософської думки, наділяючи мусульман-іммігрантів лише негативними конотаціями, представники західної цивілізації повертаються на позиції європоцентризму, що є безумовною архаїкою у XXI столітті. Толерувати мусульманську культуру, історію, сприймати окремого мусульманина через призму його емоційних та духовних потреб, є не лише ідеалістичним моральним прагненням, але й цілком раціонально обґрунтованою дією.

Пропонуємо поглянути на проблему з позицій її іншого репрезентанта, неєвропейської сторони. Тут варто зазначити, що, починаючи з XI сторіччя, з моменту першого порівняльного дослідження релігій мусульманина Ібн Хазма, коли автори робили висновки про вищість своєї власної релігії щодо інших [1, 149], ісламські позиції мало в чому змінилися.

Європа не лише замислюється про цінності, вона вимагає від ісламу запровадження принципів модерну, таких як правова держава, терпимість, свобода та повага до прав людини. Сучасні мусульмани не можуть залишатися поза впливом нової реальності, вони весь час мають справу з некоранічними поняттями, течіями, ідеями. Відповідно, в ісламському світі точиться суперечка про цінності. Водночас як ісламісти (які визнають фундаментом усіх норм і цінностей виключно Коран та Сунну), так і ті «нормальні» мусульмани, які визнають, крім Корану та Сунни, спільні людські цінності, історичний досвід інших, виходять з того, що іслам – це релігія, що виходить за межі приватного життя, вона накладає зобов'язання на людину, та впливає на суспільство [7, 506]. Дискутуючи про цінності, ісламські інтелектуали завжди апелюють до Заходу. Ісламісти визнають фундаментом всіх норм і цінностей Коран та Сунну. Ісламісти відкидають

можливість сприйняття досвіду інших джерел, крім канонічних, навіть якщо вони не суперечать фундаментальному вченню.

Інша група поглядів представлена позицією, що орієнтація на модерні цінності не становить загрози мусульманській ідентичності, оскільки ці цінності не є суто західними та мають універсальний характер. У межах цієї позиції є варіанти, які звучать більш традиціоналістськи, оскільки враховують велику кількість конкретних правил та ритуальних обов'язків мусульман, та водночас вони наголошують на базових цінностях – справедливості, свободі, рівності, відповідальності.

Міжкультурний діалог видається можливим не на основі норм, які мають заборонно-примусовий характер і належать радше до царини права, а на основі тих цінностей, що мають універсальний характер – справедливості, свободи, рівності, відповідальності. Як в європейській, так і в ісламській думці чільне місце серед базових цінностей відводиться справедливості, що охоплює всі царини людського буття: релігію, право, етику, політику. Ісламознавець Гудрун Кремер зазначає, що в розумінні ісламських юристів та теологів, справедливою є поведінка, що відповідає Божій волі, і, водночас, «… узгоджується з ідеалом правильної міри й помірності» [7, 512]; Бог створив спільноту мусульман як «спільноту середини» (втілення золотої середини) [7, 513].

До сучасної ісламської дискусій залучаються не лише релігійні мислителі та правники. Так Г.Кремер наводить моральну позицію одного ісламського економіста, згідно з якою варто поєднувати традиційність та новації – віру, вірність принципам, усталеним Господом, та креативність, здатність відповідати на інтелектуальні, економічні, технологічні й цивілізаційні виклики [7, 518].

В процесі побудови дискурсу європейцям варто враховувати, що ісламська теоретична думка рішуче виступає проти радикалізації, релігійного фанатизму, насилля. Г. Кремер перспективи вбачає в дусі раціонального мислення, яким «… живуть і представники ісламського дискурсу, щойно заходить про загальні цінності й норми вищого порядку, які повинні стояти над детальними положеннями шаріату й усталеним формальним правом» [7, 519].

Наукова новизна. Простежено, що розвиток європейської культури є досвідом поєднання розбіжностей: необхідність вирішення конфліктів релігійних ідентичностей заклало підвалини сучасних універсальних цінностей – гідності, рівності, свободи, толерантності. Аналіз теоретичного доробку сучасних ісламських мислителів дозволяє стверджувати, що вихідним принципом морально-етичної взаємодії світу ісламу є принцип справедливості.

Висновки. В основі культурної та релігійної історії Європи лежать декілька джерел. Грецький спадок представлений філософією (із залученням численних досягнень Сходу) та мистецтвом; проте відкрив його Європі арабський Схід. Інтелектуальним розвитком, вміннями, уявою греки багато в чому завдячили Сходу, з культури якого запозичили знання, міфи, образи, елементи побуту, ремесла. Визначальним для розвитку європейської історії є те, що давньогрецька культура постала на ґрунті свободи, яка стала тим новим, що греки привнесли у світ. Греки знали монархічну владу, яка у їх незалежних спільнотах була радше номінальною. Вершиною політичного правління грецьких полісів стала демократія. Античний Рим залишив у спадок традиції правового порядку, впорядковану владу, відчуття політичної єдності. У часи панування Риму на основі юдаїзму виникло християнство. Отож, загальна риса визначальних для європейської культури здобутків греко-римської доби полягає в тому, що в них акумульовано різноманітні культурні надбання. Греко-римську традицію узгодження різних за формою та змістом феноменів продовжило Середньовіччя, яке напрацювало досвід співжиття спільнот з різними релігійними ідентичностями.

Результати діалогу на основі загальнолюдських цінностей видаються позитивними хоча б тому, що альтернативи їм немає. Ідентичності не є незмінними, натомість усталений з переходом до модернізації універсалістський світогляд та універсалістська система законодавства орієнтують на прийнятні для кожного норми взаємодії. Першим кроком є подолання стереотипу вибіркової пам'яті, притаманної сучасному європейцю. Підхід, згідно з яким європейські культури розглядаються як самодостатні, залишає поза увагою внесок неєвропейських культур у розвиток західної цивілізації. Особливо водорозділ позначається на межі «європейська цивілізація-арабський світ».

Європа в її модерному розумінні постала на гуманістичних засадах як територія рівних можливостей та соціальної справедливості. Для європейської етико-правової думки вихідними є свободи та права людини. Отже, другим кроком є чітке дотримання статті 14 «Заборона дискримінації» Конвенції про захист прав людини й основоположних свобод Ради Європи від 04.11.1950, (Закон України «Про ратифікацію Конвенції про захист прав людини і основоположних свобод 1950 року») [9]. Сучасна Європа повинна виробити сукупний спосіб вести внутрішню та зовнішню політику й обстоювати цілісність.

Очевидно, що досвід віднаходження спільних ціннісних підстав, які виявилися консолідуючими навіть у релігійно догматичних суспільствах минулого, можливо реалізувати в процесі комунікаційних побудов у сучасному демократичному європейському просторі. Подолавши релігійні, етнічні суперечності, прийнявши відмінності, поважаючи людську гідність, середньовічні християни, юдеї та мусульмани змогли виробити засади політичного співжиття в Європі.

Стосовно ісламського фундаменталізму, то видається, що він може бути подоланий тільки зсередини самого ісламу – мусульманами, які відкидають програму повернення у середньовіччя. Таких людей в ісламському світі більшість, і європейській цивілізації треба знайти конструктивну форму співпраці з ними.

Література

1. Боргольте Міхаель. Як Європа знайшла своє розмаїття. Про середньовічні корені плюралістичних цінностей. *Культурні цінності Європи* / ред. Г. Йонас, К. Віганд; пер. укр. К. Дмитренко, В. Швед. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 117-171.

2. Brubaker Rogers, Cooper Frederick. Beyond identity. *Theory and Society*. Vol. 29. № 1 (Feb., 2000). P. 1-47 / пер. на рус. Д. Кучеровой, под ред. А. Семенова, М. Могильнер. – *Ab Imperio*, 3/2002. С. 61-115.

3. Джадт Тоні. Пограничний народ / пер. з англ. П. Грицак за публікацією: Tony Judt. Edge People. *The New York Review of Books.* March 25, 2010.

4. Грицак Ярослав. Клопоти з пам'яттю. *Страсті за Бандерою:* статті та есеї / упоряд. Т.С. Амар, І. Балинський, Я. Грицак. Київ: Грані-Т, 2010. С. 346-357.

5. Губер Вольфганг. Юдео-християнська традиція. *Культурні цінності Європи* / ред. Г. Йонас, К. Віганд; пер. укр. К. Дмитренко, В. Швед. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 67-89.

6. Йоас Ганс. Культурні цінності Європи. *Культурні цінності Європи* / ред. Г. Йонас, К. Віганд; пер. укр. К. Дмитренко, В. Швед. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 7-35.

7. Кремер Гудрун. Суперечка цінностей: міркування про сучасний ісламський дискурс. *Культурні цінності Європи* / ред. Г. Йонас, К. Віганд; пер. укр. К. Дмитренко, В. Швед. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 497-523.

8. Маєр Крістіан. Греко-римська традиція. *Культурні цінності Європи* / ред. Г. Йонас, К. Віганд; пер. укр. К. Дмитренко, В. Швед. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 91-115.

9. Про ратифікацію Конвенції про захист прав людини і основоположних свобод 1950 року: Закон України від 17.07.1997 р. № 475/97-ВР. *Офіційний вісник України*. 1997. № 29. С. 11.

10. Эко У. Полный назад / пер. с ит. Е. Костюкович. Москва: Астрель: CORPUS, 2012. 608 с.

11. Яковенко Наталія. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. 2-ге вид., перероблене та розшир. Київ: Критика, 2005. 584 с.

References

1. Borgholjte M. (2014). How Europe found its diversity. About medieval roots of pluralistic values. Cultural values of Europe. G. Jonas, K. Vighand (Ed). (K. Dmytrenko, V. Shved, Trans). Kyiv: Dukh i litera. [in Ukrainian].

2. Brubaker, R. and Cooper, Fr. (2000) Beyond identity. Theory and Society, Vol. 29, 1, 1-47. [in English].

3. Tony, J. (2010). Edge People. The New York Review of Books. March 25. [in English].

4. Hrytsak, Ya. (2010). Problems with memory. Articles and essays. Passion for Bandera. T.S. Omar, I. Balinski, J. Gritsak (Ed). Kyiv: Hrani-T. [in Ukrainian].

5. Huber, V. (2014). Judeo-Christian tradition. Cultural values of Europe. G. Jonas, K. Vighand (Ed). (K. Dmytrenko, V. Shved, Trans). Kyiv: Dukh i litera. [in Ukrainian].

6. Joas, H. (2014). Cultural values of Europe. Cultural values of Europe. G. Jonas, K. Vighand (Ed). (K. Dmytrenko, V. Shved, Trans). Kyiv: Dukh i litera. [in Ukrainian].

7. Cramer, G. (2014). The dispute of values: reflections on contemporary Islamic discourse. Cultural values of Europe. G. Jonas, K. Vighand (Ed). (K. Dmytrenko, V. Shved, Trans). Kyiv: Dukh i litera. [in Ukrainian].

8. Mayor, Ch. Greco-Roman tradition. Cultural values of Europe. G. Jonas, K. Vighand (Ed). (K. Dmytrenko, V. Shved, Trans). Kyiv: Dukh i litera. [in Ukrainian].

9. Law of Ukraine on ratification of the convention for the protection of human rights and fundamental freedoms of 1950 from July 17 1997 № 475/97-VR (1997) Oficijnyj visnyk, 29, 11. [in Ukrainian].

10. Eko, U. (2012). Full back. (E. Kostjukovych, Trans). Moscow: Astrel: Corpus. [in Russia].

9. Yakovenko, N. (2005). An outline of the history of medieval and early modern Ukraine. 2nd ed., Revised and expanded. Kiev: Critics. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.06.2019
Прийнято до публікації 22.07.2019

УДК 78:801.81:339.92 (477)
https://doi.org/10.32461/190657

Фабрика-Процька Ольга Романівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Навчально-наукового Інституту мистецтв
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»
olgafp4@ukr.net
ORCID 0000-0001-5188-1491

ДИНАМІКА КУЛЬТУРНОЇ ТА ЕТНІЧНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ НА УКРАЇНСЬКОМУ ПОГРАНИЧЧІ В ПЕРІОД СЬОГОДЕННЯ

Мета дослідження – розкрити динаміку функціонування культурної та етнічної ідентифікації на українському пограниччі в сучасний період. **Методологія** дослідження полягає у використанні теоретичного, історичного, культурологічного, мистецтвознавчого підходів, що дало змогу розкрити взаємодію тенденцій, репрезентованих явищами полікультурності, а також взаємозв'язок між етносами, регіонами та країнами в наш час. **Наукова новизна.** У статті вперше комплексно акцентовано увагу на динаміці розвитку культурної та етнічної ідентифікації на українських пограничних територіях. **Висновки.** Зазначено, що на українських пограничних територіях в наш час відбуваються соціальні зміни, а саме: відкриваються нові можливості для їх мешканців, розвивається співпраця у соціальній, економічній та культурній сферах та ін. Доведено, що теоретичне обґрунтування питання культурної та етнічної ідентифікації сприяє розвитку національного зацікавлення, усвідомлення якого є необхідною складовою розвитку українського суспільства.

Ключові слова: етнос, пограничні території, трансформація, культурна та етнічна ідентифікація, регіональність.

***Фабрика-Процкая Ольга Романовна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной украинистики и народно-инструментального искусства Учебно-научного института искусств ДВНЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»*

Динамика культурной и этнической идентификации на украинском пограничье в современный период

Цель работы - раскрыть динамику функционирования культурной и этнической идентификации на украинском пограничье. Методология исследования заключается в использовании теоретического, исторического, культурологического, искусствоведческого подходов, что позволило раскрыть взаимодействие тенденций, представленных явлениями поликультурности, а также взаимосвязь между этносами, регионами и странами в наше время. **Научная новизна.** В статье впервые комплексно акцентировано внимание на динамике развития культурной и этнической идентификации на украинских пограничных территориях. **Выводы.** Отмечено, что на пограничных территориях в наше время происходят социальные изменения, а именно открываются новые возможности для их жителей, развивается сотрудничество в социальной, экономической и культурной сферах и др. Доказано, что теоретическое обоснование вопроса культурной и этнической идентификации способствует развитию национального интереса, осознание которого является необходимой составляющей развития украинского общества.

Ключевые слова: этнос, пограничные территории, трансформация, культурная и этничная идентификация, региональность.

***Fabyka-Protska Olga**, Candidate of the Art critic, docent the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Music Art Institute of Art of the Precarpathian National University after Vasil Stefanyk*

Dynamics of cultural and ethnic identification at the Ukrainian borderland within the modern period

The purpose of the article is to reveal the dynamics of the functioning of cultural and ethnic identification on the Ukrainian border in the modern period. **The methodology** of the study is to use theoretical, historical, cultural, artistic, and scientific approaches, which allowed us to reveal the interaction of trends represented by the phenomena of multiculturalism, as well as the relationship between ethnicities, regions, and countries in our time. **Scientific novelty.** For the first time, the article focuses on the dynamics of the development of cultural and ethnic identification in the Ukrainian border territories. **Conclusions.** It is noted that social changes are taking place in the Ukrainian border territories, namely, opening new opportunities for their residents, developing cooperation in the social, economic, and cultural spheres, etc. It is proved that the theoretical substantiation of the issue of cultural and ethnic identification

© Фабрика-Процька О. Р., 2019

contributes to the development of national interest, awareness of which is a necessary component of the development of Ukrainian society. Identity and identification processes in similar areas occur on a symbolic level. According to K. Shestakova, in our time, transboundary regions are formed with their own identity, in which local or regional identification dominates over others. At the same time, in ethnically mixed territories (the factor of interethnic contacts is extremely strong here, almost the main one), the set of several identities in which the ethnic aspect is most pronounced is traced. Thus, the relationship between global and national factors of the contemporary historical process in Ukraine is diverse, complex, and contradictory. They can contribute to the development of integration of a country into the world community or slow down this process. The interaction between the specificity of ethnic and cultural identity on the Ukrainian border is a pressing issue today.

Key words*:* ethnicity, border territories, transformation, cultural and ethnic identification, regionality.

Актуальність теми дослідження. Серед особливостей сучасного розвитку країн Європи відчувається посилення ролі етнічного фактору у культурних, суспільно-політичних процесах, а також бажання людей відстояти свої національні й культурні традиції та цінності. Елемент етнічності набуває чималого значення, оскільки безпосередньо впливає на функціонування культурних, соціальних процесів та розподіл суспільних ресурсів. Глобалізаційні процеси надзвичайно актуалізували проблему національно-культурної ідентичності, яка сьогодні перетворилася на одну з найважливіших проблем серед науковців не лише в Україні, а й за її межами.

Питання культурної та етнічної ідентифікації є досить актуальним у наукових колах України та інших країн. Це обумовлено, з одного боку, тим, що визначення української ідентичності є певним теоретичним засобом створення національної держави. З іншого боку, теоретичне обґрунтування цієї проблеми сприяє висвітленню національного зацікавлення, усвідомлення якого є необхідною складовою розвитку українського суспільства.

Трансформаційні процеси, що розвиваються в сучасній Україні, приводять до змін у становищі всіх соціальних груп. Це сприяє формуванню нових соціальних та міжкультурних зв'язків. За визначенням окремих дослідників, своєрідність етносоціальної ситуації в Україні визначають такі риси, як етнополітичний ренесанс національних меншин та присутність в окремих регіонах компактних та численних етнічних груп. Соціальні зміни відбуваються на пограничних територіях. Зокрема, збільшуються можливості для мешканців пограниччя, значно зростає інтенсивність між групових контактів, розвивається співпраця у економічній, соціальній та культурній сферах, посилюється фактор міжетнічної взаємодії.

Слід констатувати, що «…сучасний культурний розвиток характеризується взаємодією тенденцій, репрезентованих явищами полікультурності, інтеграцією між країнами, регіонами, етносами, націями, які формують спільні інститути діяльності, що надають більше можливостей для розвитку цивілізації» [9, 98].

У період сьогодення саме для мешканців пограничних територій усвідомлення групової та індивідуальної ідентичності стало надзвичайно актуальним. Це пояснюється передусім невизначеністю соціальних шляхів розвитку пограничних регіонів. «Внаслідок зростання соціальної мобільності через близькість кордону збільшилася спокуса «запозичити» модель сусіднього, чужого суспільства, й оминути таким чином вироблення власних координат для соціального самовизначення» [12, 3].

За висловом М. Козловець, якщо для західних науковців концентрація їхнього наукового зацікавлення довкола етнічного, національного та етнополітичного різновидів ідентичності зумовлена насамперед глобалізацією з її руйнівними наслідками для національних держав і етнічних культур, то в нас – триваючими процесами націє – та державотворення [5].

Аналіз досліджень і публікацій. Різні аспекти зазначеної тематики знайшли свої відображення в працях таких вітчизняних дослідників, як Є. Андрос, А. Астаф'єв, Ю. Бадзьо, І.Бойченко,С.Веселовський, А. Гальчинський та ін.

Про специфіку та пояснення суспільних процесів у пограничних регіонах польськими дослідниками – Г. Бабінським, Д. Вояковським, А. Садовським та А. Клосковською була впроваджена концепція пограниччя, використання якої дає можливість обґрунтувати соціальні зміни на науково-практичному й теоретичному рівнях. Однак мало уваги приділено для розуміння етнічних ідентифікаційних процесів у наш час.

Темі аналізу місця, ролі та значення етнічного фактора в життєдіяльності сучасного суспільства присвячені роботи З. Маха, Ф. Барта, Л. Л. Ворнера, Е. Гіденса, Х. Віккера, С. Макеєва, М. Шульги, О. Гнатенка, В. Павленка, В. Арбеніної, З. Сікевич, В. Хотинець та ін.

Відомими є праці, що розкривають поняття та явища «кресів» – специфічних історико-культурних регіонів Польщі, а також звертають увагу на формування в суспільній свідомості

уявлення про своєрідну економічну, політично-культурну та соціальну атмосферу східних погранич Польщі, а також прозорість кордону між Україною та Польщею.

Різноманітні аспекти політичного, суспільно-культурного розвитку пограничних територій теоретично обґрунтовано Г. Бабінським, І. Буковською-Флоренською, Є. Єсталь, М. Голка, В.Павлючок; етнічну та національну ідентичність висвітлюють праці З. Ясинського, А. Садовського, Д. Вояковського та ін. Питання перспектив розвитку програнічних теренів у процесі європейської інтеграції розкривають дослідження П. Кубицького, Г. Пожарлік тощо.

Аналіз взаємодії регіональної ідентичності та етнічної взаємодії розкриває у своїх працях дослідник І. Кононов. Загалом розгляд етнічних процесів присутній у сфері міждисциплінарних етнічних досліджень (Л. Полякова, О. Болдецька, І. Кононов, О. Стегній, М. Чурилов, К. Коростеліна, В. Павленко, В. Євтух та ін.), які спрямовані на переосмислення модерністських та класичних підходів до етнічності.

Синергетику регіональних ідентичностей у культурному континуумі України кінця XX-початку XXI століття розкриває наукове дослідження О. Яковлева, який слушно зазначає, що «Саме синергетичне мислення, що розвиває методологію системних досліджень, відкриває нові можливості пізнання закономірностей саморозвитку та самоорганізації сучасного українського суспільства, яке переживає свою соціокультурну трансформацію в незалежну державу в умовах світових процесів глобалізації та альтернативного поглиблення етнонаціональних регіональних ідентифікацій» [13, 5].

Специфіку пограничних територій досліджували польські науковці Г.Бабінський, Д.Вояковський, А. Садовський, А. Клосковська та інші.

У процесі вивчення та аналізу «кресів» – специфічних історико-культурних регіонів Польщі, митці звертали увагу на формування в суспільній свідомості уявлення про своєрідну політично-культурну, економічну та соціальну атмосферу східних погранич Польщі, прозорість кордону між Польщею та Україною в усіх значеннях. Відомими є публікації та монографії Р. Кєрновського, З.Кужової, А. Лятали та багатьох інших.

Мета дослідження – розкрити динаміку функціонування культурної та етнічної ідентифікації на українському пограниччі в період сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Ідентифікація та свідомість створюються на базі певних об'єктивних рис, хоча можуть бути незалежними від них. Будучи Етнічна ідентифікація, як одна з форм соціальної ідентифікації, окреслюється в категоріях культурної єдності й спирається, за визначенням К. Шестакової, на самодефінацію, створену на підставі культурних характеристик указаної групи в опозиції до інших груп [11].

Етнічна самоідентифікація в ідентифікаційних практиках часто зіставляється з поширеним поняттям «етнічна самосвідомість». Наприклад, Є.Александренков стверджує, що почуття приналежності до групи, сформоване англомовними вченими як *ethnic identity*, мало чим відрізняється від розуміння «етнічної самосвідомості». Відмінність полягає лише в розумінні термінів «етнічна група» й «етнос» [1, 13-22].

Вдало підкреслює дослідник О. Болдецька, що етнічна ідентифікація – це самовизначення індивідом своєї етнічної належності, до якої входить сукупність уявлень як про етнооб'єднувальні, так і про етнодиференціювальні ознаки… Етнічна самоідентифікація, на її думку, відбувається як процес ототожнення суб'єкта зі своїм етносом. В основі цього процесу лежить принцип зіставлення «ми-вони» [2, 20].

У 1966-1967 рр. Ю.Бромлей дає чітке визначення поняття «етнос», яке надовго закріпилося в радянських суспільних науках: «Етнос – усталена сукупність людей, яка історично склалася на певній території та має спільні, відносно стабільні особливості мови, культури й психіки, а також усвідомлення своєї єдності та відмінності від інших подібних утворень (самосвідомість), зафіксоване у самоназві (етнонімі)» [8, 54].

Серед науковців існує два окреслення терміна «етнічність». У вузькому розумінні, за визначенням Г.Де Вос та Л.Романучі-Росс, термін «етнічність» збігається з поняттям «етнічна ідентичність», що означає почуття безперервності з минулим і є частиною автодефініції на найглибшому психологічному рівні. У зв'язку з цим, як вказує З. Мах, в категоріях культурної єдності етнічність стає однією з форм суспільної ідентичності та спирається на визначення, які створюються на підставі культурних характеристик цієї групи стосовно інших груп. І, як ефект класифікації та упорядкування суспільного світу, належить передусім до почуття приналежності та самооцінки [16].

Польський дослідник Г.Бабінський, полемізуючи над етнонаціональними процесами останнього десятиліття, слушно зазначає, що термін «етнічність» найбільше підходить для означення

своєрідного суспільного зв'язку та умов існування суспільних груп [14]. Це пояснюється, насамперед, тим, що етнічність перестали розуміти як атрибут тільки меншинних угрупувань, емігрантів чи пограничних меншин. Він узагальнює поняття етнічність та наводить моделі використання, серед яких:

1) етнічність як етнічна група, набір рис певної спільноти – етнічної групи, якій притаманні різнорідні риси. Найчастіше – це спільні походження, культура, система цінностей. На його думку, члени цієї групи можуть мати означені риси або не знаючи про це, або не приділяючи цьому належної уваги, що, однак, не перешкоджає існуванню групи. Це концепція об'єктивної етнічності;

2) етнічність як етнічна ідентифікація – усвідомлення окремості, гордість або, навпаки, небажання (як в концепції самоненависті). Етнічна ідентифікація і свідомість створюються на базі певних об'єктивних рис, хоча й можуть бути незалежними від цих рис. «Етнічність може створюватись і розвиватись без об'єктивних підстав групової окремості, на базі виключно свідомості та ідеології» [12, 42].

Динаміку прикордоння, на думку В. Кочана, як соціокультурного феномену, слід розглядати в двох вимірах: зовнішньому та внутрішньому. Перше – це зміни ролі й значущості пограниччя в соціокультурних процесах. Друге – внутрішні соціокультурні трансформації того чи іншого пограниччя [6, 96].

У Закарпатській області, яка межує з Угорщиною, Польщею, Румунією, Словаччиною національний склад представлений українцями, угорцями, румунами, ромами.

Основні географічні межі українсько-польського пограниччя науковці Польщі Г. Бабінський та Д. Вояковський окреслюють такими населеними пунктами: Мостисько, Грудек, Львів, Самбір, Дрогобич, Золочів, Стрий, Івано-Франківськ, Коломия, Тернопіль, Підволочиськ з українського боку; любачівський, ярославський, перемишльський, сяноцький, бещадський та лешський повіти з польського боку[18, 130].

Дослідники Т. Мазур і Л. Шевчук у статті «Особливості розвитку Львівської області як складової українсько-польського прикордоння» зазначають, що з економічної точки зору польсько-український регіон обмежується чотирма регіональними адміністративними одиницями: Львівською та Волинською областями з українського боку, а також Люблінським і Підкарпатським воєводством з польського боку [7].

Етнічна територія – це історико-культурне утворення, яке не завжди збігається з територією держави. Зокрема, етнічна територія українців Пряшівщини – це географічний простір їхньої діяльності й проживання, які відображають і етнічні особливості цієї території, а саме: пам'ятки матеріальної культури, побутової сфери тощо. Найзахідніші українські території поєднуються з горами Карпат. Зокрема, слід зазначити, що «…на сучасному етапі, враховуючи специфіку міжрегіонального та транскордонного українсько-словацького співробітництва України та Словаччини з питань культури та забезпечення прав національних меншин в кожній з національних частин, важливим є активізація співробітництва, в першу чергу у прикордонних регіонах» [10, 142].

Повертаючись до культурного контексту пограниччя, можна навести думку М. Щепанського, який вдало відзначає, що досить часто (хоча й не завжди) регіони, які колись справді знаходились поблизу державного кордону, сьогодні набули рис культурного пограниччя, поступово перетворюючись на регіони культурного пограниччя. На його думку, пограничним територіям, які ідеально відповідають типології культурного, властива локалізація на периферії великих політико-адміністративних центрів, тобто незмінна "кресовість", яка іноді може означати політичну, господарчу та суспільну маргіналізацію. Такий регіон може бути периферійним як в географічному сенсі, так і господарському, а вирізняти його може велика культурна відмінність; усвідомлене суспільне відчуття відмінності від інших (ми і вони, свої та чужі, тутешні та нетутешні). Узагальнюючи, М.Щепанський, формулює слушну думку про можливе місце, яке посідає прикордоння у світовій системі, або регіони культурного пограниччя та пограниччя взагалі [17].

Погоджуємося з думкою дослідника з Польщі М. Голки, що «… прикордонні території чітко знають як відмінності між собою, так і подібності, звикли до свого співіснування, навчають співжиттю й співіснуванню різних груп та вимагають постійного тренінгу у співпраці, примушують змінювати стандартні схеми та відкидати стереотипи» [15, 19-20].

Висновки. Таким чином, у суспільному житті кордони є умовною лінією, яка виражає різницю, поділи та позиції сторін – особистостей, суспільних груп, культур, держав. Теоретично кордони утворюють певні моделі прикордоння, які взаємопов'язані між собою. О. Яковлев слушно

констатує, що українська ідентичність повинна мати й загальноцивілізаційну ментальність, тобто її співвідношення із сучасною інформаційною епохою, полікультурним розмаїттям світу.

Ідентичність та ідентифікаційні процеси на подібних теренах відбуваються на символічному рівні. За висловом К. Шестакової, в наш час формуються транскордонні регіони із власною ідентичністю, в якій локальна, або регіональна ідентифікація домінує над іншими. Водночас на етнічно змішаних територіях (фактор міжетнічних контактів тут надзвичайно сильний, майже головний) прослідковується сукупність декількох ідентичностей, в яких етнічний аспект виражений найсильніше. Отже, взаємовідносини між глобальними та національними факторами сучасного історичного процесу в Україні різноманітні, складні та суперечливі. Вони можуть сприяти розвитку інтеграції тієї чи іншої країни у світове співтовариство або гальмувати цей процес. Взаємодія між специфікою етнічної та культурної ідентифікації на українському пограниччі є актуальним питанням сьогодення.

Література

1. Александренков Э. Г. "Этническое самосознание" или "этническая идентичность"? *Этнографическое обозрение.* 1996. № 3. С.13-22.
2. Болдецька О. А. Етнічна самосвідомість в українсько-російському прикордонні: автореф. дис. канд. соц. наук: 22.00.01. Харківський Національний університет історія соціології. Харків, 1996. 24 с.
3. Вахніна Л. Пограниччя в контексті сучасних глобалізаційних процесів: питання ідентичності. *Одеські етнографічні читання. Етнокультура порубіжжя: локальнотериторіальні особливості : збірка наукових праць.* Колектив авторів. Одеса : «Одеський національний університет імені І. І. Мечникова», 2014. 419 с.
4. Винер Б. Этничность: в поисках парадигмы. *Этнографическое обозрение*. 1998. №4. С.3 -27.
5. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
6. Кочан В. М. Феномен пограниччя у соціокультурному вимірі: дис. канд. філософ. наук: 09.00.03. Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського, Сімферополь, 2008. 206 с.
7. Мазур Т. М., Шевчук Л. Т. Особливості розвитку Львівської області як складової українсько-польського прикордоння. Соціально-економічні дослідження в перехідний період. Проблеми європейської інтеграції і транскордонної співпраці. Вип.XXIX: В 2 Т. Під ред. М.І.Долішнього. Львів-Луцьк: Волинський державний університет, 2001. Т.1. 421 с.
8. Павленко В. М., Таглін С. О. Етнопсихологія: навч. посібник. Київ: Сфера, 1999. 408 с.
9. Фабрика-Процька О. Р. Специфіка регіонально-культурної ідентичності українсько-євопейського пограниччя в період сьогодення. Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня, 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистець. Київ: НАКККіМ, 2019. 376 с.
10. Фабрика-Процька О.Р. Джерелознавчі та соціокультурні аспекти дослідження музичного фольклору пограниччя. Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка [загальна редакція та упорядкування А. Душного]. Дрогобич – Кельце – Алмати-Баку: Посвіт, 2019. Вип. 5. 556 с.
11. Шестакова К. Ю. Етнічна ідентифікація на українському пограниччі: автореф. дис. канд. соц. наук, Київ, 2005. 25 с.
12. Шестакова К. Етнічна ідентифікація на українському пограниччі. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата соціологічних наук. Київ, 2005. 187 с.
13. Яковлев О. В. Синергетика регіональних ідентичностей у культурному континуумі України кінця XX-початку XXI століття: дис. д-ра культурології: 26.00.01. НАКККіМ, Київ, 2016. 468 с.
14. Babiński G. Pogranicze polsko-ukraińskie. Etniczność – zróżnicowanie religijne – tożsamość. Kraków: Nomos, 1997. 279 s.
15. Golka M. Pogranicza – Transgraniczność – transkulturowość. Transgraniczność w perspektywie socjologicznej. Kontynuacje / Pod red. L.Gołdyki. – Zielona Góra: Lubuskie Towarzystwo Naukowe, 1999. S.13-26.
16. Mach Z. Symbols, conflict and identity. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1989. 245 s.
17. Szczepański M. Na peryferiach systemu światowego? Socjologiczna refleksja wokół miejsca pogranicza kulturowego w układzie globalnym. Pogranicza etniczne w Europie. Harmonia i konflikty. Pod red. K.Krzysztofka, A.Sadowskiego. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2001. S. 35-49.
18. Wojakowski D. Polacy i Ukraińcy. Rzeczy o pluralizmie i tożsamości. Kraków: Nomos, 2002. 298 s.

References

1. Alexandrenkov E. (1996). Ethnic identity or ethnic identity? Ethnographic review [in Russian].
2. Baldetska O. (1996). Ethnic consciousness in the Ukrainian-Russian border: Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
3. Vakhnina L. (2014). Borders in the context of modern globalization processes: the issue of identity. Odessa Ethnographic Readings. Ethnoculture of the border region: local territorial features. Odessa [in Ukrainian].

4. Wiener B. (1998). Ethnicity: In Search of a Paradigm. Ethnographic Review [in Russian].
5. Kozlovets M. (2009).The phenomenon of national identity: the challenges of globalization. Monograf. Zhytomyr [in Ukrainian].
6. Kochan V. (2008). The Border Phenomenon in the Sociocultural Dimension. Simferopol [in Ukrainian].
7. Mazur T., Shevchuk L. (2001). Features of development of Lviv region as a component of Ukrainian-Polish border. Socio-economic studies in transition. Problems of European integration and cross-border cooperation. Lviv-Lutsk [in Ukrainian].
8. Pavlenko V., Taglin S. (1999). Ethnopsychology. Kyiv: Sphere [in Ukrainian].
9. Fabryka-Protska O. (2019). The specificity of regional and cultural identity of the Ukrainian-European border in the period. Cultural and Artistic Studies of the 21st Century: Scientific and Practical Partnership. Kyiv [in Ukrainian].
10. Fabryka-Protska O. (2019). Source-specific and socio-cultural aspects of the study of musical folklore of the border. Musical Art of the 21st Century - History, Theory, Practice: Collection of Scientific Works of the Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University [General version and ordering by A. Dushny]. Drohobych - Kielce - Almaty-Baku: Drohobych [in Ukrainian].
11. Shestakova K. (2005). Ethnic identification at the Ukrainian border. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
12. Shestakova K. (2005). Ethnic identification at the Ukrainian border. Dissertation. Kyiv [in Ukrainian].
13. Yakovlev O. (2016). Synergetics of regional identities in the cultural continuum of Ukraine at the end of XX-beginning of XXI century. Dissertation's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
14. Babiński G. (1997). Polish-Ukrainian borderland. Ethnicity - religious diversity - identity. Krakow: Nomos [in Poland].
15. Golka M. (1999). Pogranicza - Transborderness - transculturality. Cross-border in a sociological perspective. Zielona Góra: Lubuskie Scientific Society [in Poland].
16. Mach Z. (1989). Symbols, conflict and identity. Krakow: Jagiellonian University Press [in Poland].
17. Szczepański M. (2001). On the periphery of the world system? Sociological reflection around the place of cultural borderland in a global system. Ethnic borderlands in Europe. Harmony and conflicts. Białystok: University of Bialystok Publishing House [in Poland].
18. Wojakowski D. (2002). Poles and Ukrainians. Things about pluralism and identity. Krakow: Nomos [in Poland].

Стаття надійшла до редакції 13.10.2019
Прийнято до публікації 12.11.2019

УДК 008:130.2
https://doi.org/10.32461/190658

Айгістова Аміна Аскярівна,
здобувач Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-7927-0454

ГАРМОНІЯ І КУЛЬТУРНО-СВІТОГЛЯДНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ: СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ

Мета статті – обґрунтувати зв'язок між змінами у світоглядній парадигмі сучасної культури та синтезом мистецтв як проявом гармонії. **Методологія дослідження** ґрунтується на інтеграції культурологічного, мистецтвознавчого і філософського дискурсів з використанням методів аналізу, зокрема мистецтвознавчого, синтезу, узагальнення та ін. **Наукова новизна.** Аналіз синтезу мистецтв у культурологічному дискурсі, який традиційно втримує арсенал міждисциплінарних інструментів дослідницьких пошуків, додає цій проблематиці наукової новизни та дає змогу дійти широких узагальнень завдяки розгляду даного феномена не в середині окремої філософської, естетичної чи мистецтвознавчої традиції, а на межі цих дисциплін. Особливо це важливо у контексті зміни наукової та світоглядної парадигм у культурно-історичному розрізі**. Висновки.** Художня культура постмодернізму відображає загальну мистецьку тенденцію до синтезу різних видів мистецтв, що є проявом гармонії. Синтез мистецтв є однією з ознак європейської культури періоду постмодернізму та відображає повернення мистецтва до його початкового (не за якісними характеристиками та рівнем розвитку, а за сутністю) цілісного стану. Таке «повернення» пов'язують з культурно-світоглядними трансформаціями. Ситуація межі кінця XX - першої чверті XXI активно протистоїть та бореться із неймовірно сильною, навіть агресивною тенденцією роз'єднання, характерною для культури та світогляду сучасності.

Ключові слова: гармонія, культура, синтез мистецтв, світогляд, мистецькі твори.

© Айгістова А.А., 2019

Айгистова Амина Аскяровна, *соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Гармония и культурно-мировоззренческие трансформации: синтез искусств

Цель статьи - обосновать связь между изменениями в мировоззренческой парадигме современной культуры и синтезом искусств как проявлением гармонии. **Методология исследования** основана на интеграции культурологического, искусствоведческого и философского дискурса с использованием методов анализа, в частности искусствоведческого, синтеза, обобщения и др. **Научная новизна.** Анализ синтеза искусств в культурологическом дискурсе, который традиционно удерживает арсенал междисциплинарных инструментов исследовательских поисков, добавляет этой проблематике научной новизны и позволяет сделать широкие обобщения благодаря рассмотрения данного феномена не в рамках отдельной философской, эстетической или искусствоведческой традиции, а на границе этих дисциплин. Особенно это важно в контексте изменения научной и мировоззренческой парадигмы в культурно-историческом разрезе. **Выводы.** Художественная культура постмодернизма отражает общую тенденцию к синтезу различных видов искусств, что является проявлением гармонии. Синтез искусств - один из признаков европейской культуры периода постмодернизма и отражает возвращение искусства в исходное (не по качественным характеристикам и уровню развития, а по сути) целостное состояние. Такое «возвращение» связывают с культурно-мировоззренческими трансформациями. Ситуация конца XX - первой четверти XX активно противостоит и борется с невероятно сильной, даже агрессивной тенденцией разъединения, характерной для культуры и мировоззрения современности.

Ключевые слова: гармония, культура, синтез искусств, мировоззрение, художественные произведения.

Aygistova Amina, *applicant of the Kiev National University of Culture and Arts*

Harmony and cultural and ideological transformations: synthesis of the arts

The purpose of the article is to substantiate the connection between changes in the worldview paradigm of contemporary culture and the synthesis of the arts as a manifestation of harmony**. The methodology** of the research is based on the integration of cultural, art and philosophical discourses using methods of analysis, in particular, art, synthesis, generalization, etc. **Scientific novelty**. The analysis of the synthesis of arts in cultural discourse, which traditionally holds the arsenal of multidisciplinary tools of research, adds to this problematic scientific novelty and enables broad generalizations to be made by considering this phenomenon not in the midst of a separate philosophical, aesthetic, or aesthetic discipline. This is especially important in the context of changing the scientific and ideological paradigms in cultural and historical terms. **Conclusions.** Artistic culture of postmodernism reflects a general artistic tendency to synthesize different kinds of arts, which is a manifestation of harmony. Synthesis of the arts is one of the hallmarks of the European culture of the postmodern period and reflects the return of art to its original (not in terms of quality and level of development, but in essence) holistic state. Such "returns" are associated with cultural and ideological transformations. This trend of the end of the XX - the first quarter of the XXI is actively opposing and combating the incredibly strong, even aggressive trend of separation, characteristic of the culture and outlook of the present. Such a brief overview of these issues requires attention to its practical aspect, in particular, the analysis of examples of synthesis of arts in Ukrainian culture of the last decade in understanding its features and manifestations, which is a promising area of research. After all, contemporary Ukrainian art, responding to the demands of the postmodern worldview, has significantly expanded the list of events, phenomena and artistic projects that are built on the principle of art synthesis.

Key words*:* harmony, culture, synthesis of arts, outlook, works of art.

Актуальність теми дослідження. Наукові тенденції XXI століття, які актуалізували інтерес до дослідження давно відомих понять, явищ і феноменів з нового ракурсу (в тому числі із залученням понятійно-категоріального апарату та досвіду інших дисциплін) торкнулися і синтезу мистецтв.

Аналіз синтезу мистецтв у культурологічному дискурсі, який традиційно втримує арсенал міждисциплінарних інструментів дослідницьких пошуків, додає цій проблематиці наукової новизни та дає змогу дійти широких узагальнень завдяки розгляду даного феномена не в середині окремої філософської, естетичної чи мистецтвознавчої традиції, а на межі цих дисциплін. Особливо це важливо у контексті зміни наукової та світоглядної парадигм у культурно-історичному розрізі.

Тісно пов’язана із синтезом мистецтв гармонія, і цей зв’язок неодноразово ставав предметом багатьох досліджень. Ще автор трактату «Про мир» писав, що мистецтво (τέχνη), наслідуючи природі, робить те ж саме: живопис, змішуючи кольори - білий і чорний, жовтий і червоний, - отримує подібні до зразків картини; музика, пов’язуючи високі і низькі, довгі і короткі звуки в різні поєднання, призводить їх до єдиної гармонії (ἁρμονίαν). А писемність, з'єднавши приголосні й голосні, явила світові всі мистецтва.

Мета статті – обґрунтувати зв'язок між змінами у світоглядній парадигмі сучасної культури та синтезом мистецтв як проявом гармонії.

Ступінь наукової розробки. Проблема синтезу мистецтв традиційно розглядається у руслі філософських (І. Кант, Г. Гегель, Ф. Шеллінг, М. Бердяєв, М. Каган, І. Топчій та ін.) або мистецтвознавчих пошуків, зокрема українських вчених. Так, теоретичні питання, пов'язані з синтезом мистецтв (термінологія, сутність та значення для людини) найбільш ґрунтовно розглядають О. Афоніна, К. Станіславська, К. Івасюк та ін. Окремі види мистецтв в контексті їхнього синтезу та гармонії стають предметом дослідження О. Бойко (синтез хореографії та театру), О. Роготченко (синтез на межі живопису, скульптури та архітектури), А. Морозов (взаємодія танцю та спорту) та Ю. Гармаш, О. Прядко (кольорова гармонія), Т. Казначеєва (синтез музичного, хореографічного та драматичного мистецтв) та ін.

Виклад теми. Під «синтезом» розуміють «поєднання, з'єднання». «Синтез мистецтв» у мистецтвознавстві прийнято трактувати як узгодженість, гармонійне (а не формальне) поєднання різних видів мистецтва в межах одного художнього твору чи циклу. Причому таке об'єднання має бути продиктоване вкладеним у твір змістом.

Також потрібно підкреслити, що ідея синтезу може бути представлена як на рівні поєднання досягнень різних культур та епох, на рівні міжвидового синтезу мистецтва, так і всередині окремих видів мистецтв.

Одним з найбільших серйозних досліджень синтезу мистецтв вважається монографія М. Кагана «Морфологія мистецтв», в якій російський культуролог пропонує вичерпне вивчення видів мистецтва, кожен з яких розподіляє на різновиди, роди і жанри, класи та родини. Це дає змогу автору виявити зв'язки між усіма зазначеними структурними одиницями для «осягнення законів внутрішньої організованості світу мистецтва як системи» [5, 7]. Такий підхід автора вказує на обґрунтування ним гармонічної єдності всіх мистецтв як єдиної системи, яка функціонує за особливими законами.

Також М. Кагана звертався до питання визначення первісного мистецтва. Дослідник підкреслює дві його основні характерні риси: синкретичність та відсутність визначеної жанро-видо-родової структури. Першу особливість науковець розуміє досить широко: не тільки як єдність і невідокремленість різних видів мистецтва, а й як невизначеність, «розмитість меж між художньою та нехудожньою сферами людської діяльності» [5, 175] .

Предметом наукових розвідок зарубіжного науковця І. Топчій стало визначення місця гармонії у західноєвропейській культурі за допомогою соціокультурної рефлексії. Продовжуючи ідеї Р. Вагнера, У. Морріса та ін., дослідниця трактує синтез мистецтв не лише як ідеал гармонії художньої, а й у більш широкому сенсі: як гармонію мистецтва та життя («екологічна гармонія» [8, 21]), і гармонію культури в цілому.

Термін «гармонія» сягає античності, коли він мав універсальне значення і стосувався будови всесвіту, відображав суть фізичного та духовного світу людини, був ідеалом, як писав Платон, «поза чуттєвим взірцем, що існує над світом реальних речей, до якого прагне світ реальних чуттєвих явищ» [8, 14]. У цьому визначенні гармонії увага акцентується на чуттєвості, ірраціональності, яку вона втримує, що часто поєднується з поняттями не стільки практичного, матеріального тощо, скільки прекрасного, тобто з продуктами художньої культури. Нині поняття «гармонія» також характеризує відображення «закономірного характеру розвитку дійсності, внутрішньої та зовнішньої цільності, узгодженості, пропорційності форми та змісту об'єктів» [8, 16], якими є мистецькі твори.

Власне феномен синтезу мистецтв розглядається російською дослідницею як конкретна модель гармонії - єдності в різноманітті. Прагнення до єдності всіх видів художньої творчості, що є вихідним моментом синтезу мистецтв, і розуміння гармонії як єдності в різноманітті дають змогу дослідниці вважати, що синтез мистецтв виступає проявом гармонії [8, 7].

Отже, синтез мистецтв виступає як модель гармонії. І саме гармонія ілюструє прагнення усіх видів мистецтв до єдності.

Найвідомішими жанрами, що побудовані на засадах синтезу мистецтв, вважаються опера, балет, оперета та кінофільм. Однак в останні десятиліття, зокрема в українській культурі, перелік мистецьких явищ та жанрів, що демонструють синтез різних видів мистецтв, значно розширився, прикладом чого є такі форми видовищ, як художня акція, хоровий театр, хорова вистава, перформанс, хепенінг, тотальна інсталяція, флешмоб, боді-арт, стріт-арт, електронна відеогра та ін.

Також варто звернути увагу на практичну та духовну значущість даного феномена. У науковій літературі знаходимо наступний перелік значень синтезу мистецтв: у процесі вдосконалення світу [3], у процесі розвитку високого естетичного смаку та людської чуттєвості через отримання людиною багатого досвіду «спілкування» - як об'єднуюча із усіма видами мистецтв, що впливає на її духовність та внутрішній світ [4], у подоланні соціально-ідеологічних протиріч методами та

інструментами різних видів мистецтва, що «об'єднують власні зусилля»; як універсальний «засіб самовизначення людини в світі» [3].

Ґрунтовною працею української дослідниці К. Станіславської зроблено значний внесок у вирішення проблематики, пов'язаної із вивченням «базової ознаки» художньої парадигми сьогодення — синкретизму в мистецтві. Дослідниця підкреслює, що трансформації у сучасному мистецтві викликані декількома факторами, з яких найістотнішими є «зміна вербальної парадигми сприйняття світу на візуальну» [7, 6]. Тобто вона наголошує на первинності візуального образу, а не слова, як було раніше. І саме тому на зміну популярності книжок сьогодні приходить популярність шоу, вистав, театралізація всього, в тому числі повсякденного життя.

Другим чинником таких змін є бажання людини XXI століття бути не просто глядачем чи слухачем, а співавтором, співтворцем та активним учасником у проектах. Це продиктовано пошуком більш емоційно сильних почуттів та відчуттів, театралізацією та «шоузацією» у буденному життя, що характеризує чи не природню потребу людини періоду постмодернізму. Адже сучасна людина не задовольняється простим спогляданням мистецьких творів. К. Станіславська підсумовує, що на зміну літературоцентристській епосі, «що досягла свого апогею у XIX столітті» [7, 296], приходить культура видовищна, яка, зокрема, і характеризується синтезом мистецтв.

Певне продовження ідеї К. Станіславської отримали у статтях українських мистецтвознавців О. Афоніної та М. Горобчук.

Професор О. Афоніна також підкреслює, що синтез мистецтв (а також «взаємодія і гібридизація» [1, 122] його видів) є характеристикою постмодерної художньої мови. Вони мають на меті «розкриття певної світоглядної ідеї» [7, 122] та «презентацію широкої палітри кодів у їх мистецьких діалогах» [7, 127].

Прикладами такого синтезу теоретик визначає низку мультимедійних творів (мультимедійний проект виставки), музичні перфоманси (наприклад, проект БANZАЙ), балет-перфоманс, музично-драматичну виставу та ін.

Вивченню синтезу мистецтв у жанрі опери-балету присвячено розвідку українського теоретика Т. Казначеєвої, в якій авторка підкреслює синтетичну природу цього жанру, що існує за рахунок взаємодії музичного, хореографічного та драматичного видів мистецтва. І саме це сприяє посиленню драматизму, підкресленню характерних особливостей вистави та утворенню її образної цілісності. Також саме на прикладі кращих зразків опери-балету різних епох стає можливим аналіз та розкриття художніх взаємозв'язків в історичній ретроспективі.

Найбільш розповсюдженим у всі історичні періоди був синтез слова та музики, адже саме він лежить в основі усіх музичних творів. Цій темі присвячено, зокрема, розвідки вітчизняних дослідників А. Лащенка (синтез слова та музики у хоровій музиці Б. Лятошинського) та Д. Шестакової (співставлення п'єси А. Чехова «Три сестри» та однойменної опери).

Так, на прикладі п'єси А. Чехова та опери П. Етвеша Д. Шестакова підкреслює декілька важливих моментів, що сприяли досягненню гармонії в кінцевому результаті. По-перше, авторка наголошує, що музика та музикальність закладені у самому прозовому творі А. Чехова, що, звісно, сприяло гармонійному поєднанню сюжету та тексту (у вигляді лібрето) із музикою, адже музика займала значну роль як в житті самого А. Чехова, так і в житті його героїв [9, 86].

По-друге, саме музика стає в даному випадку тим інструментом, що дозволяє переосмислити кожне слово в літературному тексті, адже ця п'єса багатьма літературознавцями вважається одним з перших зразків твору, який можна віднести до театру абсурду, а тому у тексті від початку закладено зміст, дістатися якого не так просто.

І по-третє, характерною ознакою театру XXI століття є спроба переосмислення класики через пошук нових сенсів у знайомих творах, нових засобів виразності за допомогою появи нових трактовок творів. При цьому руйнуються старі форми, смисли, постановки, звичні характери героїв, «руйнується просторово-часовий континуум» [9, 89].

Одним словом, сценаристи, режисери, актори та інші спеціалісти, задіяні у підготовці вистав, експериментують на усіх можливих рівнях створення мистецького продукту та усіма відомими та новими засобами. І саме синтез слова та музики в даному разі стає тим ґрунтом, що здатен не лише зберегти обидві складові (слово та музику) від остаточної руйнації, а й досягти кінцевої мети — віднайти нові сенси, що будуть зрозумілі глядачу XXI століття, будуть співвіднесені з його світоглядом та, більше того, зможуть утворити гармонію слова та музики навіть в умовах кардинальної трансформації початкового матеріалу.

Теоретики Ю. Гармаш та О. Прядко досліджують один з аспектів гармонії — кольорову гармонію та шляхи її реалізації у творах екранного живопису (маються на увазі цифрова фотографія,

цифровий та аналоговий кінематограф і телебачення, комп'ютерний живопис та графіка). В наведених видах живопису у вирішенні проблеми досягнення кольорової гармонії задіяна низка спеціалістів: це фотомайстер, оператор, режисер, художник по костюмах, художник по гриму, художник-постановник, колорист пост-продакшену, котрі, керуючись художнім задумом кінофільму, використовують ті чи інші засоби виразності для гармонізації кольорів. Як бачимо, спеціалістами витрачається чимало зусиль для того, аби досягти цієї кольорової гармонії, і це недивно, адже усі поєднання кольорів «будуть безпосередньо впливати на суб'єктивні відчуття особистості, на її психофізіологічний та психоемоційний стан» [2, 69].

Отже, поєднання кольорів (колорит) слугує автору живописного твору матеріалом для закодовування певної психоемоційної інформації, яку глядач має розкодовувати. Не заглиблюючись детально в аналіз поєднань конкретних кольорів, їхнього значення та особливостей сприйняття глядачем, підсумуємо тільки, що «кольорова гармонія» в даному випадку є більш широким поняттям, ніж здається на перший погляд: вона визначає не лише певне поєднання кольорів, а й врахування «змісту розвитку подій, композиції, форми і фактури кадрового простору» [2, 76]. І домінуючим фактором в даному разі є саме взаємодія кольорової гармонії та змісту, тобто особливостей розвитку сюжету, або, як прийнято це називати, логіки драматургії.

Художній синтез всередині окремого виду мистецтва — архітектурі, — стає предметом дослідження О. Роготченка. Теоретик вивчає стильовий синтез живописних, скульптурних та архітектурних творів радянського довоєнного періоду в Україні та доходить цікавих висновків. По-перше, синтез мистецтв цього періоду виявився у стилі, добре відомому як «соціалістичний реалізм». По-друге, він був буквально насаджений та продиктований на державному та законодавчому рівні конкретними рішеннями Всесоюзних засідань [6, 257-258], тобто мав яскраво виражену політичну основу. Окрім того, кінцевою метою такого синтезу було не вирішення певних художніх завдань, або мистецької довершеності чи катарсису, а досягнення суто політичних цілей: «виховання, залякування та формування "патріотичної свідомості"» [6, 257]. І саме тому думки як фахівців (мистецтвознавців, культурологів), так і звичайних громадян, що сприймають зразки радянської архітектури, варіюються від визначення її унікальності та цінності як перехідного етапу в розвитку архітектурних стилів до визнання її антихудожньої, антимистецької суті. Однак не можна не погодитися із автором наведеної статті щодо того, що навіть сьогодні не варто давати категоричну оцінку тогочасним будівлям через відсутність ґрунтовних досліджень даного питання та не до кінця розкриту істину про той трагічний період вітчизняної історії.

Тут, на наше переконання, варто підкреслити, що взагалі, вивчаючи проблему гармонії та твори, що побудовані за принципом синтезу мистецтв, потрібно враховувати той факт, що вони далеко не завжди можуть вважатися взірцями прояву гармонії в її універсальному значенні: як категорії, що відображає закономірний характер розвитку дійсності та характеризується такими ознаками, як внутрішня та зовнішня цільність, узгодженість, пропорційність форми та змісту об'єктів [8]. Це залежить від багатьох чинників, серед яких можемо назвати епоху, до якої належить той чи інший твір мистецтва (наприклад, у сучасному, постмодерністському мистецтві, що часто будується на засадах протиставлення попереднім епохам та творчим здобуткам, часто виявляється тенденція «супротиву» не лише на рівні внутрішньому — ідейне, змістове наповнення, — а й на рівні зовнішньому — форми та структури, — що в багатьох випадках зовсім не відповідає зазначеним характеристикам цільності, узгодженості та пропорційності форми і змісту) та, власне, зміст. Адже кожна епоха, поряд із позачасовими цінностями та ідеями, що відображаються у мистецьких творах, диктує і їх власне змістове навантаження. Воно також може не співпадати із тим, що закладалося у твори мистецтва у попередні епохи, наприклад, в добу античності, коли митці через свою творчість виражали захоплення людиною, її фізичною та духовною досконалістю. Це виражалося певними засобами виразності і в конкретних формах. Окрім того, в епоху античності людина відчувала себе частиною світу та її спосіб життя був підпорядкований законам та ритмам навколишнього світу та природи загалом. Саме тому в античності мистецтво було дуже близьке до розуміння себе як прояву гармонії.

Сьогодні ж, у добу інформаційних технологій, коли людство пройшло декілька етапів переоцінки цінностей, мистецтво проповідує зовсім інші ідеї та змісти, часто діаметрально протилежні, що свідчить про певну кризу людського світогляду: це і протиставлення себе природі, розуміння людиною свого місця не як частини природи, а як її володаря, що здатен змінювати навколишній світ за своїм бажанням та потребами, а також ряд кризисних та деструктивних ідей, що стали результатом усвідомлення людством (і митцями) небезпечності такого способу життя людини для майбутнього усієї планети. Саме тому часто у сучасному мистецтві закладено ідеї, що

демонструють не просто відсутність гармонії, а й наявність чогось протилежного за змістом: дисгармонії, хаосу, руйнування на різних рівнях — ідейному та структурному.

Досліджуючи проблему синтезу мистецтв, не можна оминути питання виникнення мистецтва та його особливостей на початку розвитку людської культури. Адже відомо, що тривалий час (аж до епохи Відродження, що прославилася своїми титанами, різностороння обдарованість яких і так вже своєрідним проявом синтезу, — Леонардо да Вінчі, Рафаелем та Мікеланджело, — яких ще називають «універсальними особистостями», котрі успішно виявили свій геній у різних видах творчої та наукової діяльності) головною ознакою мистецтва була його синкретичність, тобто нероздільність на окремі види мистецтва. І лише порівняно недовго (останні чотири-п’ять століть) завдяки появі вузької спеціалізації мистецтво розділилося на окремі види, а митці переважно отримують освіту та присвячують себе одному виду діяльності. Відтак,у цьому відношенні синтез мистецтв є своєрідним поверненням до його родової суті як прояву прекрасного у всіх можливих аспектах, зокрема через рефлексію універсального творця.

І сьогодні ще залишилася тенденція сприймати «універсальних особистостей» сучасної доби, котрі успішно поєднують діяльність у різних творчих іпостасях (наприклад, поет, вокаліст, музикант-виконавець, науковець і под.), із деяким подивом. Тоді як у часи синкретичності мистецтв такі явища були звичною нормою. Однак варто підкреслити, що дедалі очевиднішою є протилежна тенденція — до синтезу мистецтв та до прагнення митців займатися творчістю у широкому розумінні, тобто відмовлятися від вузької спеціалізації.

К. Івасюк абсолютно доречно підкреслює той факт, що проблема синтезу мистецтв стає очевиднішою у певні історичні періоди, а саме: на межі епох, у періоди, що позначилися найбільшими змінами у всіх видах людської діяльності. Однією з таких епох теоретик називає добу Відродження, про яку ми згадували вище - як епоху, яка дала художній культурі найбільше гармонійних творчих особистостей.

У підсумку можна стверджувати, що сучасна художня культура епохи постмодернізму відображає загальну мистецьку тенденцію до синтезу різних видів мистецтв, що є проявом гармонії. Синтез мистецтв є однією з ознак європейської культури періоду постмодернізму та відображає повернення мистецтва до його початкового (не за якісними характеристиками та рівнем розвитку, а за сутністю) цілісного стану. Таке «повернення» пов’язують з культурно-світоглядними трансформаціями. Тенденція межі кінця XX- першої чверті XXI активно протистоїть та бореться із неймовірно сильною, навіть агресивною тенденцією роз’єднання, характерною для культури та світогляду сучасності.

Такий короткий огляд зазначеної проблематики потребує звернення уваги на її практичний аспект, зокрема щодо аналізу прикладів синтезу мистецтв в українській культурі останнього десятиліття у розумінні його особливостей і проявів, що є перспективним напрямом досліджень. Адже сучасне українське мистецтво, реагуючи на вимоги постмодерністського світогляду, значно розширило перелік подій, явищ та мистецьких проектів, які побудовані за принципом синтезу мистецтв.

Література

1. Афоніна О. С. Художні прийоми подвійного кодування в «синтезі мистецтв» // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Вип. 38. Київ: Міленіум, 2017.
2. Гармаш Ю. Т., Прядко О. М. Кольорова гармонія у творах екранного живопису // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Вип. 38. Київ: Міленіум, 2017.
3. Івасюк К. Трансформація феномену «синтез мистецтв» в ході історичного розвитку . URL: http://oldconf.neasmo.org.ua/node/519
4. Естетика: Навч. посіб. / М. П. Колесніков, О. В. Колеснікова, В. О. Лозовойта ін..; За ред. В. О. Лозового. Київ: Юрінком Інтер, 2003. 208 с. URL: /http://radnuk.info/pidrychnuku/estetika/497-kolesnikov/10254-s-3
5. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части I, II, III. Ленинград: Искусство, 1972.
6. Роготченко О. О. Мистецький синтез в архітектурній формі: від тоталітарного до індиферентного // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 1.
7. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2016.

8. Топчий И. В. Проблема гармонии в западноевропейской культуре: автореф. дис. … канд. филос. наук. Ростов-на-Дону, 2004. 28 с.

9. Шестакова Д. В. Музика і слово: діалог у п'єсі Антона Чехова «Три сестри» та в її інтерпретації в однойменній опері Петера Етвеша // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. № 3.

References

1. Afonina O.S Artistic techniques of double coding in the "synthesis of arts." Actual problems of the history, theory and practice of artistic culture. №. 38. Kyiv: Millennium, 2017 [in Ukrainian].

2. Garmash Y. T., Pryadko O.M. Color harmony in works of screen painting. Actual problems of the history, theory and practice of artistic culture. №. 38. Kyiv: Millennium, 2017. [in Ukrainian].

3. Ivasyuk K. Transformation of the phenomenon of "synthesis of arts" in the course of historical development. URL: http://oldconf.neasmo.org.ua/node/519 [in Ukrainian].

4. Aesthetics: Educ. tool. (2003). MP Kolesnikov, OV Kolesnikov, VO Lozovoit, etc.; Edited VO Lozovy. Kyiv: Yurincom Inter. URL: /http://radnuk.info/pidrychnuku/estetika/497-kolesnikov/10254-s-3[in Ukrainian].

5. Kagan MS Art Morphology: A Historical-Theoretical Study of the Inner Structure of the Art World. Parts I, II, III. Leningrad: Art, 1972. [in Russian].

6. Rogotchenko O.O. Art synthesis in architectural form: from totalitarian to indifferent. Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts. Kiev: IDEA-PRINT, 2019. № 1. [in Ukrainian].

7. Stanislavskaya K.I. (2016). Art and entertainment forms of modern culture: a monograph. Kyiv: NAKKKIM [in Ukrainian].

8. Topchiy I.V. (2004). The problem of harmony in Western European culture: author. diss. … Cand. the philosopher. Sciences. Rostov-on-Don [in Russian].

9. Shestakova D.V. Music and the word: dialogue in Anton Chekhov's play "Three Sisters" and in its interpretation in Peter Etvesh's opera of the same name. Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. 2013. № 3. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.09.2019
Прийнято до публікації 19.10.2019

УДК 012+(911.375.1:130.2)
https://doi.org/10.32461/190659

Боголюбова Ірина Владиславівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-1154-122X
avena9@outlook.com

УРБАНІСТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ: ПОЧУТИ ОБРАЗ МІСТА (ЧАСТИНА ІІ)

Мета роботи полягає у встановленні кореляції міської фоносфери й бінарної системи розуміння образу міста. Визначенні особливостей фіксації, синтезу й трансформації звукового ландшафту конкретного образу в культурні практики, які формують абстрактний образ міста. **Методологія дослідження**. Полягає у застосуванні таких теоретичних й емпіричних методів як: інтерв'ю, що дозволить отримати інформацію щодо індивідуального сприйняття конкретного образу простору, специфіки фіксації міської фоносфери, а також її трансформації в культурні практики й таким чином репрезентації образів слухачеві авторами, контент яких аналізується; контент-аналіз проводиться з метою підбору творів за певною тематикою, аналіз яких дозволить виявити особливості інтерпретації інформації, закладеної у творах і закономірності репрезентації образу міського простору авторами; структурно-функціональний метод застосований для визначення взаємозв'язку конкретного-абстрактного, індивідуального-колективного як структурних елементів в системі інтерпретації образу міста через призму міського саундскейпу. **Наукова новизна**. В даній розробці вперше здійснено спробу визначити особливості співвідношення зафіксованих й трансформованих елементів міської фоносфери відповідно бінарної системи образу міста: колективне-індивідуальне, конкретне-абстрактне. **Висновки.** В даній статті зроблено перші важливі кроки в теоретично-емпіричному дослідженні спроможності функціонування системи класифікації феномену образу міста. Обґрунтовано можливість саундскейпу репрезентувати трансформаційні процеси в просторі через фіксацію звукового ландшафту. Визначено дійсність існування

© Боголюбова І. В., 2019

індивідуального, колективного сприйняття і виникнення індивідуально-симетричних образів. Встановлена можливість існування форми первинно колективного сприйняття образу простору, його автентичності фіксації й репрезентації.

Ключові слова: місто, образ міста, міське середовище, саундскейп, філд-рекордінг, звуковий ландшафт, Чорнобильська зона відчуження.

***Боголюбова Ирина Владиславовна**, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Урбанистическая культурология: услышать образ города (часть II)

Цель работы лежит в определении корреляции городской фоносферы и бинарной системы понимания образа города: коллективное-индивидуальное, конкретное-абстрактное. **Методология исследования.** Основывается на следующих теоретических и эмпирических методах как: интервью, которое позволяет получить информацию касательно индивидуального восприятия конкретного образа пространства, специфики фиксации городской фоносферы, а также её трансформации в культурные практики и таким образом репрезентации образов слушателю авторами, контент которых анализируется; контент-анализ проводится с целью подбора произведений по определенной тематике, анализ которых позволяет определить особенности интерпретации информации, заложенной в произведениях и закономерности репрезентации образа городского пространства авторами; структурно-функциональный метод применяется для определения взаимосвязи конкретного-абстрактного, индивидуального-коллективного как структурных элементов в системе интерпретации образа города через призму городского саундскейпа. **Научная новизна** заключается в впервые проведенной попытке определения соотношения зафиксированных элементов городской фоносферы относительно бинарной системы образа города: коллективное-индивидуальное, конкретное-абстрактное. **Выводы**. В данной статье осуществлены первые важные шаги в теоретически-эмпирическом исследовании способности функционирования системы классификации феномена образа города. Обоснованно возможность саундскейпа репрезентировать трансформационные процессы в пространстве через фиксацию звукового ландшафта. Определена действительность существования индивидуального, коллективного восприятия и возникновения индивидуально-симметрических образов. Установлена возможность существования формы изначально коллективного восприятия образа, его аутентичности фиксации и репрезентации.

Ключевые слова: город, образ города, городское пространство, саундскейп, филд-рекординг, звуковой ландшафт, Чернобыльская зона отчуждения.

***Boholiubova Iryna**, Graduate student, National Academy of Culture and Arts*

Urban Cultural Studies: Hearing the Image of the City (Part II)

The purpose of the article is to establish the correlation between the urban phonosphere and the binary system of understanding the image of the city. Determination of features of fixation, synthesis and transformation of the sound landscape of a particular image into cultural practices that form an abstract image of the city. **Methodology**. It involves the application of theoretical and empirical methods such as: an interview that will provide information on the individual perception of a particular image of space, the specificity of fixation of the urban phonosphere, as well as its transformation into cultural practices and thus the representation of images by the authors of the content being analyzed; content analysis is carried out in order to select works on specific topics, the analysis of which will reveal the peculiarities of interpretation of the information contained in the works and patterns of representation of the urban space image by the authors; structural-functional method is used to determine the relationship of concrete-abstract, individual-collective as structural elements in the system of interpretation of the image of the city through the prism of urban soundscape. **Scientific novelty.** In this development, an attempt was made for the first time to determine the peculiarities of the correlation of the fixed and transformed elements of the urban phonosphere according to the binary system of the city image: collective-individual, concrete-abstract. **Conclusions**. In this article, the first important steps in the theoretical and empirical study of the functioning of the system of classification of the phenomenon of the image of the city are made. The soundscape capability to represent transformation processes in space through the fixation of the sound landscape is substantiated. The reality of the existence of individual, collective perception, and the emergence of individually-symmetrical images is determined. The possibility of the existence of a form of the primary collective perception of the image of space, its authenticity of fixation, and representation has been established.

Key words: city, city image, urban environment, soundscape, field record, sound landscape, Chornobyl Exclusion Zone.

У першій частині статті [1] було розглянуто концепцію саундскейпу як нового підходу до вивчення міського середовища. Започаткування даного напряму Реймондом Мюррейем Шейфером надало змогу дослідникам вперше почути місто, відкрити новий кут зору на проблематику міського середовища і його образу. Розглянуто досвід Великобританії у створенні звукових мап міст як методу конструювання даних навколишнього середовища. А також в розробці автором було вперше представлено бінарну систему розуміння образу міста як конкретного і абстрактного, колективного й індивідуального.

Актуальність теми дослідження. Вже понад 40 років як міські дослідження вийшли за рамки візуального аспекту й успішно демонструють нові результати в сфері звукового ландшафту, відкриваючи проблемні зони в міських просторах і їх образах. Однак, що стосується української наукової думки, то дана тематика досі не вийшла на широкий загал, а за сучасних регресивних культурних, політичних і соціальних процесів навряд чи в найближче десятиріччя зможе подолати цей бар'єр. Тому, саундскейп як підхід до вивчення образу міста вже зараз має бути заручений підтримкою з боку науковців, митців й всіх небайдужих до міського простору.

Мета роботи полягає у встановленні кореляції міської фоносфери відповідно сформованої бінарної системи інтерпретації образу міста. Визначенні особливостей фіксації, синтезу й трансформації звукового ландшафту в культурні практики, які формують абстрактний образ міста. Встановленні особливостей, як митці та культурні діячі індивідуально сприймають образи і як вони їх репрезентують слухачеві.

Аналіз досліджень і публікацій. Виявлено, що провідними дослідниками саундскейпу світ визнав Р.М. Шейфера, Б. Труакса, Б. Девіса, Д. Ньюа. Також феномен саундскейпу досліджували К.Бредсол, Д. Калогіанні, В. Томас, М. Квінтон, І. МакГрегор, М. Рефат, Я. Ейсса, А. Карлайл, Дж.Л.Бенто-Коельйо, А. Лобо Соарес, А. Лоуренс, І. Екічі, Б. Сміт, Д. Трегубова, М.А. Чубукова, А.Возьянов, А. Рясов та ін. Серед них композитори А. Сарокін, Н. Черний, Д. Ладзес, Я. Кіркегаард, П. Кьюсак. За тематикою феномену образа міста працювали К. Лінч, О. Г. Трубіна, Ш. Зукін, А.Г.Борін, Д. І. Земляний, Ю. В. Лобанова, Ю. А. Кузовенкова, Л. Є. Трушина, Л.М. Набілкіна, Ю.В.Черкасова, С. С. Ляхова, М. Л. Паламарчук, Я. В. Верменич та ін.

Виклад основного матеріалу. В акустичній організації міського простору переважає антропофонія — звуки, що генеруються людською діяльністю. Дані проекту London Sound Survey [13], який фіксує звуковий ландшафт британської столиці, в якому було охоплено основні звукові категорії міста, демонструють, що антропогенний шум перевищує рівень біофонії щонайменше в три рази. Такі категорії як людський голос і музика за своїм агресивним характером впливу на слухача можуть бути сприйнятими як шум, від якого він намагатиметься захиститись, вдягаючи навушники й вмикаючи свою, персонально підібрану музику [7, 154]. «Радіоприймачі, «уолкмени» і «айподи» стали першими інструментами досягнення автономії, персональної свободи від перенасиченого шумом навколишнього середовища: за допомогою музики й аудіокниг, виходячи з власних пріоритетів, ми вибудовуємо власний «приватний» світ — емоційно насичений, психологічно комфортний і безпечний» [7, 154].

Олександр Сарна формує думку, що основна аудиторія вжитку продуктів радіомовлення — автомобілісти, які користуються такою перевагою радо як «фоновість». Безліч музики, як частина фоносфери, а також вільний доступ до неї, призводить до обезцінювання та зникнення культури її споживання [7, 155]. Звідси слідує, музика перетворюється в своєрідну форму шумового забруднення, в якому твори мистецтва губляться серед буденного фону, який дратує, — запевняє О.Сарна. Культуролог, філософ Герберт Маршал МакЛюен, яким захоплювався Р. Шейфер, розкрив проблематику звукового ландшафту з культурологічної точки зору. Справа в тому, що розвиток цифрових технологій протягом XX століття повертає слух до процесу культурного формування, на відміну від попередніх епох культури читання й письма, де в своїй основі задіяно зір. Поліфонія міста — джерело антропологічних даних. Воно розповідає про культурні вподобання містян, їх соціальне життя, настрій тощо [8].

Дратівливий буденний фон в 1960-1970-х роках став предметом зацікавленості композиторів і дослідників. Серед них було виділено три основні групи, які задіяли концепцію саундскейпу: ті, хто поставили для себе в пріоритеті акустичну екологію; ті, хто урівнювали звуки, не поділяючи їх на hi-fi (якісні) і lo-fi (неякісні), а вважали, що справа лише в акустичній грамотності; а також ті, котрі фіксували звук й трансформували його в музичні композиції. Сам же винахідник саундскейпу, енвайронменталіст Р. Шейфер був і акустичним екологом, і навчав акустичної грамотності своїх студентів. В його посібнику «A Sound Education» [14] сформовано специфічні завдання на вслуховування звуків міського середовища, музики міста. А окрім того, навіть серед авторських музичних композицій Р. Шейфера існують такі, що присвячені тематиці неврозів містян XX століття. Так чи інакше, здебільшого він спрямував свої зусилля на вивчення саундскейпу міста. Музика міста, із середини 1990-х років, розглядається як концептуальна й символічна практика, що через призму бінарності колективного й індивідуального здатна конструювати образ певної місцини.

Подальший хід міркувань базується на значущості саундскейпу як підходу вивчення образу міста в сфері урбаністичної культурології. На це вказують проведений в даній розробці контент-аналіз матеріалу, створеного безпосередньо на основі філд-рекордінгу. Досліджуваний контент має

свою специфіку, оскільки «народжений» через призму техногенної катастрофи 1986 року, яка дала збій в культурних й соціальних процесах України. Матеріал обраний в рамках такого концепту не випадково. Трансформаційні процеси в часі й просторі, які утворила за собою катастрофа охоплюють як колективне, так й індивідуальне сприйняття й інтерпретацію, емоційну пам'ять тощо. Результати дослідження цього явища надають широкий спектр можливостей вивчити особливості сприйняття і відображення образів поселень, що опинились в Чорнобильській зоні відчуження.

Спільнота пам'яті Чорнобиля, як одна зі складових колективної пам'яті, що наприкінці XX століття була на піку суспільного дискурсу, на сьогодні відтіснена на периферію. Олексій Браточкін роз'яснює: «Якщо згадати, які пам'ятники збудовано, або ж як згадують в сьогоденні Чорнобиль, достатньо проаналізувати останню виставку в музеї до 25-річчя аварії. На початку експозиції висять чорно-білі фотокартки катастрофи, а 90% їх показує, що все вже подолано» [3]. Однією з причин занепаду історичної пам'яті історик називає відсутність роботи з травматичним історичним досвідом. О. Браточкін оперує терміном «культурна травма» щодо усвідомлення наслідків для суспільства подій, які «приміряли» на себе це визначення [3]. Сьогодні ми вже наштовхуємось на зовсім іншу реальність. Виявляється, ця певна спільнота не змогла настояти на тому, щоб їх пам'ять змогла отримати «достойне оформлення».

За останнє десятиліття серед культурних і мистецьких діячів зросла кількість культурних практик інтерпретації образу міст або поселень Чорнобильської зони відчуження. Значний інтерес до звукових ландшафтів вищезазначених об'єктів помічено серед білоруських, німецьких, англійських, чеських митців. На відміну від «живих» міст, вивчення образу відселених пунктів має цілу систему взаємодій суб'єкта (звуковий ландшафт) й об'єкта (образ поселення), митця і слухача. Такі культурні практики призводять до зміни і особистості, і суспільства [2]. Як стверджує доктор філософських наук В. П. Большаков — подібна практика розуміється як діяльність або поведінка людини в безпосередньому освоєнні дійсності, в тому числі самого себе: породження, реалізація, збереження й репрезентація досвіду і навичок такого освоєння. А їх виникнення відбувається в період становлення культури в цілому [2]. Культурна травма трансформує паттерни мислення й усвідомлення людини, суспільства. Можна стверджувати, дослідники звукового ландшафту за допомогою саундскейпу створюють сучасну культуру репрезентації образів поселень Зони відчуження для молодого покоління з метою конструювання в свідомості й самих образів поселень, розуміння дійсності, необачних наслідків суспільства, формування нового мислення і ставлення до природнього простору в цілому.

Аналіз плеяди творців саундскейпу, що працювали в Чорнобильській зоні відчуження варто розпочати з неповторної цитати, яка лаконічно, але ґрунтовно віддзеркалює сутність подібних культурних практик. «Ми формуємо звуковий ландшафт своїм відношенням до природи», – мотивує англійський саунд-журналіст Пітер Кьюсак. Натхненний місцями, де присутній яскраво виражений синтез урбанізації і природи, сьогодні свої дослідження П. Кьюсак називає «портрети міст» [10]. Він вважає, чорнобильські міста можуть бути як аудіально, так і візуально привабливими, красивими й атмосферними. Часто існує крайня дихотомія між естетичною реакцією і знанням «небезпеки», будь то забруднення навколишнього середовища, соціальна несправедливість, військова або геополітична ситуація [10].

«Звуки небезпечних місць» — проект до якого входять звукові ландшафти чорнобильських поселень. «Першим звуком, який мені вдалося записати в Чорнобилі, було потріскування високовольтної лінії. Я був дуже здивований, тому що думав, що ця лінія «мертва». Виявилося, що по ній йде струм: тільки не від відключеної атомної електростанції, а до неї, так як на території Чорнобиля працюють ще кілька тисяч чоловік, їм потрібна електроенергія» [10]. В даному випадку відбувається трансформація в свідомості митця, вивільнення від нав'язаних суспільством паттернів щодо цілісного розуміння образу Зони відчуження. Теоретично більша доля суспільства знає, Зона відчуження ЧАЕС — бездиханна територія.

Відомо, поліські міста оточені надзвичайною кількістю природних ландшафтів. Саме цьому явищу наступним етапом П. Кьюсак приділив увагу. Наприклад, запис різноманітності пташиних голосів навколо Чорнобиля додає «життєвості» місту, оскільки за десятиліття після атомної катастрофи багатоманітність фауни повернулась на «мертві» терени [10]. Загалом остаточно скомпонований проект утворив образ поселень через звукозаписи різнобарвної роботи, електрики та радіометрів; покинутого міста Прип'ять; сіл, в яких мешкають самосели; багата жива природа Чорнобиля; вірші та пісні чорнобильців [10]. Однак, проект саунд-журналіста створив достеменний «портрет живого міста», завдяки зафіксованому звуковому ландшафту й ретрансльованому від митця до слухача.

Серед композицій саунд-арт-художника Антона Сарокіна є експеримент з історичною пам'яттю, репрезентованої через призму звукового мистецтва — «Pripjat'» [9]. Першопочатково композиція була створена й увійшла як саундтрек для документального фільму «Навколо Білорусі на велосипедах з моторами» — зворушливої документальної історії про пошук себе і свого коріння [6]. Кінострічка зав'язується на сюжеті, як два молодики експериментуючи з «традиціями батьків» власноруч, на базі вітчизняних велосипедів «Аїст», встановлюють китайські мотори й вирушають в подорож паралельно кордону Білорусі — понад три тисячі кілометрів. Головна ідея, якою пронизаний фільм — прагнення пізнати архаїчність природного середовища й зафільмувати 20-літню культуру, яка, на думку авторів, вже починає зникати [6]. Платівка, що зберігає в собі музичний супровід кінострічки сама по собі виступає тим самим кінцевим результатом саундскейпу і: «…звучить як сильний, драматично вивірений музичний тріп по безкрайніх просторах і незліченних вимірах того, що ми називаємо Батьківщиною і того, що ми при цьому відчуваємо» [6], — тобто образи навколишнього середовища країни.

Під час аналізу музичного твору А. Сарокіна, базуючись на матеріалах інтерв'ю автора даної статті з автором композиції, було відмічено черговий факт того, що образ міста має дві основні фази сприйняття: індивідуальна й колективна. Розглянемо алгоритм про який саме йдеться. По-перше, назва композиції «Прип'ять», при умові, що слухач знав її заздалегідь до прослуховування, може стати тригером, який викликає недостеменний паттерн мислення відносно реальності. Загалом такі явища, як поліська культура і Зона відчуження більшою мірою — паттерн мислення із базових складових, як звук потріскування дозиметра, покинуті домівки й дитячі іграшки, атомна станція, що в подальшому створює ідентичний колективний зміст образу середовища. При прослуховуванні композиції синтез її емоційної складової із, так би мовити, етнографічним семплом звучання голосу жительки (родички автору композиції) села Калинковичі Мозирського району поблизу ріки Прип'ять, яка веде розповідь про прадіда, формують образ поставарійного поселення із його специфічною поліською культурою. Інакше кажучи, слухач, що не має особистого відношення до поліської культури і її поставарійної історії, з більшою вірогідністю буде мати типове уявлення без особистісно-індивідуальної інтерпретації, яка б могла просочуватися й трансформуватися в індивідуальний абстрактний образ.

Автор композиції сам по собі не є тим автором, який описує конкретний образ поселення, він є носієм індивідуальної версії образу (візуально-мисленнєвого процесу і емоціями з ними пов'язаними), який відображено у звукозапису, оскільки напряму історично пов'язаний із поліською культурою. Композитор коментує індивідуальний образ у своїй уяві так: «Історія надзвичайно проста: недалеко від ріки Прип'ять народилась моя бабуся. Голосовий семпл — її. Вона розповідає про мого прадіда <…> Від цього семплу я і відштовхувався далі. <…> Моє трактування в більшій мірі пов'язане з особистими спогадами і тим часом, коли я був дитиною», — розкриває центральний контекст композиції художник в інтерв'ю.

Вище йшла мова про загальноприйняті поняття щодо уявлення поліської культури. Ось тут якраз може бути зафіксовано перехідну форму від індивідуального до колективного сприйняття, а саме індивідуально-симетричні образи [1]. А. Сарокін зазначає, в першу чергу композиція звучить про ріку Прип'ять і його дитинство на її теренах. Разом з тим, автор даної статті має так само пряме відношення до поліської культури і її травматичної історії через свої коріння із тепер вже Зони Відчуження. Заздалегідь розуміючи, про що саме йтиметься в звучанні композиції, при першому ж прослуховування на думку спадали образи доаварійного Полісся із його піщаними дюнами і низькорослими соснами, зафіксованими на чорно-білій фотоплівці на початку 1980-х років, господарськими традиціями, притаманних визначеному регіону. Одночасно в свідомості відбувалось порівняння тих самих доаварійних ландшафтних просторів на фотокартках із реаліями вже поставарійних ландшафтів з різницею в понад 30 років. В цілому підтекст композиції ґрунтувався на спільній історичній пам'яті. Одначе, А. Сарокін помітив певну різницю в сприйнятті й зазначив, що це в даному випадку на краще — нове читання образу. Звісно, пояснює він, що в композиції можна провести паралелі між часом/подіями до і після катастрофи. Проте це все ж більш через призму стороннього читання образу. Певним чином можна стверджувати про функціонування перехідної форми сприйняття від індивідуального до колективного, частково отримавши індивідуально-симетричні образи в контексті звучання композиції.

Чи може образ первинно звучати лише колективною формою сприйняття? Найглибшого класичного звучання конкретного простору втілив датський саунд-арт-художник Якоб Кіркегаард в проекті AION [12], спираючись на ідею основоположної праці американського композитора Елвіна Лусьєра «Я сиджу в кімнаті». Я. Кіркегаард здійснив спробу довести колективність сприйняття

звучання образу методом Е. Лусьера, розробленим в 1969 році. Останній записавши звук свого голосу в кімнаті, в якій він сидів, надалі програвав цей запис, накладаючи його один на одний в цій же кімнаті. У такий спосіб резонансні частоти посилюються, виникає процес, що не дає записаним звуками злитися в один резонансний тон [5]. І такий запис — не компільована композиція із різних «мотивів». Це запис без будь якого оброблення (за виключенням накладання одного й того ж звуку один на одного). У випадку Я. Кіркегаарда даний метод став лише підсиленням непомітного для нашого вуха звучання простору. Відмінності в творах Я. Кіркегаарда від практики Е. Лусьєра полягають в тому, що: по-перше, на запису відсутній голос автора; ведеться виключно запис шумів в приміщенні. По-друге, автор на протязі всього запису був відсутній, так би мовити, «в полі зору» звукового ландшафту.

Задля створення образу міста Прип'ять було обрано три об'єкти: спортивний зал, аудиторія і басейн дитячої поліклініки. Четвертий об'єкт — дерев'яна церква в селі Красно, художник обрав для створення образу покинутих сіл [12]. Проект заслуговує носити ім'я, яке з грецької мови перекладається як «нескінченність» або «вічність», проміжок часу поза людським розумінням [12]. Спільною думкою задалися автор даної статті і Якоб Кіркегаард: чи містять простори сталу атмосферу минулих життів? Саме відчуття, що простір має почуття, стали першою мотивацією до фіксації конкретних образів поселень Зони відчуження, — надає роз'яснення композитор в особистому інтерв'ю. Тому Я. Кіркегаард вдався до специфічної фіксації конкретного образу, як чистий запис природнього ландшафту чотирьох різних місцевостей, шарів звуків цих просторів. Результат відповів на наше спільне запитання: «…я відчуваю, що спосіб, у який я записав звук, схожий на віддзеркалення, здавалося б, Ніщо. Через такий процес кожна кімната почала «співати» …», — говорить художник. Вдалося не лише почути, а й зафіксувати сталу «вічність» поставарійної історії. Фіксація резонансу приміщень репрезентувала їх чисту сутність. Таким чином саунд-художник зміг передати автентичність звучання конкретного образу, не передбачаючи виникнення варіативності індивідуальних абстрактних образів.

Завершуючи дослідження образу міста через призму саундскейпу варто звернутися до відеопослання Девіда Ньюа під лаконічною, але змістовною назвою «Слухай» [11]. Певний час у стрічці звучить голос автора синтезуючись із трьома вищезгаданими категоріями саундскейпу: біофонія, геофонія, антропофонія. Кульмінація стрічки створює істинне розуміння методу звукового дослідження: композитор запитує, що ж буде, якщо зникне його голос, що тоді? І демонструє нам лист паперу із надписом «Слухай». Декілька останніх хвилин ми маємо змогу в тиші особисто осягнути зміст свого звукового ландшафту. «Вслуховуйся! І, вслуховуючись, думай про те, що ти можеш змінити» [11].

По завершенню варто сказати, в даній розробці зроблено перші важливі кроки в теоретично-емпіричному дослідженні спроможності функціонування бінарної системи класифікації феномену образу міста. Визначено можливість саундскейпу репрезентувати трансформаційні процеси в просторі через фіксацію звукового ландшафту. Обґрунтовано дійсність існування індивідуального, колективного сприйняття і виникнення індивідуально-симетричних образів. Встановлена можливість існування форми колективного сприйняття образу простору, його автентичності фіксації й репрезентації. Цікавий парадокс виявлено в тому, що кінцевий продукт, в результаті операцій зі саундскейпом, в культурних практиках може стати тією «персонально підібраною музикою», що й утворює звуконепроникний акустичний кокон [7, 154], в якому кожен з нас абстрагується від дратівливого міського звукового ландшафту.

Література

1. Боголюбова Ірина Владиславівна. Урбаністична культурологія: почути образ міста (Частина І). Мистецтвознавчі записки. Київ, 2019. № 35. С. 83-89.

2. Большаков В П. Культурные практики эстетического и художественного освоения человеком мира. Вестник СПбГУКИ. Санкт-Петербург, 2017. № 1 (30). С. 36-39.

3. Браточкин А. Работа с прошлым в городском пространстве: специфика Беларуси. URL: http://eurocafe.by/lecture/2015/06/07/rabota-s-proshlym-v-gorodskom-prostranstve-specifika-belarusi. (дата звернення: 15.02.2019).

4. Буцко А. Музыка Чернобыля и звуки Берлина. DW. URL: https://tinyurl.com/ya8fn7hh (дата звернення: 15.01.2019).

5. Лусьер Э. (2017). I am sitting in a room | Я сижу в комнате | ММДМ 4 октября 2017. Trajectory of Music URL: https://www.youtube.com/watch?v=hsoK2HlLI_g (дата звернення: 26.01.2019).

6. Roman S. Фильм «Вокруг Беларуси на велосипедах с моторами». Ulej. URL: https://ulej.by/project?id=78105 (дата звернення: 20.01.2019).

7. Сарна А. Noise & smart: от города шумного — к «умному». TOPOS: PS Soundscapes. Вильнюс, 2018. № 1. С. 148-158.
8. Соболевская О.В. Звуковой ландшафт. Что такое sound studies и как они помогают понять город. IQ.HSE. URL: https://.ru/news/227703157.html (дата звернення 19.10.2019)
9. 40sorok. Pripjat'. Soundcloud. URL: https://soundcloud.com/34magnet/40sorok-pripjat (дата звернення: 20.02.2019).
10. Cusack P. Sounds from dangerous Places. URL: https://tinyurl.com/yagvxmg2 (дата звернення: 16.01.2019).
11. David New. Listen. NFB. URL: http://www.nfb.ca/film/listen/ (дата звернення: 16.01.2019).
12. Kirkegaard Jacob. AION : Fonik Works. URL: https://fonik.dk/works/aion.html. (дата звернення: 27.01.2019).
13. London Sound Survey. URL: https://www.soundsurvey.org.uk/ (дата звернення: 27.01.2019).
14. Schafer R. Murrey. A Sound Education. 100 Exercises in Listening and Sound-Making. Ontario : Arcana Editors, 1992. 144 p.

References

1. Boholiubova, I.V. (2019). Urban Cultural Studies: to hear the image of the city. Notes of art criticism, 35, 83-89. [in Ukrainian].
2. Bolshakov, V.P. (2017) Cultural practices of aesthetic and artistic mastering of the world by man. Bulletin of SPbGUKI, 1 (30) March, 36-39. [in Russian].
3. Bratochkin A. Work with the past in urban space: the specifics of Belarus. (2015). European cafe. Retrieved from http://eurocafe.by/lecture/2015/06/07/rabota-s-proshlym-v-gorodskom-prostranstve-specifika-belarusi. [in Russian].
4. Butsko A. (2012). Music of Chernobyl and sounds of Berlin. Dw. Retrieved from https://tinyurl.com/ya8fn7hh. (date of address: 15.01.2019). [in Russian].
5. Lucier, E. (2017). I am sitting in a room. MIHM. Trajectory of Music. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=hsoK2HlLI_g. [in English]
6. Roman S. (2016). The film "Around Belarus on bicycles with motors." Ulj. Retrieved from https://ulej.by/project?id=78105. [in Russian]
7. Sarna A. (2018). Noise & Smart: From a Noisy to a «Smart» City. TOPOS: PS Soundscapes, 1, 148-158. [in Russian].
8. Sobolevskaya O.V. Sound landscape. What is sound studies and how they help to understand the city. IQ.HSE. Retrieved from https://.ru/news/227703157.html [in Russian].
9. 40sorok. (2017). Pripjat'. Soundcloud. Retrieved from https://soundcloud.com/34magnet/40sorok-pripjat. [in English].
10. Cusack, P. Sounds from dangerous Places. Retrieved from https://tinyurl.com/yagvxmg2. [in English].
11. New, D. (2009). Listen. NFB. Retrieved from http://www.nfb.ca/film/listen/ [in English].
12. Kirkegaard Jacob. (2006). AION. Fonik Works. Retrieved from https://fonik.dk/works/aion.html. [in English].
13. London Sound Survey. Retrieved from https://www.soundsurvey.org.uk/. [in English].
14. R. Murray Schafer. (1992) A Sound Education. 100 Exercises in Listening and Sound-Making. Ontario, Canada: Arcana Editors. [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.08.2019
Прийнято до публікації 10.09.2019

УДК 130.2 : 392.5 (477.8) + 7.046.1
https://doi.org/10.32461/190660

Соболєвська Світлана Олександрівна,
аспірантка кафедри культурології та інформаційних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
lana2930@bigmir.net
ORCID 0000-0002-5361-7085

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРОТВОРЧОЇ ФУНКЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО АМАТОРСЬКОГО ТЕАТРУ (КІНЕЦЬ XX – ПОЧАТОК XXI СТОЛІТТЯ)

Мета роботи – сформувати методологічну базу дослідження культурного феномену українського аматорського театру в кінці XX – на початку XXI століття, його культуротворчої функції та впливу на формування особистості митця. **Методологія дослідження** включає в себе хронологічний метод для аналізу діяльності і впливу аматорських театрів на суспільні процеси, метод конкретизації для вивчення стану мистецької й культуротворчої діяльності аматорських театрів у зв'язку з певними умовами існування та історичного розвитку. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше у культурологічній інтерпретації дається визначення поняття «аматорський театр» та розробляється методологія дослідження культуротворчої функції

© Соболєвська С.О., 2019

українського аматорського театру. **Висновки.** Методологічною основою дослідження культуротворчої функції українського аматорського театру та його ролі в становленні особистості митця у кінці ХХ – на початку ХХІ століття має бути системно-комплексний підхід, у контексті якого важливо з'ясувати культуротворчу функцію сучасного аматорського театру й виявити причинно-наслідкові зв'язки між процесом становлення особистості митця в сучасному суспільстві, що динамічно розвивається, та низкою інших фундаментальних утворень, що виникають під час вивчення проблеми. Отже, необхідно якомога повніше використати той методологічний потенціал, котрий накопичено протягом останніх десятиріч у галузі культурологічного знання, щоб проілюструвати здатність сучасного українського аматорського театру, що має можливості ретрансляції практичного культурного досвіду, впливати на формування культури й становлення особистості.

Ключові слова: аматорський театр, евристичні аспекти, культура, культуротворчість, методи дослідження, особистість

Соболевская Светлана Александровна, *аспирантка кафедры культурологии и информационных коммуникаций Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Методологические основы исследования культуротворческой функции украинского аматорского театра (конец ХХ – начало ХХІ века)

Цель работы сформировать методологическую базу исследования культурного феномена украинского аматорского театра в конце ХХ – начале ХХІ века, его культуротворческой функции и влияния на формирование творческой личности. **Методология исследования** включает в себя хронологический метод для анализа деятельности и влияния аматорских театров на общественные процессы, метод конкретизации для изучения состояния творческой и культуротворческой деятельности любительских театров в связи с определенными условиями существования и исторического развития. **Научная новизна** заключается в том, что впервые в культурологической интерпретации дается определение понятию «аматорский театр» и разрабатывается методология исследования культуротворческой функции украинского любительского театра. **Выводы.** Методологической основой исследования культуротворческой функции украинского аматорского театра и его роли в становлении творческой личности в конце ХХ – начале ХХІ века должен быть системно-комплексный подход, в контексте которого важно определить культуротворческую функцию современного любительского театра и выявить причинно-следственные связи между процессом становления творческой личности в современном обществе, которое динамично развивается, и рядом других фундаментальных образований, возникающих во время изучения проблемы. Следовательно, необходимо как можно полнее использовать тот методологический потенциал, который накоплен в течение последних десятилетий в области культурологического знания, чтобы проиллюстрировать способность современного украинского любительского театра, имеющего возможности ретрансляции практического культурного опыта, влиять на формирование культуры и становления личности.

Ключевые слова: аматорский театр, эвристические аспекты, культура, культуротворчество, методы исследования, личность

Sobolevska Svitlana, *Postgraduate of the culturelogy and information communications The National Academy of Culture and Arts Management*

Methodological bases of studying the cultural function of the ukrainian amator theater (the end of xx - the beginning of the xxi century)

The purpose of the article is to form a methodological basis for the study of the cultural phenomenon of Ukrainian amateur theater at the end of XX – early XXI century, its cultural-creating function, and influence on the formation of the creative personality. **The methodology** of the research includes a chronological method to analyze the activities and impact of amateur theaters on social processes, the method of concretization for the study of the creative and cultural activities of amateur theatres in connection with certain conditions of existence and historical development. **The scientific novelty** is in the fact that for the first time in the cultural interpretation given to the definition of «amateur theater» and developed the research methodology, cultural features of Ukrainian amateur theater. **Conclusions.** Methodological basis of research culture-creating function of the Ukrainian amateur theatre and its role in the formation of the creative personality in the end of XX – early XXI century must be systemically-integrated approach in whose context it is fundamental to find out culture-creating function of contemporary amateur theatre and to identify causal relationships between the process of formation of the creative personality in developing rapidly modern society, and other fundamental entities that occur during the study of the problem. Therefore, it is necessary to use as fully as possible the methodological potential that has been accumulated over the past decades in the field of cultural knowledge to illustrate the ability of modern Ukrainian amateur theater, which can relay practical, cultural experience, to influence the formation of culture and personality.

Key words*:* amateur theatre, heuristic aspects, culture, cultural creation, research methods, personality

Актуальність теми дослідження. Культурний феномен аматорського театру у кінці ХХ – на початку ХХІ століття, його культуротворча функція та вплив на формування особистості митця залишається недостатньо дослідженим. Тож необхідно обрати та систематизувати методи дослідження цього феномену. Оскільки протягом останніх десятиріч в українській культурології

наявні лише поодинокі праці щодо зв'язку театру й театральної культури із процесами формування особистості та її подальшого життя в соціумі, а дослідження українського аматорського театру стосувалися сфери інтересів театрознавства чи мистецтвознавства, виникла необхідність визначення культурологічних підходів та розробки методології дослідження в цьому напрямку. Також у культурології досі немає чіткого визначення поняття «аматорський театр».

Аналіз досліджень і публікацій. Для формування поняття «аматорський театр» у культурологічній площині використовувалися тлумачення понять «культура» й «особистість», наявні у працях вітчизняних і зарубіжних вчених, зокрема М. Аріарського, Г. Балла, С. Батракової, П.Герчанівської, В. Мєдінцева, Т. Сілаєвої, Я. Чорненького [2; 3; 4; 5; 9; 12]. Для визначення методології дослідження культуротворчої функції українського аматорського театру в кінці ХХ – на початку ХХІ століття в контексті культуротворчості –складної системи, де особистість прагне до досконалості та новаторства й за межами традиційної творчої діяльності, виникла необхідність звернутися до праць Т. Добіної, Є. Гротовського, Й. Хейзинги [6; 7; 10].

Мета дослідження – сформувати методологічну базу дослідження культурного феномену українського аматорського театру в кінці ХХ – на початку ХХІ століття, його культуротворчої функції та впливу на формування особистості митця. Дати визначення поняттю «аматорський театр» з позицій культурології.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж розглянути й визначити методологічні засади дослідження українського аматорського театру в кінці ХХ – на початку ХХІ століття, необхідно звернутися до низки понять, що безпосередньо або опосередковано пов'язані із театром, який є невід'ємною частиною національної культури, складовою соціально-культурної діяльності людини.

Дослідження ролі й місця соціально-культурної діяльності в житті людини в зазначений період можливе завдяки завершенню багатовікового процесу становлення науки про культуру – культурології. У рамках даної наукової дисципліни розвиваються фундаментальна теоретична культурологія, що концентрується на обґрунтуванні загальних закономірностей виникнення, становлення та функціонування культури, і прикладна культурологія, завдання якої полягають у розкритті соціальних технологій створення сприятливого культурного середовища та дослідженні прилучення людини до досягнень зарубіжної та вітчизняної культури. Прикладна культурологія керується необхідністю розкриття механізму формування в кожній людині повсякденної, практичної культури, що забезпечує самоконтроль соціального буття та ствердження культури пізнання, праці, побуту, сімейних стосунків, ділового та неформального спілкування тощо [2]. Виокремити можна культуру дозвілля, що певною мірою стосується й аматорського театру, до якого люди звертаються у вільний від основної діяльності час.

Велику кількість тлумачень поняття «культура» можна пояснити тим, що воно широко використовується в різних галузях знання та наукових парадигмах. Але якщо обрати ті визначення, котрі вживаються у суміжних галузях науки та практики, то можна прослідкувати за поєднаннями понять «культура» й «особистість». Зокрема, за визначенням провідних українських культурологів поняття «культура» як світ творчих новацій – способів і результатів пізнання, інтелектуальних та образних рефлексій буття та його практичного перетворення з метою розширення обсягів виробництва, розподілу та споживання соціальних надбань [5, 96] – є важливою сферою буття людини під час її внутрішніх трансформацій. Для подальшого розвитку культури необхідною умовою стає виховання людини-митця, яка буде відкритою для змін і зорієнтованою на творчий пошук у всіх видах своєї діяльності, на продукування культурних цінностей. Адже створення культурних цінностей визначається функціональними особливостями й конструктивними параметрами, що пов'язані з мінливістю способів та умов їх появи, ідейними спонуканнями їхніх творців, стильовими або декоративними характеристиками.

Водночас поняття «особистість» трактується українськими психологами Г. Баллом і В.Мєдінцевим як втілення або буття культури у людському індивіді, певна якість особи, що дозволяє їй бути відносно автономним та індивідуально своєрідним суб'єктом культури [3, 7-8]. Тож культуру можна вважати не тільки місцем перебування людини, а й сферою подальших перетворень особистості [4, 191]. Як свідчить дослідник Т. Сілаєва, з поняттям «особистість» пов'язана фундаментальна, істотна риса людини бути не просто залежною від суспільства, не просто пасивним продуктом обставин, а виступати суб'єктом, діючою істотою, якій притаманні свобода волі й вибору, а також здатність до творчості в усіх її проявах [9, 162]. Ще одне визначення вказаного поняття запропонував український науковець Я. Чорненький. Пояснюючи поняття «особистість» через поняття «людина», можна сказати, що особистість – це людина зі сформованим світоглядом, тобто, системою поглядів на світ, самосвідомістю й здатністю до творчої самореалізації через діяльність [12,

68]. Театральне мистецтво – вид мистецтва, особливістю якого є художнє відображення життя за допомогою сценічної дії акторів перед глядачами. Нідерландський вчений, дослідник культури Й. Хейзинга зазначає, що ствердження «весь світ – театр» достатньо обґрунтоване, адже досвід усвідомлення людиною себе та світу щедрий на театральні аналогії. І театр стає елементом ігрової сутності культури, однією з найдовершеніших форм гри [10, 159]. Також в одному із найважливіших театральних маніфестів ХХ століття «На шляхах до убогого театру» відомий польський теоретик театру Є. Гротовський зазначив, що у подальшому процесі розвитку театру людина буде не лише одним з елементів постановки, а й становитиме інтегральну цілість, в якій все зосереджуватиметься саме на акторі [6].

У культурології й досі немає чіткого визначення поняття «аматорський театр». Та можна стверджувати, що в культурологічній інтерпретації український аматорський театр – це культурна інституція, що творчістю любителів мистецтва сцени створює культуру у непрофесійному просторі мистецтва. Зближуючи мистецтво і повсякденне життя завдяки своїй відмінності від професійного театру, аматорство розповсюджує серед широкого загалу мистецькі цінності, несе естетичні смисли та сенси життя, транслює знаки культури, поширює традиції та надає світоглядно-моральні орієнтири поведінки індивіда у соціумі. Відтак аматорський театр виконує потужну культуротворчу функцію, забезпечуючи збереження, передачу, відтворення й розвиток української культури через людину «граючу», закладаючи у неї механізми культурної ідентифікації.

Визначення культуротворчості як складної системи, в якій відбувається творення культури й поза межами традиційної творчої діяльності, що характеризується й мотивується прагненням творчої особистості до досконалості й новаторства, яке дає Т. Добіна, також важливе в контексті цього дослідження. Завдяки здатності сучасного аматорського театру до культуротворення в його учасників формується сприйняття та усвідомлення свого звичного й природнього культурного буття в процесі постійної (зазвичай підсвідомої) інтроспекції, а входження в іншу культуру (адже кінець ХХ – початок ХХІ століття характеризується взаємопроникненням різних культур), розуміння особливостей і самовизначеності потребує толерантності (співпереживання) й володіння методом універсальної інтерпретації (герменевтики) [7, 53-54]. Театр зближує мистецтво й життя, створюючи культуру в просторі буття, тож театральне мистецтво необхідно розглядати в ширшому філософському та соціокультурному контексті, оскільки театр, як культурний інститут, здатен надати певні орієнтири поведінки індивіда в соціумі, особливо в переломні моменти розвитку суспільства [1, 3-4].

Визначення методологічних підходів важливе для логічної побудови наукового дослідження, оскільки воно безпосередньо впливає на характер його результатів. У дослідженні українського аматорського театру методологічною основою має стати культурологічний підхід, що спиратиметься як на емпіричний матеріал, так і на загальнонаукові методи пізнання. Думається, найбільш ґрунтовне вивчення феномену українського аматорського театру в кінці ХХ – на початку ХХІ століття можна забезпечити, застосувавши такі підходи:

1) історико-культурний підхід, адже розглядати культуру як духовне багатство суспільства і внутрішнє надбання людини, що постійно прагне до пізнання істини, добра і краси, долаючи свою природну обмеженість, усвідомлюючи єдність із суспільством та іншими людьми, необхідно звертаючись до зв'язку минулого із майбутнім, історії та сучасності;

2) системний підхід, що дозволяє розглядати український аматорський театр у функціональній взаємодії його елементів із іншими матеріальними і духовними підсистемами культури, а також його динаміку й трансформації в кінці ХХ – на початку ХХІ століття;

3) міждисциплінарний підхід, адже театральне мистецтво можна досліджувати з боку різних наукових галузей (історії, філософії, психології, соціології, педагогіки тощо).

Методологічного значення набуває тлумачення понять «особистість», що розглядатиметься як інтегральна якість, яка набувається людиною під час свідомої діяльності у процесі залучення до соціальної взаємодії; «становлення» як процес формування в особистості певних соціально-психологічних характеристик; «театральне мистецтво» як складний системний соціокультурний феномен, елементи якого можуть суттєво вплинути на становлення особистості митця. Адже театральне мистецтво має основу, споріднену з ігровою природою творчої людини, його складовими є технології акторської гри та режисерське втілення художнього задуму, які подібні до процесів рольового опанування особистістю механізмів соціальної взаємодії.

Серед загальнонаукових методів дослідження обираються хронологічний метод для аналізу діяльності і впливу аматорських театрів на суспільні процеси від витоків до сьогодення; історико-процесуальний метод для вивчення шляхів розвитку й становлення організаційної, мистецької,

суспільно-політичної та громадської роботи українських аматорських театрів; аксіологічний метод і метод аналогії для співставлення аматорського театру й соціальної дійсності; компаративний, кроскультурний методи та метод структуралізму для порівняння особливостей професійного й аматорського театрів, виявлення їх особливостей та відмінностей, адже поряд із домінантною культурою існують її відгалуження, які теж відіграють роль у формуванні суспільної свідомості – якщо український професійний театр можна вважати частиною магістральної культури, то український аматорський театр з його мобільністю, здатністю до ризику та епатажу у виборі репертуару, продукуванням нових ідей, стає її альтернативним відгалуженням; метод конкретизації для вивчення стану мистецької й культуротворчої діяльності аматорських театрів у зв'язку з певними умовами існування та історичного розвитку; герменевтичний метод – для дослідження трансляції національних традицій у аматорському театрі кінця ХХ – початку ХХІ століття та їх інтерпретації аматорськими театральними колективами; семіотичний метод – для аналізу знаково-символічної сторони творчості сучасних українських аматорських театрів.

Для остаточного формування методологічної основи дослідження українського аматорського театру кінця ХХ – початку ХХІ століття необхідно врахувати, що об'єктивний опис і гармонійне охоплення фактів можливі лише за умов урахування обставин, за яких ці знання у свій час були отримані. Період 1990-х років можна охарактеризувати як час становлення української державності та морально-естетичного ідеалу суспільства, докорінних змін у багатьох сферах життя, зокрема й у сфері культури. Середина 1990-х років стала періодом випробувань, коли йшли пошуки можливих шляхів існування професійного й аматорського театру [11]. У 2000-ні роки відбулось пожвавлення аматорського театрального руху. Театральне дійство з домінантною естетичною функцією стає художньою технологією гармонізації людського життя, що приводить до зміни природи його зв'язків та трансформації структури, коли актор і глядач, будучи символами двох художніх актів, створюють штучний простір вигаданої дійсності за зразком та всупереч навколишній дійсності. І в ідеальному світі театрально-художньої умовності засоби художньої виразності оптимізують процеси занурення та соціальної адаптації людини [8, 3-8].

Наукова новизна. Вперше в культурологічній інтерпретації дається визначення поняттю «аматорський театр» та розробляється методологія дослідження культуротворчої функції українського аматорського театру в кінці ХХ – на початку ХХІ століття.

Висновки. З огляду на суть викладеного вище, є підстави вважати, що методологічною основою дослідження культуротворчої функції українського аматорського театру та його ролі у становленні особистості митця в кінці ХХ – на початку ХХІ століття має бути системно-комплексний підхід, у контексті якого важливо з'ясувати культуротворчу функцію сучасного аматорського театру і виявити причинно-наслідкові зв'язки між процесом становлення особистості митця в сучасному суспільстві, що динамічно розвивається, та низкою інших фундаментальних утворень, що з'являються під час вивчення проблеми. Отже, необхідно якомога повніше використати той методологічний потенціал, котрий накопичено протягом останніх десятиріч у галузі культурологічного знання, щоб проілюструвати здатність сучасного українського аматорського театру впливати на формування культури й становлення особистості завдяки можливості ретрансляції практичного культурного досвіду й критично осмисленій творчій реалізації особистості.

Література

1. Абрашкевичус Г. А. Театральное пространство в системе современной культуры. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології:* зб. матер. П'ятої Міжн. наук.-творчої конф. студентів, магістрантів, аспірантів та молодих вчених (10-11 листопада 2011 р., м. Київ). Київ: НАКККіМ, 2011. С. 3-5.

2. Ариарский М. А. Прикладная культурология: монография. Санкт-Петербург: Эго, 2001. 2-е изд., испр. и доп. 287 с.

3. Балл Г. О., Мєдінцев В. О. Особистість як індивідуальний модус культури і як інтегративна якість особи. *Горизонти освіти.* 2011. №3. С. 7-14.

4. Батракова С. Н. Методологические проблемы становления педагогического процесса формирования целостной личности. *Мир психологии.* 2004. №4. С. 183-193.

5. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. Київ: НАКККіМ, 2015. 439 с.

6. Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. Пер. с польск., составл. вступит. ст. и примеч. Н. Башинджагян. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.

7. Добіна Т. Г. Творча спадщина Бориса Лятошинського в контексті українського культуротворення (20-60-ті роки ХХ ст.): дис. канд. культурології: 26.00.01. Маріупольський державний університет. Маріуполь, 2018. 213 арк. Бібліогр.: арк. 186-210.

8. Прилуцька А. Є. Театральне дійство як соціокультурний феномен: автореф. дис. канд. філософ. наук: 09.00.04. Харківський державний університет. Харків, 1999. 18 л.

9. Сілаєва Т. О. Філософія: Курс лекцій. Тернопіль: СМП «Астон», 2003. 261 с.

10. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. Москва: ООО «Издательство АСТ», 2004. 539 с.

11. Чирков О. С. Житомирський театр: учора й сьогодні. Нариси. Житомир: Полісся, 2014. 144 с.: іл.

12. Чорненький Я. Я. Культурологія. Теорія. Практика. Самостійна робота: навч. посібник. Київ: Центр навчальної літератури, 2004. 392 с.

References

1. Abrashkevichus G. A. (2011). Theatre space in the system of modern culture. Proceedings from the 5th International Scientific and Creative Conference of students, undergraduates, postgraduates and young scientists «Cultural and artistic environment: creativity and technology». (pp. 3-5). Kyiv: NAKKKiM [In Russian].

2. Aryarskyj M. A. (2001). Applied cultural studies: monograph. Sankt-Peterburg: Ego [In Russian].

3. Ball G. O., Myedintsev V. O. (2011). Personality as an individual mode of culture and as an integrative quality of the personality. Goryzonty osvity, 3, 7-14 [In Ukrainian].

4. Batrakova S. N. (2004). Methodological problems of formation of pedagogical process of formation of the integral personality. Mir psihologii, 4, 183-193 [In Russian].

5. Gerchanivs`ka P. E. (2015). Cultural studies: terminological dictionary. Kyiv: NAKKKiM. 439 p. [In Ukrainian].

6. Grotovsky`j E. (2003). From poor theatre to art-guide (N. Bashinjagyan, Trans). Moscow: Artyst. Rezhisser. Teatr [In Russian].

7. Dobina T. G. (2018). Creative heritage of Boris Lyatoshinsky in the context of Ukrainian cultural creation (20-60-ies of XX century). Doctor's thesis. Mariupol`: MDU [In Ukrainian].

8. Pry`lucz`ka A. Ye. (1999) Theatrical performance as a socio-cultural phenomenon. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Kharkivs`ky`j derzhavny`j universytet [In Ukrainian].

9. Silayeva T. O. (2003). Philosophy: a course of lectures. Ternopil`: SMP «Aston» [In Ukrainian].

10. Huizinga, J. (2004). Homo Ludens. In the shadow of tomorrow. Moscow: OOO «Izdatel'stvo AST» [In Russian].

11. Chirkov, O. S. (2014). Zhytomir theatre: yesterday and today. Essays. Zhytomir: «Polissya» [In Ukrainian].

12. Chornen'kiy Ya. (2004). Cultural Studies. Theory. Practice. Independent work: train aid. Kyiv: Tsentr navchal'noy literatury [In Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 3.09.2019
Прийнято до публікації 1.10.2019

УДК 008
https://doi.org/10.32461/190661

Шворак Інна Юріївна,
здобувач Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
ORCID https://orcid.org/0000-0002-3803-1289
Inna.folk@gmail.com

ҐЕНДЕРНІ СУБКУЛЬТУРИ У ВЕСІЛЬНІЙ ТРАДИЦІЇ ЗАХІДНОЇ ВОЛИНІ ЯК СОЦІАЛЬНО-МІФОЛОГІЧНА СТРУКТУРА

Ґендер є інституцією, котру можна порівняти
з економікою, сім'єю та релігією
за своїм значенням та наслідками.
Джудіт Лорбер

Метою роботи є вивчення статево-вікової стратифікації у весільному обряді Потур'я – одного із субареалів історико-етнографічної Західної Волині. **Методологія** дослідження спирається на застосування системно-структурного, інтегративного методів. **Наукова новизна:** 1) вперше розглягуто весільну традицію Потур'я в контексті ґендеру; 2) вперше представлені результати польових досліджень авторки протягом 2011– 2015 рр. **Висновки.** У весільному обряді Західної Волині брали участь усі без винятку представники чотирьох ґендерних субкультур: дитячої, молодіжної, жіночої та чоловічої, проте обрядові ролі учасників були різними і залежали від їхнього соціального статусу в громаді. Ґендерна стратифікація, як соціально-міфологічна

© Шворак І.Ю., 2019

структура, у весільному обряді має чіткий розподіл ролей в кожній обрядодії, ретранслює сімейний та соціальний устрій місцевого населення у другій половині XIX-XX ст., а також має безпосередній вплив на формування у дітей та молоді уявлень про правила соціального устрою.

Ключові слова: ґендер, міфологія, соціальний міф, Західна Волинь, ґендерні субкультури, весільний обряд, весільні ролі, громадсько-соціальний устрій.

Шворак Инна Юрьевна*, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Гендерные субкультуры в свадебной традиции Западной Волыни как социально-мифологическая структура

Целью статьи является изучение гендерно-возрастной стратификации в свадебном обряде Потурья – одного из субареалов историко-этнографической Западной Волыни. **Методология** исследования основывается на системно-структурном и интегративном аналитических подходах. **Научная новизна:** 1) впервые рассмотрена свадебная традиция Потурья в контексте гендера; 2) впервые представлены результаты полевых исследований автора в течение 2011–2015 гг. **Выводы.** В свадебном обряде Западной Волыни участвовали все без исключения представители четырех ґендерных субкультур: детской, молодежной, женской и мужской, однако обрядовые роли участников были разными и зависели от социального статуса в обществе. Гендерная стратификация, как социально-мифологическая структура, в свадебном обряде имеет четкое распределение ролей в каждом ритуальном действии, ретранслирует семейный и социальный строй местного населения, а также имеет непосредственное влияние на формирование у детей и молодежи представлений о правилах традиционной системы социального строя.

Ключевые слова: гендер, мифология, социальный миф, Западная Волынь, гендерные субкультуры, свадебный обряд, свадебные роли, общественно-социальное устройство.

Shvorak Inna*, Postgraduate student, National Academy of Culture and Arts Management*

Gender subcultures in the wedding tradition of Western Volhynia as a social and mythological structure

The purpose of the article is to determine gender and age stratification in the wedding ceremony of Porturia – one of the subareas of historical and ethnographic Western Volhynia. **Methodology.** The research methodology is based on the system-structured and integrative methods**. Scientific novelty**: 1) wedding tradition of the Porturia was the first considered in the context of gender; 2) the first publishing of results of author's field research during 2011–2015. **Conclusions.** Conclusions. The analysis of gender-age stratification in Poturi's wedding ceremony made the following conclusions. Relaying the device of family life through the prism of wedding ceremony. Representatives of all four gender subcultures participated in the wedding ceremony of Potour (and Ukraine in general): children, youth, women and men. A characteristic feature of gender stratification in the Poturia wedding ceremony is a clear division of responsibilities and roles between the male and female subcultures: men were responsible for the administrative and ceremonial moments (marriage, redemption of the bride, reading of the crown, meeting and drinking of the Cossacks) escort wedding). Women were assigned the role of organizing and supporting the business and ritual part of the wedding (preparing brides for marriage, baking a cow, cooking for the festive table, song accompaniment). The example of Poturyi's wedding ceremony traces the phenomenon of indirect education of children through wedding events, which is also characteristic of the wedding tradition of Ukraine as a whole. Compared to adults, the participation of children was not very active: the girls dressed in the bride, the boys untied the hair of the sister-bride and sat in the newlyweds' place during her ransom. However, due to the involvement of children in such adult ceremonies as weddings, representatives of the children's subculture formed an idea of family life and the rules of social order. The system of distribution of the main and minor characters. Despite gender-related and functional-role differences, youth, male and female subcultures share a common rite structure, namely, rank marking in each of the wedding ranks, that is, the selection of the main and minor characters. In the group of housewives or lovers always identified the woman responsible for the task. This could also include an older friend and an older matchmaker representing the youth. Such division is a traditional practice of the hierarchical system of marking wedding acts not only in Poturya but almost all over Ukraine. Each subculture and its representatives, in turn, were responsible for fulfilling the role of the community (that is, the system of socio-traditional norms) in the wedding; each role became part of a complex and dramatic, but coherent, mechanism of the West Volyn wedding.

Key words: gender, mythology, social myth, Western Volhynia, gender subcultures, wedding ceremony, wedding roles, public and social system.

Актуальність теми дослідження**.** Проблема ґендеру сьогодні все більше викликає інтерес з боку дослідників традиційної культури, що зумовлено низкою різних причин. Питання ґендерних субкультур та їхніх функцій у весільно-обрядовій традиції Потур'я ще не було висвітлено у вітчизняній науковій думці. Крім того, територія зазначеного субареалу є особливо цікавою з точки зору фольклорно-етнографічної динаміки, а саме – перехідної тенденції весільної традиції від Полісся до Волині.

Аналіз досліджень і публікацій**.** На сьогодні ґендерні студії у світі представлені окремим науковим міждисциплінарним напрямком Gender Studies [15]. В Україні ці дослідження стають все більш актуальними. Питання ґендерної стратифікації у народній культурі вже були предметом вивчення у сфері етнології [10; 11; 12] історії [8], соціології [9], філософії [3, 6], культурології [4]. Особливої уваги заслуговує п'ятитомне історико-етнологічне видання під редакцією Марини Гримич «Народна культура українців: життєвий цикл людини» [2; 5; 11; 12], до якого увійшли статті фольклористичного, етнографічного та соціокультурного напрямків.

Мета дослідження полягає у виявленні статево-вікової стратифікації у весільному обряді Потур'я, одного із субареалів історико-етнографічної Західної Волині.

Аналітичною базою слугували власні польові дослідження весільної традиції з басейну річки Турії, а також рукописи, аудіозаписи дослідників минулого та сучасності (О. Кольберга, Лесі Українки, К. Квітки, Ю. Цехміструка, Л. Добрянської, Ю. Рибака, І. Клименко та ін.).

Виклад основного матеріалу. Природа ґендеру є складним явищем за своєю суттю. Ґендер перекладається з англійської як «рід», «стать». Даний термін був уведений американським психоаналітиком Робертом Столлером наприкінці 60-х років минулого століття. Столлер запропонував використовувати поняття ґендеру, яке до того застосовувалося виключно для фізичного та біологічного визначення роду у соціально-культурному значенні. Сьогодні поняття *ґендеру* виходить за рамки біологічного і трактується у науковій думці як *соціальна стать*. Поняття соціальної статі вцілому є релевантним по відношенню і до традиційної обрядовості, а зокрема – у весільних обрядодіях на Потур'ї. Тобто за правилами, що існували у сільській громаді, особа могла отримати лише ту весільну роль, що відповідала її соціальному статусу, котрий власне і визначався статево-віковими критеріями. Отже, в контексті аналізу традиційної культури соціальна стать позиціонується як поєднання статевих та вікових ознак. Об'єднання цих двох параметрів складає *ґендерну субкультуру* – статеву стратифікацію відповідно до вікових циклів людини, – і є найбільш відповідним для здійснення аналізу гендерних ролей в родинно-обрядовій культурі українців (звідси сформувалося поняття дитячої, молодіжної, жіночої та чоловічої субкультур). Поліна Герчанівська зазначає: «народну культуру слід розглядати як субкультуру, яка сформувалася в надрах селянського середовища в період стратифікації суспільства на ґрунті етнічної культури й успадкувала її зміст, основні ознаки, інваріанти (традиційність, соборність, синкретичність, символічність), конвенціональні механізми соціокультурної регуляції і ретрансляції досвіду соціуму, що детермінувало її особливості» [4, 140].

У весільному обряді Західної Волині найактивнішою та найбільш залученою до різних обрядовий є *молодіжна субкультура.* Це пов'язано з численними обрядами, котрі є неможливими без участі молоді: обряди викупу нареченої, плетіння вінків, передирки дружок та свашок та ін. Крім того, представники молоді (дружки та свашки) є найбільш наближеними до наречених. Неодружені дівчата і хлопці в громадсько-соціальному житті села вважалися «неповноцінними» (на відміну від одружених, вони не мали соціально-громадського статусу). Так у весільному ритуалі Середнього Потур'я (Ковельський, Турійський райони) спостерігаються різноманітні висміювання неодруженої молоді. Наприклад, старшого свата гості жартома висміювали наступним чином [с. Мировичі, Турійськ, 2013 р.]:

Старший сват, старший сват,/ Великая чванька,/ Мати штани залатала,
Думав що китайка.

Важливу роль у молодіжній групі відіграє брат нареченої: в момент її викупу він сидить за столом на місці молодого. Примітно, що не сестра, не мати, не батько, – а саме брат молодої заміняє в цій обрядодії нареченого [с. Туропин, Турійськ, 2013 р.]:

Братику-намісничку, 2 р. / Сиди в золотому кріслечку,/
Січи, рубай, сестри не дай,/ За чотири золотиї.

У статево-віковій стратифікації весілля на Потур'ї найбільш яскраво та різноманітно представлені *чоловіча та жіноча субкультури*. Якщо молодіжна сфера представлена переважно гуртовою системою ролей (свашки, свати, дружки, бояри), то так звана зрілість часто наділена *одноосібними ритуальними персонажами* (староста, хорунжий, теща, свекруха).

Особлива роль в обрядодіях відводилася жінці-матері, оскільки материнство в українській культурі вважається найбільшим благословінням від Бога і суспільним обов'язком жінки. Не дивно, що найдраматичніші моменти весілля пов'язані з матір'ю нареченої. Наприклад, гості звертаються до мами молодої після обряду вінчання [с. Туропин, Турійськ, 2013 р.]:

Спитай, спитай, матюнко свеї дочки,/ Чи горіли ясненько свічечки.

Мати нареченої виступає також як теща для новоприбулого зятя [с. Затурці, Локачі, 2013 р.]:

Теща зятя вітає, гостей приглашає,/ Будь зятю багатий як кожух волохатий.

Рідше виражений образ матері-свекрухи, пов'язаний із перезвою та переїздом нареченої до нової родини [с. Соловичі, Турійськ, 2013 р.]:

Доси нас дожидають, / Доси нас виглядають,
Ой чи не їде,/ Молода Тонюся,
До свекрухи у гості.

Наукова новизна полягає у тому, що у статті 1) вперше розглягуто весільну традицію Потур'я в контексті ґендеру та сформовано структурно-функіональну специфіку цього явища; 2) вперше представлені результати польових досліджень авторки протягом 2011–2015 рр.

Висновки**.** Здійснений аналіз статево-вікової стратифікації у весільному обряді Потур'я дозволив зробити наступні висновки.

1. *Ретрансляція устрою сімейного життя через призму весільного обряду.* У весільному обряді Потур'я (та України загалом) брали участь представники усіх чотирьох гендерних субкультур: дитячої, молодіжної, жіночої та чоловічої. Характерною особливістю ґендерної стратифікації у весільному обряді Потур'я є чіткий розподіл обов'язків та ролей між чоловічою та жіночою субкультурами: чоловіки відповідали за адміністративно-обрядові моменти (сватання, викуп молодої, читання «корони», зустріч та перепій запорожцям, музично-інструментальний супровід весілля). Жінкам була відведена роль організації та супроводу господарсько-обрядової частини весілля (підготування наречених до шлюбу, випікання короваю, приготування їжі для святкового столу, пісенний супровід обрядів).

2. На прикладі весільного обряду Потур'я простежується явище *опосередкованого виховання дітей завдяки весільним подіям,* що є притаманним і для весільної традиції України в цілому. Порівняно з дорослими, участь дітей не була надто активною: дівчатка перевдягалися у наречену, хлопчики розплітали косу сестрі-нареченій та сиділи на місці молодого під час її викупу. Проте, завдяки залученню дітей до такого дорослого обрядодійства як весілля, у представників дитячої субкультури формувалося уявлення про сімейне життя та правила соціального устрою.

3. *Система розподілення головних та другорядних персонажів*. Попри статево-вікові та функціонально-рольові відмінності, молодіжна, чоловіча та жіноча субкультури мають спільну *обрядову структуру*, а саме – *рангове маркування у кожному з весільних чинів*, тобто виділення головних та другорядних персонажів. У групі хазяйок чи коровайниць завжди визначали жінку, відповідальну за виконання завдання. Сюди можна також віднести старшу дружку та старшого свата, котрі представляють молодь. Такий поділ є традиційною практикою ієрархічної системи маркування весільних чинів не лише на Потур'ї, але й майже на всій території України. Кожна субкультура та її представники своєю чергою відповідали за виконання визначеної громадою (тобто системою соціально-традиційних норм) ролі на весіллі; кожна роль ставала частиною складно-драматургічного, але злагодженого механізму Західно-Волинського весілля.

Примітки:

1. Традиційний соціальний міф – система суспільного устрою, котрий сформувався в умовах української традиційної культури протягом XIX – поч.XX ст.

Література

1. Андрієнко О. В. Соціальні міфи: поняття, структура та основні характеристики // Вісник Донецького нац. університету економіки і торгівлі ім. Михайла Туган-Барановського. Серія «Гуманітарні науки». 2008. № 2(38). С. 4–12.

2. Борисенко В. Жіночі весільні чини в традиційній обрядовості українців // Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Том 3. Київ: Дуліби, 2012. С. 161–164.

3. Гапон Н. Дослідження статі у другій половині XX сторіччя: корективи соціально-гуманітарного знання // Соціогуманітарні проблеми людини. 2008. № 3. С. 48–54.

4. Герчанівська П. Е. Функціонування народної культури в соціумі // Культура України. 2010. Вип. 29. С. 132–141.

5. Гримич М. З дівчини – в жінку: перша шлюбна ніч в українців // Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Том 3. Київ: Дуліби, 2012. С. 176–191.

6. Даренська В. Традиційна народна культура: аналіз формування гендерних стереотипів // Культура і сучасність. 2009. № 1. С. 19–24.

7. Ігнатенко І. Роль та функції жінок похилого віку в традиційній культурі українців: соціобіологічний підхід // Етнічна історія народів Європи. 2012. Вип. 37. С. 63–66.

8. Кісь О. Жінка в українській селянській сім'ї другої половини XIX – початку XX століття : автореф. дис. … канд. істор. наук: 07.00.05 – етнологія. НАН України, Іститут народознавства. Львів, 2001.18 с.

9. Костюк І. Міф як соціокультурний феномен: функціональне навантаження // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2010. Вип. 21. С. 367-378.

10. Мацюк З. С. Хто в сім'ї голова, а хто шия? // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Луцьк : Вежа, 2010. №9. С. 81-86.

11. Несен І. Участь молоді у родинній обрядовості українців // Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Київ: Дуліби, 2012. Т. 2. С. 148–168.

12. Несен І. Способи маркування жіночих чинів в українському весіллі // Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Київ: Дуліби, 2012. Т. 3. С. 165–175.

13. Стоянова Г. Гендерные роли как отражение архетипов национальной культуры в контексте обрядов жизненного цикла // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. 2015. № 9. С. 45–50.

14. Янковська Ж. Роль жінки-матері у весільному обряді українців: окремі зауваги до аналізу // Гендерна проблематика та антропологічні горизонти : Матеріали І Всеукраїнської науково-практ. конф.; Нац. університет "Острозька академія". Острог, 2011. С. 102–106.

15. Lorber J. Paradoxes of Gender. London: Yale university press, 1994. P. 111–117.

References

1. Andrienko, O. V. (2008) Social myths: concept, structure and main characteristics. Herald of Donetsk National University of Economics and Trade by Michael Tugan-Baranovsky. Series "Humanities", vol. 2 (38). Kyiv, Pp. 4–12. [in Ukrainian].

2. Borysenko, V. (2012). Women's wedding ranks in the traditional ritual of Ukrainians. Folk culture of Ukrainians: Human Life Cycle. Vol. 3. Kyiv: Duliby, Pp. 161–164. [in Ukrainian].

3. Hapon, N. (2008). Gender Studies in the Second Half of the XX-th Century: Corrections of Social and Humanitarian Knowledge. Socio-humanitarian problems of people. I. Franko National University, Vol. 3. Lviv, Pp. 48–54. [in Ukrainian].

4. Herchanivska, P. E. (2010). Functioning of folk culture in society. Culture of Ukraine. Vol. 29. Kharkiv, Pp. 132–141. [in Ukrainian].

5. Hrymych, M. (2012). From a girl - to a woman: the first marriage night of Ukrainians. Folk culture of ukrainians: Human Life Cycle. Vol 3. Kyiv: Duliby, Pp. 176–191. [in Ukrainian].

6. Darenska, V. (2009). Traditional folk culture: an analysis of the formation of gender stereotypes. Culture and modernity. Vol. 1. Kyiv, Pp. 19–24. [in Ukrainian].

7. Ihnatenko, I. (2012). The role and functions of elderly women in the traditional culture of Ukrainians: socio-biological approach. Ethnic History of the Nations of Europe. Vol. 37. Kyiv, Pp. 63–66. [in Ukrainian].

8. Kis, O. (2001). The Woman in the Ukrainian Peasant Family of the Second Half of the XIXth - the Beginning of the XX Century. Author's abstract of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of history of Sciences: 07.00.05 Ethnology. Ukrainian National Academy of Sciences. Institute of Ethnology. Lviv, 18 p. [in Ukrainian].

9. Kostiuk, I. (2010). Myth as a sociocultural phenomenon: functional load. Herald of the Lviv National Academy of Arts. Vol. 21. Lviv, Pp. 367–378. [in Ukrainian].

10. Lorber, J. (1994). Paradoxes of Gender. London: Yale university press, Pp. 111–117. [in English].

11. Matsiuk, Z. S. (2010). Who's in the family head, and who's the neck? Scientific Herald of the Volyn National University named after Lesya Ukrainka. vol. 9. Lutsk : Vezha, Pp. 81–86. [in Ukrainian].

12. Nesen, I. (2012). Participation of young people in the family rituals of Ukrainians. Folk Culture of Ukrainians: Human Life Cycle. Vol. 2 Kyiv: Duliby, Pp. 148–168. [in Ukrainian].

13. Nesen, I. (2012). Methods of marking female ranks in Ukrainian wedding. Folk Culture of Ukrainians: Human Life Cycle. Vol. 2 Kyiv: Duliby, Pp. 165–175. [in Ukrainian].

14. Stoianova, H. (2015). Gender roles as a reflection of archetypes of national culture in the context of life cycle rituals. Scientific Herald of the International Humanitarian University. Vol. 9. Odesa, Pp. 45–50. [in Russian].

15. Iankovska, Zh. (2011). The role of woman-mother in the wedding ceremony of Ukrainians: separate observations for analysis. Gender issues and anthropological horizons: Materials of the All-Ukrainian scientific-practice conference; National University "Ostroh Academy". Ostrog, Pp. 102–106. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 8.06.2019
Прийнято до публікації 1.07.2019

ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО, ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

УДК 744.9
https://doi.org/10.32461/190663

Кущ Анатолій Васильович,
Народний художник України, дійсний член Академії мистецтв України, академік, завідувач кафедри рисунку і живопису та скульптури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-3276-2216
Тишкевич Катерина Іванівна,
заступник завідувача відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-0273-4887

АРХІТЕКТОНІКА ЗАГОЛОВКІВ ТА РУБРИКАЦІЯ У ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАННЯХ

Мета роботи полягає у вивченні та аналізі архітектонічних складових заголовкового комплексу періодичного видання щодо формування композиції зовнішньої форми. **Методологія дослідження полягає** у комплексному аналізі періодичних видань як джерела візуалізації жанрова приналежності видавничої продукції та принципи візуалізації форми під час створення оригінал-макету. **Наукова новизна**. Полягає у розкритті під час формування періодичного видання архітектоніки заголовкових та рубрикаційних комплексів, тобто створення оригінал-макету з урахуванням тематико-жанрової специфіки видання. **Висновки**. Тематична структура як внутрішня форма є способом організації змісту, з'єднання його частин у єдине ціле. Усі розділи, рубрики, окремі матеріали з'єднані між собою так, що сприймаються читачем як відособлені один від одного і водночас як частини єдиного цілого, об'єднані в такий систематизований ряд, що підкреслює більшу значимість одних публікацій і меншу інших, внаслідок чого полегшується процес сприйняття інформації, знаходження того, що більше цікавить читача. Важливим елементом є оригінал-макет видання, який точно показує розміщення текстів та ілюстрацій, заголовків, рубрик тощо. Верстка сприяє вираженню ідеї за допомогою технічних і дизайнерських засобів. Заголовок є основним компонентом першого рівня читання, основним інструментом вибору. Заголовковим комплексом називають сукупність, що складається із заголовка та інших компонентів, які оточують його і викликають цікавість читача до теми статті. Головним елементом дизайну є шрифт – графічна форма знака алфавіту, що має різну графічну форму. Шрифтові елементи демонструють особливості мови архітектоніки. Графічні ознаки шрифтових елементів впливають на художній образ періодичного видання, шрифт пов'язують з іншими елементами (зображальними, декоративними). Отже, специфіка декоративних елементів полягає не тільки у наданні елементам видання потрібних акцентів, виділенні, відокремленні матеріалів, а й у систематизації самих архітектонічних елементів та їх комплексів.

Ключові слова: архітектоніка, заголовки, рубрикація, періодичні видання, шрифтові елементи, дизайн

Кущ Анатолий Васильевич, *Народный художник Украины, действительный член Академии искусств Украины, академик, заведующий кафедрой рисунка и живописи и скульптуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств;* ***Тышкевич Екатерина Ивановна,*** *заместитель заведующего отделом по научной и редакционно-издательской деятельности Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Архитектоника заголовков и рубрикации в периодических изданиях

Цель работы заключается в изучении и анализе архитектонических составляющих заголовков комплекса периодического издания по формированию композиции внешней формы. **Методология исследования** заключается в комплексном анализе периодических изданий как источника визуализации жанровая принадлежности издательской продукции и принципы визуализации формы при создании оригинал-макета. **Научная новизна**. Заключается в раскрытии при формировании периодического издания

© Кущ А.В., 2019
© Тишкевич К.І., 2019

архитектоники заголовочных и рубрикационных комплексов, то есть создание оригинал-макета с учетом тематико-жанровой специфики издания. **Выводы.** Тематическая структура как внутренняя форма является способом организации содержания, соединения его частей в единое целое. Все разделы, рубрики, отдельные материалы соединены между собой так, что воспринимаются читателем как обособленные друг от друга и одновременно как части единого целого, объединенные таким систематизированный ряд, подчеркивает большую значимость одних публикаций и меньшую других, вследствие чего облегчается процесс восприятия информации, нахождение того, что больше интересует читателя. Важным элементом является оригинал-макет издания, который точно показывает размещение текстов и иллюстраций, заголовков, рубрик и тому подобное. Верстка способствует выражению идеи с помощью технических и дизайнерских средств. Заголовок является основным компонентом первого уровня чтения, основным инструментом выбора. Заголовковым комплексом называют совокупность, состоящая из заголовка и других компонентов, которые окружают его и вызывают интерес читателя к теме статьи. Главным элементом дизайна является шрифт – графическая форма знака алфавита, имеет различную графическую форму. Шрифтовые элементы демонстрируют особенности языка архитектоники. Графические признаки шрифтовых элементов влияют на художественный образ периодического издания, шрифт связывают с другими элементами (изобразительными, декоративными). Итак, специфика декоративных элементов заключается не только в предоставлении элементам издание нужных акцентов, выделении, отделении материалов, но и в систематизации самых архитектонических элементов и их комплексов.

Ключевые слова: архитектоника, заголовки, рубрикация, периодические издания, шрифтовые элементы, дизайн.

Kusch Anatoly, *People's Artist of Ukraine, Member of the Academy of Arts of Ukraine, Academician, Head of the Department of Drawing and Painting and Sculpture The National Academy of Leadership in Culture and the Arts;* ***Tyshkevych Kateryna,*** *Deputy Head of the Scientific, Editorial, and Publishing Activities Department of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Architectonics of headings and rubricating in the periodic issues

The purpose of the work is to study and analyze the architectonic components of the title complex of the periodical on the formation of the composition of the external form. *The methodology* of the research is a comprehensive analysis of periodicals as a source of visualization of the genre of affiliation of publishing products and principles of visualization of the form during the creation of the original layout. **Scientific novelty**. It consists in the disclosure during the formation of the periodical edition of the architecture of the title and rubric complexes, that is, the creation of the original layout, taking into account the thematic-genre specificity of the edition. **Conclusions**. The thematic structure as an internal form is a way of organizing the content, bringing its parts together. All sections, headings, separate materials are interconnected in such a way that the reader is perceived as separate from one another and at the same time parts of a single whole, united in such a systematic series, which emphasizes the greater importance of some publications and less others, which makes it easier the process of perceiving information, finding what is more interesting to the reader. An important element is the original layout of the publication, which accurately shows the placement of texts and illustrations, headings, headings and more. The layout contributes to the expression of the idea through technical and design tools. The title is the main component of the first reading level, the main tool of choice. The title complex is called a collection consisting of the title and other components that surround it and cause the reader to be interested in the topic of the article. The main element of the design is the font - the graphic shape of the alphabet sign, which has a different graphic shape. Font elements demonstrate the features of the architectonic language. The graphic features of the font elements affect the artistic image of the periodical, the font is associated with other elements (pictorial, decorative). Thus, the specificity of decorative elements consists not only in providing the elements with the publication of the necessary accents, selection, separation of materials, but also in the systematization of the architectural elements themselves and their complexes.

Keywords: architectonics, heading, periodicals, fonts, design.

Актуальність теми дослідження. Архітектоніка є системою знань про будову художнього твору в цілому, наукою про інтегральний взаємозв’язок основних його елементів. Композиція видання виникає на основі архітектоніки текстового матеріалу, і архітектонічність визначає ступінь точності, з якою композиційна будова видання його відображає. Стабільність у застосуванні архітектонічних елементів формує закономірності, притаманні кожному друкованому виданню, створює його зовнішнє оформлення. Поняття зовнішнього оформлення є сукупністю способів організації інформації, властивих конкретним журналам: від характеристик текстів видання до їх розташування на полосі та оформлення. На сьогодні є 5актуальним, спостерігати в періодиці гармонійне архітектонічне подання інформації. Основними законами архітектоніки можна вважати, внутрішньо-змістове оформлення відповідно до призначення і засобів функціонування, зовнішнє художнє відображення загальної просторової організації – структури; зорове вираження художньо осмисленої конструкції і матеріально-технологічної основи. Архітектоніка подає текстовий матеріал просторово-графічними засобами через елементи оформлення. Ці елементи (шрифти, зображення,

проміжки, декоративні елементи, заставки, складники заголовкового комплексу) надають рубрикаційним членуванням візуальної виразності та функціональності. Основними елементами архітектоніки видання є матеріально-просторова структура і зовнішнє оформлення. Тобто, архітектоніка базується на двох основних параметрах – внутрішньому змісті і формі вираження.

Аналіз досліджень та публікацій. Питанню щодо оформлення видання в усі часи привертало увагу науковців, а особливо практиків, Б. Валуєнка «Способи композиційного зв'язку», В. Шевченко «Режисура та архітектоніка видання», В. Іванов «Техніка оформлення періодичної преси». Саме цим пояснюється те, що більшість праць з художньо-технічного редагування, оформлення були написані практиками, художниками, редакторами з багаторічним досвідом

Мета роботи полягає у вивченні та аналізі архітектонічних складових заголовкового комплексу періодичного видання щодо формування композиції зовнішньої форми.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі макетування кардинально відрізняється від макетування кінця ХХ ст., коли в одному виданні використовували багато різних шрифтів, за канонами читабельності та естетики того часу. Натомість, сучасні періодичні видання обмежується одним або двома шрифтами, з їхніми варіантами. Часто буває, що шрифт тексту статті та заголовкового комплексу відрізняється [1, 57].

Періодичні видання сучасності обмежуються одним або двома шрифтами з їх варіантами. Комп'ютерні технології також надали можливість розробляти нові шрифти легше, ніж раніше.

Розробка макету – означає подати відповідну інформацію, тобто організувати весь простір видання або окремої сторінки так, щоби було правильно розташовано три рівні, які визначають вибір читача: від моменту, коли друковане видання потрапляє до його рук, з увагою до обкладинку, і аж до пильного читання статті, проходячи через етапи гортання сторінок та швидкого перечитування. Завдяки цій організації простору досягається реалізація цілей, які визначають основні функції макета.

Оригінал-макет – оригінал, виготовлений із застосуванням видавничої техніки, який містить текст, штрихові та (чи) півтонові ілюстрації і є точним макетом майбутнього видання (друкованого виробу), за ДСТУ 3772–98 [2 , 11].

Орієнтування необхідно зробити так, щоб можна було легко визначити основні частини, розділи, і таким чином упорядкувати, класифікувати (в усій газети та на окремій сторінці) і дати читачеві візуальні орієнтири, що сприятимуть його пошуку. В цьому і є помилка численних журналів: занадто багато рубрик, недостатні візуальні орієнтири, враження безладу, хаосу. Читачеві це не подобається. Він хоче порядку і стабільності: зміни в упорядкуванні спантеличують, і такі зміни треба робити лише ретельно їх продумавши.

Пріоритетність макету має чітко вказувати відносну важливість інформації та відокремлювати її від коментарів. Така пріоритетність має два рівні:

- в усьому виданні у порядку появи розділів – важливість тієї чи іншої статті (огляд, ексклюзивного інтерв'ю, вступна стаття); ці загальні пріоритети зазначають на першій шпальті;
- на тій самій сторінці, де верхня частина читається частіше, ніж нижня, де відповідний розмір статей вже сприймається читачем як пріоритетність: велика стаття з «сильним» заголовком буде вважатися важливішою за коротку статтю (хоча коротку читають у середньому більше читачів); тому сторінка не має бути змакетована у формі «бруківки» без будь-яких пріоритетів між статтями, бо читач уже давно засвоїв таке «диференційоване» читання, про що свідчили дослідження «побачено-прочитано» [3, 393].

Потрібно привернути увагу читачів до конкретних статей, ілюстрацій, вставок; макет, безперечно, слугує «маркетингу і просіванню товару». Символ цієї функції – перша шпальта, яка є вітриною журналу, її афішою.

Успішний макет має сприяти бажанню читати статті та має робити їх більш «читабельними». Структура сторінки, вибір персонажів, місце ілюстрацій, розташування кольорів і білого поля, розмір заголовкового комплексу – усе мусить сприяти досягненню цієї мети. Крім редакційної читабельності існує читабельність друкарська і візуальна.

Слід пам'ятати, що читача закликають численні видання і що естетика домоглася величезного прогресу в друкованих виданнях, важливо грамотне дизайнерське рішення.

Ідентичність, макет, тобто «візуальна форма» також є сильним елементом специфіки журналу. Це призводить до того, що ми одразу відрізняємо видання – коли бачимо його першу шпальту чи його внутрішні сторінки. Візуальний образ, має відповідати формулюванню редакційної політики, висловлювати її. Талант художнього керівника якраз і полягає в тому, щоб досягти цього симбіозу [3, 397]. Дотримання низки основних правил гарантує створення макета, який додає цінності виданню та

візуально передає редакційний проект. Успішний проект має «ритм», зміни у швидкості читання. Чергування «гарячої» інформації і глибшого аналізу, новин та практичної інформації, «важких» тем (міжнародні відносини, економіка) і «легких» (культура, люди). Відкриття кожної з основних частин видання, передбачає можливість розриву, перезапуску порівняно з попередніми сторінками. Застосування кольору також дуже важливе. Треба прагнути до гармонії, а не «кричущості». Слід знати, що зелений – сумний, уникати синьо-біло-червоного та насичених кольорів тла, вони ускладнюють читання замість того, щоб підкреслювати значення інформації. В основі використання кольорів лежать два принципи.

– Візуальна диференціація рубрик (заставки, рамки, фон, буквиці) у певному кольорі.
– «Взаємодія блоків» шляхом протиставлення і наближення [4, 126].

У макеті застосовуються й інші елементи, які потрібно сполучати між собою, щоб отримати бажаний результат. Крім кольору та ілюстрацій йдеться про графічні методи.

Заголовковий комплекс із його шрифтами, розміром, кількістю колонок, на які він поширюється, площею, яку він займає.

Зовнішній вигляд статей: як розмістити виклад змісту (розмір, розташування, шрифт), проміжні заголовки зачіпки (розмір, розташування, шрифт), абзаци (розмір, розрив, біле поле між абзацами), підпис (великими літерами, жирним шрифтом, праворуч, або ліворуч від тексту). Всі ці елементи, їхня взаємодія за розміром та «цінністю» сприяють «входженню» в статтю та її читанню.

Додаткові графічні засоби, такі як рамки (чорні, сірі або кольорові), іконки та буквиці на початку статті, фон (тканий, плаский, різної інтенсивності), маркери списку (особливо на початку короткої статті) з іншого погляду допомагають структурувати сторінку, а з іншого –привертають увагу до певних точок, доповнюють макет, додають йому візуальних елементів, які усувають одноманітність [3, 407].

Успіх у популярності видання є простота. Легкість у знаходженні рубрик, чіткість в організації сторінки, зрозумілість у відмінностях різних шрифтів. Не варто допускати перевантаження, множення елементів, бо це призводить до того, що вони втрачають значення для читача. Простота – це гарантія читабельності, а також гармонії та естетичності.

Розташування тексту, ілюстрацій та інших графічних елементів, що застосовуються на сторінці, здійснюються в кілька етапів. Спочатку робиться загальний проект, який малюють олівцем, або на екрані комп'ютера, де зазначається розташування блоків на шаблоні сторінки, з бажаною кількістю стовпців. Потім вводяться статті (які часто доводиться різати, щоб їх можна було вдало розмістити) та ілюстрації, реалізуються заголовковий комплекс та оборки, додаються графічні елементи (фон, рамки, буквиці, маркери списку. Колонки на сторінці мають бути підібрані за розміром (щоб забезпечити візуальний баланс, стабільність), білі поля мають бути корисними і невипадковими. Робота з макетом високоточна. Підготовлена сторінка затверджується редактором (текст, заголовки, підписи).

У журналах, робота між редакцією та макетувальниками чітко узгоджена: арт-директор залучається до створення статей (зокрема, ілюстрацій) і в момент написання статей [3, 407].

Як зазначає В. Шевченко [5, 31-35], заголовковий комплекс – це підсистема всередині текстової системи журналу, що складається з елементів, які знаходяться поза текстом.

Ефективність інформації визначається вміло поданим заголовком, оскільки заголовок переконує читача ще до читання матеріалу. Багато читачів спочатку переглядають заголовки і лише після цього обирають статтю для читання. Читач може придбати видання через те, що побачив візуально яскраво виражений заголовок статті, прочитав його та зацікавився змістом.

Ієрархічна система рубрикації періодичного видання організує читання, попереджає читача про зміни у тексті, початок нової думки, змушує зробити паузу для розуміння прочитаного, допомагає відшукати новий матеріал або його фрагмент. Чітке дотримання один раз прийнятого функціонального призначення і відповідного оформлення рубрикаційних одиниць стає виразником стилю видання.

До заголовкового комплексу можна віднести компоненти, які розкривають зміст матеріалів і виконують функції заголовків: рубрика, заголовок, підзаголовок, шапка, лід, анонс, вріз, текстівка. Заголовок також може включати зображальні елементи. Привертають увагу до матеріалу не лише заголовок і підзаголовок, надзвичайно велику роль грають врізи та текстівки [5, 31–35].

Склад заголовкових компонентів, їх композиція та дизайн визначаються форматом видання і стилем оформлення, кількістю матеріалів на сторінці, кількістю й розміром зображальних та декоративних елементів. Текстові елементи видання належать до заголовкового компоненту відповідно своїх функцій, серед яких:

- інформативно-орієнтуюча (змістова);
- розподільна (групування інформації за ступенем важливості);
- рекламно-експресивна (привернення уваги);
- когнітивна (розуміння твору, відповідність його інтерпретації наявним в пам'яті моделям й актуалізованим фоновим знанням)
- декоративна.

Заголовки виконують інформативно-орієнтуючу функцію, розділяють текст на фрагменти, що легко сприймаються, створюють змістові зупинки, переходи, акценти. Заголовок може відобразити всі інформаційні властивості публікації: тему статті, редакційну позицію, часові характеристики, жанр, авторське бачення, адресацію.

Інформативність заголовка може бути досягнута такими засобами: образними, предметно-логічними, формально-описовими.

Спочатку заголовкові компоненти розпізнаються як такі, що активізують елементи комунікативної моделі «Я читаю». Далі у читача активізується знання про функцію, яку виконують заголовкові компоненти. З попереднього досвіду він знає, що заголовки, рубрики, вріз – це знаки тексту і саме за їх допомогою можна орієнтуватися в змісті, а потім у відборі публікації для уважного читання.

Сегментація інформації у заголовковому комплексі йде по лінії –загальна тема (рубрика), звуження до конкретної проблеми (заголовок) та фактів (врізи). Ліди, заголовки та підзаголовки будують тематичну структуру тексту, акцентують на найбільш важливих аспектах. Вони служать опорою для читача в розумінні змісту, а при швидкому перегляді дають достатнє уявлення про зміст всього матеріалу [3, 164].

Розподіл матеріалів за ступенем важливості демонструє редакційну оцінку матеріалів. Своїми розмірами і розташуванням заголовки дають читачеві зрозуміти, наскільки редакція вважає ці матеріали важливими чи цікавими. Рекламно-експресивна функція заголовкових компонентів виявляється у тому, що зміст та оформлення заголовків привертають увагу читачів і спонукають їх почати читати весь текст.

Назва має бути цікавою, привабливою, такою, що в міру інтригує, тоді є шанс розраховувати на те, що виникне етап уважного читання тексту. Заголовок формує емоційність сприйняття матеріалу та виконує оцінно-експресивну функцію. Важливість її визначається тим, що твір має переконати адресата в тих положеннях, які захищає автор, навіяти йому певні установки, створити емоційно сприятливі умови, довірливе ставлення до висловлюваної думки, теми матеріалу.

Заголовок має враховувати інтереси читацької аудиторії, для якої призначений. Інтереси й інформаційні запити читачів найрізноманітніші, і заголовок, залучивши увагу одного, залишить байдужим іншого. Нерідко читач отримує всю необхідну інформацію з заголовка і не потребує читання тексту. Тому заголовок має перш за все зацікавити, примусити прочитати матеріал, а не давати відповіді на всі питання [6, 305].

Декоративна функція заголовка реалізується композиційно-графічною побудовою за допомогою шрифтових виділень, використання кольору, декоративних елементів, засоби верстки.

Кожне видання обирає певний стиль оформлення заголовків:

- кілька заголовкових компонентів поєднуються у блок;
- використовується титульний шрифт без будь-яких декоративних елементів;
- використовується «виворотка» (білий текст на чорному тлі);
- застосовуються декоративні елементи, підкреслення або рамка (повна чи неповна, кольорова тощо);
- заголовок розміщується поверх зображення [3, 166].

Комунікаційні прийоми виділення заголовкових компонентів пов'язані з рядом особливостей видання, а також психологічними чинниками.

Вибір засобів виділення – завдання оформлення видання, а вибір об'єктів виділення є справою автора і редактора. Все це обумовлюється цільовим призначенням та особливостями сприйняття тексту читачем. Виділення є одним із засобів керування процесом читання, забезпечують однозначність розуміння тексту різними читачами і допомагають кращому запам'ятовуванню матеріалу.

Потрібно пам'ятати, за ДСТУ 3772-98 [2, 8] заголовки повинні бути відокремлені від тексту як зверху, так і знизу трьома інтервалами.

Архітектонічний заголовок поєднується з декоративними елементами відповідно накреслення шрифту: напівжирні і жирні шрифти не сполучаються зі світлими лінійками, або, навпаки, світлі шрифти – з жирними, плашка чи виворотка несумісні з тонкими, курсивними шрифтами [7, 31].

Заголовковий комплекс, розташований у повній або неповній рамці, збільшує свою площу до формату потрібної кількості шпальт і врівноважує всі елементи сторінки. Концепція функціонального дизайну стверджує, що око читача не стомлюється, якщо є постійна вісь орієнтації. Тому заголовок починають на одній лінії з лівою межею тексту. Відстань між словами в заголовку повинне дорівнювати половині ширини великої букви Н шрифту заголовка. Важливо пам'ятати, що заголовок, який складається тільки з великих літер, програє у зручності читання [7, 35].

Формування багаторядкових заголовків вимагає підвищеної уваги. Довгі заголовки є важкими для сприйняття, тому найкраще, щоб довжина заголовка не перевищувала 45 знаків (для однорядкових рекомендується не більше 32 знаків, для дворядкових – максимум 22 знаки в кожному рядку, для трирядкових – максимум 15 знаків).

Підзаголовок буває основним (стосується всього матеріалу) та внутрішнім (розбиває довгий матеріал на змістові фрагменти). Підзаголовок пояснює та деталізує основний заголовок, або надає йому іншого сенсу.

Більшість періодичних видань основні підзаголовки оформляють однаково –застосовують певний шрифт та кегль безвідносно до кегля та шрифту заголовка, виділяють його лінійкою, повною або неповною рамкою, встановлюють на плашці, «виворотці» і розташовують відносно заданої вісі.

Для внутрішніх підзаголовків обирають однаковий з іншими підзаголовками шрифт або складають жирним шрифтом тієї ж гарнітури, що й основний текст. У деяких журналах внутрішні підзаголовки виділяють декоративними елементами, підкреслюють лінійками, розташовують на плашках тощо [8, 54].

Інколи кілька підзаголовків виносять на початок публікації і подають як окремий блок – анонс. Така група підзаголовків дуже виділяється на сторінці і допомагає читачеві швидко розібратися в змісті статті, хоча й займає невелику площу.

Розглядаючи для прикладу архітектоніку і композицію заголовка, посилаючись на В. Іванов [9, 57], слід зазначити, що розміщення заголовків на полосі підлягає певним правилам. Є заголовки, набрані в один рядок, у два, у три й навіть більше рядків. Це залежить в основному від кількості слів у заголовку.

Чим більше рядків у заголовку, тим важче його оформити. Набраний великим шрифтом багаторядковий заголовок займає на полосі значну площу; він утворює чорну пляму, яку, щоб вона мала не виділятися на полосі занадто різко, варто чимось зрівноважити. Тому багаторядкові заголовки рекомендується набирати меншими шрифтами.

Наукова новизна. Полягає у розкритті під час формування періодичного видання архітектоніки заголовкових та рубрикаційних комплексів, тобто створення оригінал-макету з урахуванням тематико-жанрової специфіки видання.

Висновки. Таким чином, процес оформлення – це і є приведення у відповідність зовнішньої форми видання до її тактично організованого змісту, літературних форматів (жанрів), тижневих та індивідуальних особливостей видань. Внутрішню форму видання утворює тематична і жанрова структура. Тематична структура як внутрішня форма є способом організації змісту, з'єднання його частин у єдине ціле. Усі розділи, рубрики, окремі матеріали з'єднані між собою так, що сприймаються читачем як відособлені один від одного і водночас як частини єдиного цілого, об'єднані в такий систематизований ряд, що підкреслює більшу значимість одних публікацій і меншу інших, внаслідок чого полегшується процес сприйняття інформації, знаходження того, що більше цікавить читача.

Важливим елементом є оригінал-макет видання, який точно показує розміщення текстів та ілюстрацій, заголовків, рубрик тощо. Верстка сприяє вираженню ідеї за допомогою технічних і дизайнерських засобів

Заголовок є основним компонентом першого рівня читання, основним інструментом вибору. Заголовок, вражає, задає тон матеріалу. Заголовковим комплексом називають сукупність, що складається із заголовка та інших компонентів, які оточують його і викликають цікавість читача до теми статті. Головним елементом дизайну є шрифт –графічна форма знака алфавіту, що має різну графічну форму. Шрифтові елементи демонструють особливості мови архітектоніки. Графічні ознаки шрифтових елементів впливають на художній образ періодичного видання, шрифт пов'язують з іншими елементами (зображальними, декоративними). До декоративних елементів видання відносяться лінійки, прикрашення та

заставки. Головне призначення лінійок у періодичних виданнях – виділення матеріалів або відокремлення їх від інших.

Отже, специфіка декоративних елементів полягає не тільки у наданні елементам видання потрібних акцентів, виділенні, відокремленні матеріалів, а й у систематизації самих архітектонічних елементів та їх комплексів.

Література

1. Шевченко В. Е. Форми візуалізації в сучасному журналі : монографія. Київ: Видавець Паливода А. В., 2013. 340 с.
2. Оригінали для поліграфічного відтворення. Загальні технічні вимоги: ДСТУ 3772 – 98. Київ: Держстандарт України, 1999. 21 с.
3. Ів Аньєс Підручник із журналістики: Пишемо для газет. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 544 с.
4. Кріс Фрост Дизайн газет і журналів. Школа видавничого і медіабізнесу, Москва, 2012. 232 с.
5. Шевченко В. Е. Режисура та архітектоніка видання: Навчально-методичний комплекс для студентів Інституту журналістики / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ: Інститут журналістики, 2004. 72 с.
6. Гончарова Н.А. Композиция и архитектоника книги // Книги как художественный предмет. Москва, 1990. Ч.2: Формат. Цвет. Конструкция. Композиция. С. 291 – 394.
7. Шевченко В. Е. Характеристика шрифту як способу поліграфічного відтворення тексту: конспект лекцій для студентів відділення «Видавнича справа та редагування» з курсу «Шрифтознавство». Київ: Інститут журналістики, 2005. 106 с.
8. Валуєнко Б. В. Архітектура книги. Київ: Мистецтво, 1976. 212 с., іл.
9. Іванов В.Ф. Техніка оформлення газети: Курс лекцій: навч. посібник для студ. фак. журналістики. Київ: Знання, 2000. 222 с.

References

1. Shevchenko V. E.(2013). Forms of visualization in the modern journal: a monograph. Kiev: Publisher Palivoda A.V. [in Ukrainian].
2. Originals for printing. General technical requirements: DSTU 3772 - 98. (1999). Kiev: Derzhstandart Ukrayiny [in Ukrainian].
3. Yves Agnes (2013). Journalism Textbook: Writing for Newspapers. Kyiv: Vydavnychyy dim «Kyyevo-Mohylyans′ka akademiya» [in Ukrainian].
4. Chris Frost (2012). Designing Newspapers and Magazines. Publishing and Media Business School. . Moscow [in Russian].
5. Shevchenko V.E. (2004). Directing and architectonics of the edition: Educational-methodical complex for students of the Institute of Journalism. Kiev. nat. them. T. Shevchenko. Kyiv: Institute of Journalis [in Ukrainian].
6. Goncharova N.A. (1990). Composition and architectonics of the book. Books as an Art Subject. Moscow, Part 2: Format. Color. Construction. Composition. (pp. 291-394) [in Russian].
7. Shevchenko V.E. (2005)/ Characterization of font as a way of printing text: a summary of lectures for students of the department "Publishing and editing" in the course "Font Studies". Kyiv: Institute of Journalism [in Ukrainian].
8. Valuenko B.V. (1976).Architecture of the book. Kiev: Mystetstvo [in Ukrainian].
9. Ivanov V.F. (2000). Newspaper Design Technique: Lecture Course: Educ. study guide. fac. journalism. Kiev: Znannya [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 6.09.2019
Прийнято до публікації 10.10.2019

УДК 75.03 (045) “17/18”
https://doi.org/10.32461/190664

Бардік Марина Афанасіївна,
кандидат мистецтвознавства, провідний
науковий співробітник
науково-дослідного відділу історії та археології
Національного Києво-Печерського історико-
культурного заповідника
ORCID 0000-0003-3092-8929
mb30@i.ua

ВИДАННЯ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ ЯК ДЖЕРЕЛО АТРИБУЦІЇ РОЗПИСІВ КИЇВСЬКОГО СОФІЙСЬКОГО СОБОРУ XVIII СТОЛІТТЯ – 1840-Х РОКІВ

Мета статті – атрибутувати розписи Київського Софійського собору XVIII ст. – 1840-х. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історико-культурного, мистецтвознавчого аналізу для вивчення видань Києво-Печерської лаври, історичних джерел, збереженого стінопису, для атрибуції розписів Софійською собору XVIII ст. – 1840-х. **Наукова новизна роботи.** Виконана атрибуція розписів Софійського собору XVIII ст. – 1840-х за виданнями Києво-Печерської лаври та історичними джерелами. Визначені основні тематико-сюжетні лінії у таких компартиментах собору, як головний вівтар, трансепт, центральний купол, підкупольний простір, центральна нава, притвор, хори. Визначено датування барокового живопису(без бічних приділів). Досліджено генезу композиції «Поклоніння Святій Трійці» на хорах. З’ясовано тематико-сюжетні лінії комплексу ікон у головному вівтарі. **Висновки.** Видання Києво-Печерської лаври є історичним підґрунтям для дослідження живописної декорації Софійського собору XVIII ст. – 1840-х, тематико-сюжетних ліній та іконографії композицій. Барокові розписи в основному об’ємі собору виконували після 1701 р. до 1724 р., на хорах – у 1767–1770 рр. (зокрема, у 1770 р. написали зображення мучеників і святителів у приділі св. апостола Андрія Первозваного). У 1771 р. в притворі написали сцени Страсного циклу, на стовпах – зображення чернігівських чудотворців; у 1773 р. – заново написали зображення I–V Вселенських Соборів. У 1829–1830 рр. оновили (написали заново) композиції у барабані центрального купола і підкупольного простору. Іконографія композиції «Поклоніння Святій Трійці» (західні хори) мала аналогію з твором А. Дюрера «Поклоніння Святій Трійці (Вівтар Ландауера)» (1511). Софійська композиція була реплікою картини в костьолі Чесного Хреста (м. Браунсберг, зараз м. Бранево, Польща). Провідною темою комплексу ікон у головному вівтарі був прообраз Євхаристії.

Ключові слова: сакральне мистецтво, монументальний живопис, бароковий живопис, Києво-Печерська лавра, Київський Софійський собор.

Бардик Марина Афанасьевна, *кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник научно-исследовательского отдела истории и археологии Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника*

Издания Киево-Печерской лавры как источник атрибуции росписей Киевского Софийского собора XVIII века – 1840-х годов

Цель статьи – атрибутировать росписи Киевского Софийского собора XVIII в. – 1840-х. **Методология исследования** состоит в использовании историко-культурного, искусствоведческого анализа для изучения изданий Киево-Печерской лавры, исторических источников, сохранившейся настенной живописи, для атрибуции росписей Софийского собора XVIII в. – 1840-х. **Научная новизна работы.** Выполнена атрибуция росписей Софийского собора XVIII в. – 1840-х по изданиям Киево-Печерской лавры и историческим источникам. Определены основные тематико-сюжетные линии в таких компартиментах собора, как главный алтарь, трансепт, центральный купол, подкупольное пространство, центральный неф, притвор, хоры. Определена датировка барочной живописи (без боковых приделов). Исследован генезис композиции «Поклонение Святой Троице» на хорах. Выяснены тематико-сюжетные линии комплекса икон в главном алтаре. **Выводы.** Издания Киево-Печерской лавры являются исторической основой для исследования живописной декорации Софийского собора XVIII в. – 1840-х, тематико-сюжетных линий и иконографии композиций. Барочные росписи в основном объеме собора выполняли после 1701 г. до 1724 г., на хорах – в 1767–1770 гг. (в частности, в 1770 г. написали изображения мучеников и святителей в приделе св. апостола Андрея Первозванного). В 1771 г. в притворе написали сцены Страстного цикла, на столбах – изображения черниговских чудотворцев; в 1773 г. – заново написали изображения I–V Вселенских Соборов. В 1829–1830 гг. обновили (написали заново) композиции в барабане центрального купола и в подкупольном пространстве. Иконография композиции «Поклонение Святой Троице» (западные хоры) имела аналогию с произведением

© Бардік М.А., 2019

А. Дюрера «Поклонение Святой Троице (Алтарь Ландауэра)» (1511). Софийская композиция была репликой картины в костеле Честного Креста (г. Браунсберг, сейчас г. Бранево, Польша). Ведущей темой комплекса икон в главном алтаре был прообраз Евхаристии.

Ключевые слова: сакральное искусство, монументальная живопись, барочная живопись, Киево-Печерская лавра, Киевский Софийский собор

Bardik Maryna, *PhD in Study of Art, leading researcher at the Scientific-Research Department of the History and Archaeology at the National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve*

Kyiv-Pechersk Lavra' Publications as the Source for the Attribution of Kyiv St. Sophia Cathedral Mural Paintings, 18th Century – 1840s

The purpose of the article is to attribute mural paintings in Kyiv St. Sophia Cathedral, 18th century – 1840s. **Methodology**. The research is based on the historical and cultural, art study analysis for the studies Kyiv-Pechersk Lavra' publications, historical sources, the preserved mural paintings, for the attribution mural paintings in Kyiv St. Sophia Cathedral, 18th century – 1840s. **Scientific novelty.** The attribution of the mural paintings dated the 18th century – 1840s in Kyiv St. Sophia Cathedral has been performed. The essential topical and plotlines have been determined in the cathedral compartments (in the main altar, transept, central dome, central dome square, central nave, narthex, choirs). The dating of the Baroque paintings has been determined (without side altars). The genesis of the composition "The Adoration of the Holy Trinity" in the choirs has been observed. The topical and plot lines of the complex of icons in the main altar have been determined. **Conclusions**. The Kyiv-Pechersk Lavra' publications are the historical basis for the study of the Kyiv St. Sophia Cathedral painting decoration dated 18th century – 1840s, including the topical and plot lines, and iconography of compositions. The main volume of the cathedral was painted after 1701 to 1724, and the choirs were painted from 1767 to 1770 (among them the images of martyrs and saints in the altar of St. Andrew the-First-Called painted in 1770) by the Baroque compositions. In 1771 scenes of the Passions of our Lord cycle were painted in the narthex and the images of Chernihiv wonderworkers were painted on the pillars. In 1773 the images of the I–V Ecumenical Councils were renewed (drawn anew). In 1829−1830 the compositions in the central dome drum and central dome square had been renewed (drawn anew). The iconography of the composition "The Adoration of the Holy Trinity" (west choir) was analogous to the work of A. Durer's "The Adoration of the Holy Trinity (Landauer Altar)" (1511). The Kyiv St. Sophia's composition was the replica of the painting in the Holy Cross Church (Braunsberg, now Braniewo in Poland). The leading theme of the complex of icons in the main altar was the prefiguration of the Eucharist.

Key words*:* sacral art, mural painting, Baroque painting, Kyiv-Pechersk Lavra, Kyiv St. Sophia Cathedral

Актуальність теми дослідження. Києво-Печерська лавра, що протягом століть є духовним і культурним центром, була осередком книгодрукування. Серед книг, виданих лаврською друкарнею, були присвячені Софійському собору. Лаврські видання є тим історичним джерелом, яке дозволяє скласти уявлення про розписи, які прикрашали Софію після її перебудови на зламі XVII–XVIII ст. і до 1843 р., коли виявили, а потім розчистили давні фрески. Переважна більшість композицій XVIII ст. загинула, залишилася низка зображень, як свідоцтво про колись пишне барокове живописне оздоблення храму. Питання атрибуції розписів Софійського собору до розкриття фресок не з'ясовано, тому актуальне для історії українського сакрального живопису.

Аналіз досліджень і публікацій. Зображення у стінописі Софійського собору були названі в книгах, виданих 1825-го р. в Києво-Печерській лаврі: «Описі Києво-Софійського собору і Київської ієрархії» (далі – Опис) і «Короткому описі Києво-Софійського собору і монастиря» (далі – Короткий опис) [1;2]. В Описі київський митрополит Євгеній (Болховітінов) назвав низку написаних олією композицій XVIII ст. у вівтарі та центральному куполі; у Короткому описі названо зображення і в інших компартиментах собору. Цінні відомості щодо часу живописних робіт у соборі протягом 1718–1773 рр. навів П. Лебединцев, назвавши імена кількох художників і майстрів [3, 368–370]. У другій половині XX ст. і до сьогодні дослідники присвятили численні публікації відреставрованим софійським композиціям XVIII ст.: їхньому аналізу, іконографії, сюжетним аналогіям із розписом інших церков. Серед них слід згадати праці П. Жолтовського [4, 41–42], Р. Демчук [5], Н. Нікітенко [6], І. Горак [7], О. Ковалевської [8], Л. Стромилюк [9; 10], Д. Фесенко [11]. Автори, зокрема, аналізували збережені композиції XVIII ст., вказували на такі спільні теми в розписах Софії та Успенського храму Києво-Печерської лаври, як 7 Вселенських Соборів у центральній частині, уславлення Богородиці в живописі хорів; І Вселенський Собор та Євангельські блаженства в малярстві Софії та Троїцької надбрамної церкви Лаври, вивчали семантичну складову розпису на хорах і висловлювали припущення про художників, які його могли виконати. Утім питання атрибуції розписів у цілому (до 1843 р.) не ставилось.

Мета статті – атрибутувати розписи Київського Софійського собору XVIII ст. – 1840-х.

Виклад основного матеріалу. Опис і Короткий опис взаємно доповнюють один одного, мають спільну текстову частину і надають уявлення про стінопис Софії станом на 1825 р. – мозаїку та

олійний живопис [1, 40–46; 2, 24−60]. У центрі уваги був докладний опис давньоруських мозаїк XI ст.; зазначалося, що їхні втрати доповнювали живописні фрагменти, виконані олією.

Зауважимо, що в техніці олійного живопису виконані збережені до нині розписи XVIII ст.; утворюючи з ними загальну храмову декорацію, втрачені композиції також виконувались олією. Ця техніка, поширена в українському монументальному живописі у XVIII ст. і XIX ст., використовувалась у Софії впродовж усього досліджуваного нами періоду.

Спільною рисою софійських барокових композицій була текстова складова – живописні композиції доповнювалися численними супровідними написами (у нашій статті ми не будемо їх наводити).

У головному вівтарі мозаїчні композиції, що увічнили славу Русі-України, сусідили з бароковим малярством. У ньому розкривалися теми: ангельського світу (архангели Михаїл, Гавриїл, Селафиїл, Варахиїл, Рафаїл, Єгудиїл); старозавітних царів і пророків (Давид, Соломон, Єзекія, Осія, Єхонія, Манасія, Мойсей, Михей, Ісая, Єзекіїль, Малахія, Амос); Євангельських блаженств (9) і чеснот (Віра, Надія, Любов, Правосуддя та ін.) – алегоричні композиції. Між вікнами апсиди були зображені київські митрополити Петро і Олексій. Тематику Нового Завіту доповнювали сцени Різдва Христового, Поклоніння Волхвів, притчі про повернення блудного сина на стінах віми. У склепінні віми був зображений Бог Саваоф у хмарах в оточенні серафимів і херувимів, на схилах склепіння – ангели (з рум'яними і надутими щічками, з волоссям, що здіймається до гори від стрімкого польоту), які славили Бога (зараз фрагменти композицій у вімі тоновані через незадовільний стан збереження) [1, 40–44; 2, 34−36; 12, 197].

Органічною частиною живописного ансамблю головного вівтаря був комплекс ікон. Зворотний бік іконостаса складався із симетрично поставлених зображень сюжетів Старого та Нового Завіту на тему прообразу Євхаристії. У вівтарі також містився ряд ікон у кіотах, на яких були зображені: Христос Архієрей, який благословляв і тримав Євангеліє; обабіч – Богородиця та Іоанн Предтеча; у верхньому ярусі: Бог Отець і Дух Святий, що сходив від Нього; обабіч – праведні Іоаким і Анна. Обабіч Спасителя: святий (далі – св.) Яків, брат Божий, зверху – дискос із хлібом святим; Іоанн Златоуст, зверху – дискос і чаша; Жертвоприношення Авраама; пророк Аарон із кадильницею, зверху – 5 хлібів і запалена свічка; Авель, зверху – його жертва; по інший бік Спасителя: Василій Великий, зверху – чаша; пророк Самуїл; Мельхіседек із хлібом і вином, зверху – 5 хлібів; пророк Ілля, який тримав ніж; праведний Ной, уверху – принесена ним жертва [2, 35–38]. Іконні зображення доповнювали написи. Зворотний бік мали також іконостаси інших церков, наприклад, Андріївської (зараз ікони експонуються в залі на другому ярусі Софійського собору), храмів Києво-Печерської лаври, зокрема Успенського собору: 42 ікони зворотного боку Великого іконостаса, поєднані між собою в іконостасну стіну, були написані олією на парусині, обрамлені позолоченими рамами [12, 98–99].

Про оздоблення жертовника і дияконника знаходимо зауваження, що їх розписано олійними фарбами [1, с. 45]. До цього додаймо, що в консі жертовника зберігся фрагмент композиції «Зішестя в пекло», на стіні Михайлівського вівтаря – «Чудо архангела Михаїла в Хонах», західніше, на стовпі – «Ангел із сувоєм».

У розписі головного купола поєднувались: композиція, створена під впливом західноєвропейської іконографії, – Благословляючий обома руками Спаситель, від Якого сходив у хмарі Дух Святий, – із поширеними в українському бароковому стінописі зображеннями архангелів (Михаїл, Гавриїл, Рафаїл, Варахиїл, Уриїл, Салафиїл, Єгудиїл) з атрибутами; 12 апостолів на апокаліптичних каменях, над ними – золоті зірки з полум'ям. Така іконографія апостолів мала аналогію з образами Успенського храму [12, 110]. У підкупольному просторі мозаїчні композиції та їхні фрагменти (тільки мозаїка із зображенням апостола Марка збереглась) доповнювали зображення євангелістів, медальйони (польський і російський герби): одноглавий орел, із розпростертими крилами, усередині – архангел; двоглавий орел із розпростертими крилами, а в середині – св. Георгій Великомученик на білому коні. На підпружних арках – 40 севастійських мучеників (мозаїки доповнювалися олійними композиціями) [1, 45; 2, 38–42].

Введення в обіг архівних відомостей дозволяє уточнити, що 1829-го р. І. Синельников оновив композиції підкупольного простору (на парусах та між ними), очистив і поновив живопис центрального купола й головного вівтаря; 1830-го р. О. Суховєєв написав заново композиції між вікнами барабана центрального купола. Під час цих робіт сюжетно-композиційна складова декорації названих компартиментів собору не змінювалась [12, 140, 141].

У склепінні південного рукава трансепта були написані: Бог Отець, який сидить на престолі й одягає вінець на Спасителя, вище – Дух Святий і напис… (східний схил); вище – зірки в хмарах;

ангел із хмар пускає стріли на князів язичницьких; напис… (західний схил). У прогінному під цим зображенням вікні: святі (далі – свв.) мученики: Назарій, Гервасій, Протасій і Полієвкт. На стовпі, що іде від арки на захід, Божа Матір та Йосиф; нижче: Василій Великий в мантії і клобуку, із жезлом, Григорій Богослов у такому ж вигляді. На західній стіні, між стовпами навпроти іконостаса: сцена з Апокаліпсиса, не підписана. Нижче: великий прогінний хід за стовпи на захід; у ньому на стовпах: Єфрем Сирин, Іоанн Лествичник, Іоанн Дамаскин, Йосиф Піснеписар. На двох восьмикутних стовпах, вище VI Вселенського Собору (південно-західна стіна трансепта) – Божа Матір і апостоли, які дивляться на Вознесіння Спасителя на Небо. Між стовпами у трьох великих прогонах, що ведуть на верхній поверх, і біля них: різні емблематичні зображення [2, 42, 43].

У склепінні північного рукава трансепта: у хмарах Спаситель, який одягає вінці на глави, із написом… (східний схил); вище – зірки в хмарах; Спаситель та Іона, який виходить із кита, напис… (західний схил). Під цим зображенням у прогінному вікні: священномученики Харлампій та Єлевферій; вище них свв. мученики Горгоній та Валерій. На стовпі, що іде від арки на захід, зображені Симеон Богоприїмець, який тримає Спасителя, і Божа Матір; нижче них: Іоанн Златоуст у мантії та клобуку, з жезлом; нижче: Андрій Крітський у такому ж вигляді; на західній стіні між стовпами навпроти іконостаса: в кораблі на морі Спаситель з учнями; нижче цього, у великому прогонному на захід ході на стовпах зображені: Антоній Великий, Іларіон Великий, Феофан Сповідник і Феофан Начертаний. На північному боці, вище VII Вселенського Собору (північно-західна стіна трансепта), на двох стовпах – Божа Матір і Марія Магдалина, вище – Воскресіння Христове. У трьох великих на хори прогонах і навколо них знаходяться різні емблематичні зображення [2, 43–45].

Раніше було відомо про «блакитні поля з зірками», де згодом зобразили 4 сюжети з Євангелія [4, 398]; останні написав художник Києво-Печерської лаври Іринарх (весна 1850 – вересень 1851) [12, 161–166, 280–284].

На 1-й арці, на захід – Бог Отець обома руками Благословляючий; на південний від Бога Отця бік із числа 40 мучеників: Ираклій, Мелітон, Кандид, Клавдій, Приск; св. апостол Петро, який тримає в одній руці книгу, а в другій – ключі; нижче нього, на стовпі, – преподобний (далі – прп.) Антоній Печерський і благовірний князь Володимир. На тій самі арці, на північ, зображення із 40 мучеників: Феликтим, Ісіхій, Смарагд, Феодул, Ксанфій, св. апостол Павло, який тримає в одній руці книгу, а в другій – меч; нижче: прп. Феодосій Печерський і благовірний князь Ярослав; на західному боці арки напис… обабіч – різні емблематичні зображення [2, 45, 46].

У східній частині склепіння центральної нави була композиція «Сходження Святого Духа»: Дух Святий у золотій зірці, який пускає вогняні язики на 12 апостолів, що зображені обабіч по 6 із написом навколо… На південному схилі, під 6-ма, – 35 апостолів; над якими напис… А нижче цієї багатофігурної композиції, під карнизом, обабіч прогінного на хори вікна – різні емблематичні зображення. У цьому прогінному вікні від самої дуги – сяяння, нижче обабіч: свв. мученики Сакердон, Горгоній; під карнизом: свв. мученики Доменіан і Афанасій; нижче – IV Вселенський Собор (південно-східна стіна центральної нави), нижче, у прогінному ході вверху, – сяйво; обабіч: свв. мученики Леонтій та Онисифор. Нижче: благовірний князь Святослав Ярославич у княжому одязі, засновник Печерської церкви, він тримає хрест і скіпетр. На північному схилі склепіння, під 6-ма, – 35 апостолів, над ними напис… А нижче, над карнизом прогінного на хори вікна, обабіч, – різні емблематичні зображення; у цьому прогінному вікні, зверху, у дузі – сяйво, обабіч: 2 святих без підписів, що тримають в одній руці хрест, а в іншій – корону царську; нижче під карнизом: з одного боку св. мученик. Ісіхій, а з іншого – св. мученик Меліт. Нижче цього прогінного вікна, під карнизом, – V Вселенський Собор (північно-східна стіна центральної нави). Під ним, у прогінному ході, вверху дуги – сяйво, обабіч: св. великомученик Яків Персіянин, а інший – без напису. Нижче, без напису, – князь зі скіпетром і хрестом, у княжому одязі [2, 45–48].

На 2-й на захід арці, у хмарному сяйві слова: ІХС. Праворуч: свв. великомученики Димитрій, Георгій, Микита і Євстафій Плакіда, нижче: св. Сильвестр папа Римський, св. Нектарій, патріарх Константинопольський, нижче – св. благовірний князь Борис, який тримає в правій руці хрест, а в лівій – спис. Ліворуч: свв. великомученики Федір Стратилат, Федір Тирон, Пантелеймон і Прокопій; нижче: св. Леон, папа Римський; нижче – св. Кирило, патріарх Олександрійський; ще нижче: св. благовірний князь Гліб, який тримає в одній руці хрест, а в іншій – ніж. Уверху, на цій арці напис… Нижче напису, обабіч арки, – різні емблематичні зображення [2, 48–49].

У західній частині склепіння центральної нави була написана композиція «Христос Великий Архієрей з ликами святителів і преподобних»: у великій золотій зірці зображений Спаситель, який благословляє обома руками, навколо Нього напис… навколо Спасителя – ангели. На південному

схилі склепіння, нижче ангелів, – Собор святителів, напис… Нижче них – Собор преподобних, над ними напис…. Нижче, обабіч прогінного на хори вікна, – емблематичні зображення, а в цьому прогінному вікні, уверху, у хмарному сяйві слово: ὁ’Θεζ, обабіч написи… Нижче, обабіч: св. Олексій, митрополит Київський, та св. Петро, митрополит Київський. Нижче – ІІ Вселенський Собор (південно-західна стіна центральної нави). Нижче – благовірний князь Михаїл Святополк Ізяславич, фундатор церкви Золотоверхої Михайлівської, і коло нього, у прогінному великому вікні, – благовірний князь Всеволод Святославич, фундатор церкви Кирилівської. На північному схилі склепіння, нижче ангелів, – Собор святителів, напис… Нижче них – Собор преподобних, напис… Нижче, обабіч прогінного на хори вікна, – емблематичні зображення, обрані з Акафіста Ісусова, а в цьому прогінному вікні, у хмарному зверху сяйві, – єврейські слова, що означають ім’я Бога; нижче нього обабіч написи … Нижче, під карнизом, по один бік – св Миколай, а по інший – св. Іона, митрополит Київський. Нижче: ІІІ Вселенський Собор (північно-західна стіна центральної нави). Нижче: благовірний князь Всеволод Ярославич, фундатор церкви Видубицької; коло нього – благовірний князь Володимир Мономах Всеволодович із хрестом і скіпетром у давньому царському одязі [2, 49–52].

На 3-й арці, усередині, у сяйві: *М* (Марія). Праворуч були зображені свв. великомучениці: Катерина, Варвара, первомученица Текла, свв мученици Онисія, Пелагія, Гликерія з хрестами і гілками. Ліворуч – свв. мученици Іуліанія, Агафія, Єфимія, Параскева, Харитина, Анастасія. На арці вверху на схід напис…. Нижче: Сава Освячений, навпроти – пр. Маркел. Нижче хорів – І Вселенський Собор (західна стіна центральної нави) [2, 52, 53].

Масштабні багатофігурні композиції на схилах трансепта, склепінь і стін центральної нави, у центральному куполі організовували художній внутрішній простір храму, визначали смислові центри богословської програми розписів. Співставлення грандіозних і малих за розміром зображень, насиченість алегоричними, або «емблематичними», композиціями і написами на стрічках обумовили барокову стилістику Софійського малярства.

У нижній західній арці вверху були написані композиції: трикутник із написом ὁ’Θεζ, оточений сяйвом і ангелами, з яких більші – архангел Михаїл, що тримає оголений меч, а по інший бік – архангел Гавриїл, який тримає цвіт лілейний. За аркою, всередині церкви, уверху на східному боці – Скинія Свята Святих, у якій Ковчег Завіту, над ним напис… Праворуч Скинії пророки: Мельхіседек, цар Салимський, із кадилом, Єзекиїль із кадилом, Іодай, Афар, Авіуд. Ліворуч: Аарон із кадилом, Захарія з кадилом, Фамар, Іадан і один невідомий, без напису. Навпроти Скинії, на західному боці, у храмі із собором Соломон, який молиться із розпростертими руками, у царському одязі і короні, зверху напис… Нижче Скинії, над західними дверима, – херувим, який тримає в обох руках полум’яні мечі. Праворуч західних дверей, уверху великого вікна, у сяйві у вигляді вензеля ім’я: *М* (Марія); нижче: прп. Павло Фівейський, навпроти нього – прп. Афанасій, на стіні – прп. Зосима Соловецький, у прогоні на стовпі – праотець Адам, який тримає в одній руці яблуко, а в іншій хартію з написом… Ліворуч західних дверей, уверху великого вікна у сяйві: ІХС; обабіч – прп. Паісій і прп. Никон; на стіні – прп. Саватій Соловецький, на стовпі – праведний Ной; над карнизом – Ковчег і Жертовник, напис… [2, 52–55].

Щодо часу створення стінопису в означених компартиментах Софійського собору Опис і Короткий опис надають відомості про те, що зображення І–V Вселенських Соборів були виконані в 1718 р., VI та VII – в 1724 р. [1, 45, 46; 2, 40, 41]. За свідченням очевидця, у 1701 р. собор було повністю побілено [13, 39]. Тобто, архітектурні поверхні готували під новий живопис, і цього року могли розпочати розписувати храм. Виконання розписів у соборі, окрім хорів, завершили в 1724 р. [3, 368].

Цікавими є відомості з архівних документів, наведених П. Лебединцевим. «… зазначають витраченими на прикрашання кафедральної церкви іконописством усередині її, на хорах стін і стель… на позолоту і фарби з 1767 по 1773 рік 1592 р. 70 коп., у тому числі: у 1773 році за написання 5 соборів, 10 князів… і за золото 377 р. 90 копійок… у 1771 році в кафедральній свято-Софійській церкві, через давню течу та щорічну весняну вологу, яка тече по стінах, усередині церкви, на великій стелі все іконописством потемніло, і на деяких місцях до самої цегли було позлущувалось і пообсипалось… тому ця стеля велика усередині церкви і на ній усе іконописство виправити і поновити до низу аж… у 1771 р. сплачено… за починку стелі кам’яним гіпсом, за зображення перед дверима великої церкви на стовпах Чернігівських чудотворців Михаїла князя та Федора і за прикрашання мармурових стовпів… у притворі за зображення страждань Христових на двох стелях і суд фарисеїв і садукеїв; – у 1773 р. …за поправку у великій церкві, де собори, вапном і алебастром у стінах розколин… У розписуванні собору за 1773 р. брали участь іконописці: Марко Печерський, Кирило

Чернігівський, священик Йосиф Кудрявський, Полтавської преображенської церкви диякон Василій, Полтавський воскресенський диякон Мартин, піп Миколай – що в Михайлівському монастирі, ієродиякон трьохсвятительський Аліпій, чернець Манасія Лубенський, Полтавський ієромонах Силуан Скельський, та ієромонах Ігнатій – малярський начальник» [3, 369, 370].

Таким чином, у 1771–1773 рр. проводився ремонт склепінь і поновлення живопису в центральній наві собору; 1771-го р. в притворі написані сцени Страсного циклу, на стовпах – зображення святих; у 1773 р. – заново написані зображення I–V Вселенських Соборів.

В Описі та Короткому описі є зауваження щодо храмової декорації Софійського собору: «Але прибудови нові залишені білими, а в них розвішані тільки портрети багатьох Київських та інших Архієреїв і Князів» [1, 46; 2, 41]. П. Жолтовський на основі цього свідчення зробив висновок: «У численних приділах Софійського собору на початку XIX ст. ніяких розписів не було, стіни залишалися білими, на них висіли портрети князів та ієрархів» [4, 41]. Згодом низку живописних композицій в Апостольському та Благовіщенському приділах відкрили реставратори. Успенський приділ, як ми встановили за введеними в обіг архівними джерелами, розписав упродовж липня 1835 р. – червня 1836 р. К. Волошинов [12, 141–144, 260–262].

У стінопису хорів Софійського собору основними були теми: Страждання Христа, Уславлення Богородиці, Страшного Суду і Небесного Єрусалиму (сюжети Апокаліпсиса), Божої кари (сюжети зі Старого Завіту), Євангельські притчі. Деякі з барокових композицій збереглись, хоча із втратами, і після проведення реставраційних робіт стали доступними для огляду.

На західній стіні хорів був зображений Спаситель у в'язниці і сцени Його страждань. На 1-й арці, уверху, містився напис: ІИХС; обабіч: Петро і Марфа, які стояли і плакали. За аркою були написані композиції Страсного циклу: Спаситель несе хрест на Голгофу; Бог Отець, який тримає на хресті розіп'ятого Спасителя, оточеного ангелами [2, 55]. Іконографія останньої сцени із зображенням Бога Отця в папській тіарі створювалася під безпосереднім впливом західноєвропейської традиції; таке зображення Бога Саваофа було в куполі Троїцького собору Густинського монастиря [14, 199–201]. Генеза іконографії пов'язана з католицьким мистецтвом, із ілюстрацією видіння міста Божого в трактаті Августина Блаженного «Про місто Боже». Своє втілення вона знайшла у відомому творі Альбрехта Дюрера «Поклоніння Святій Трійці (вівтар Ландауера)» (1511). Софійська сцена була реплікою образу (пошкодженого пострілом шведів), який знаходився в костьолі Чесного Хреста м. Браунсберга (Східна Пруссія; зараз м. Бранево, Польща).

На стіні по боках були написані прп. Варлаам та Іоасаф Індійський, царевич. Коло 1-го вікна: страждання Спасителя; над дверями, які ведуть до ікони св. Миколая, Божа Матір і Спаситель на грудях; нижче, обабіч: святителі Кирило архієпископ і Афанасій. У 2-й арці, уверху, – Серафим; обабіч – священномученик Єрофій і апостол Тимофій [2, 55, 56].

На західному склепінні хорів містилася композиція, яка була присвячена уславленню Богородиці: Божа Матір із розпростертими руками в золотій хмарі, зображення облямовував напис… Її оточували собори – Престоли, Архангели, Начала, Господства, Серафими, Херувими, Сили, Влади, Ангели. На схилі склепіння: пророк Захарія, біля нього світильник із сімома свічками; пророк Гедеон, коло нього орошене руно; праведний Ной, біля нього ковчег; пророк Ісайя, при ньому кліщі тримають жарину; священик Аарон, при ньому жезл пророслий; пророк Мойсей, при ньому палаюча купина. На іншому схилі: Іоанн Богослов; біля нього Божа Матір стоїть на місяці, на Її голові вінець із зірок; пророк Даниїл, при ньому камінь від гори відсічений; пророк Єзекиїль, при ньому зачинені ворота; пророк Валаам, при ньому зірка; пророк Давид, при ньому в сонці Спаситель; патріарх Яків, при ньому лествиця. Навпроти великого західного вікна на великій арці град, що сходить із неба, і різні емблематичні зображення, що личать Божій Матері, вибрані з Акафісту [2, 56, 57]. Цей опис, зроблений у 1825 р., цікаво порівняти із декорацією склепіння, який можемо бачити зараз. Розписи виконав лаврський художник Іринарх протягом весни 1850 р. – вересня 1851 р., частково змінивши загальну композицію [12, 172–174, 293–295].

На західній стіні уверху над півколом 2-го великого хрещатого вікна напис… нижче, обабіч – 2 емблематичні зображення; нижче, них по один бік – цар Єзекія, а по другий – цар Соломон; у самому півколі вікна – у сяйві Дух Святий; по боках зверху до низу різні емблематичні зображення. Під цим же хрещатим вікном – Божа Матір, яка стоїть на хмарах із розпростертими руками; праворуч Неї – Собор ангелів і архангелів; ліворуч – архієреї, князі і багато народу; над головою Божої Матері містився напис [2, 57, 58].

На 3-й арці, уверху: серафим, обабіч – св. Яків, брат Божий, та Діонісій Ареопагіт. За аркою, над входом до ікони Куп'ятицької Божої Матері – Бог Отець на престолі, що роздає труби ангелам. На стіні уверху Бог Отець на престолі, біля нього Агнець, який стоїть, від Престолу ріка тече в Місто,

і сонм великий святих, що входять у Місто. На тій же стіні, навпроти Бога Отця, – Спаситель стоїть, із вуст Його виходить меч; навколо Спасителя 7 світильників із запаленими свічками, а в руці – 7 зірок; біля ніг Спасителя лежить Іоанн Богослов; нижче, по один бік 3-го вікна – притча про Євангельського багатія, що спустошує житниці; по другий бік – Адам і Єва, вигнані з раю; нижче: Каїн вбиває Авеля. Уверху вікна, на західному боці: Бог Отець, від нього сходить Дух Святий, обабіч – ангели, нижче – сюжети з Євангелія [2, 58, 59].

На 4-й арці уверху слова: ИИХС; праворуч на арці – Спаситель сидить у царському одязі і роздає ангелам серпи; нижче – ангели збирають виноград і кладуть його в точило для вичавлювання; на іншому боці зображено багатія, що горить у полум'ї, й Авраама, що тримає на лоні Лазаря; напис із криком багатія і відповіддю Авраама. За аркою на західній стіні по один бік 4-го вікна: Лот, який виводить двох доньок своїх із Содома; по інший бік – дружина Лота, яка обертається на вражені від Бога стратою Содом і Гоморру. У верху вікна – Спаситель стоїть і відділяє овець від козлів; навпроти вікна – друге пришестя Спасителя. Біля останньої арки, на стіні – Всесвітній потоп [2, 59, 60].

До відомостей із лаврських видань маємо додати, що зараз відкрито композицію «Вітхий Днями» на склепінні приділу св. Миколая, фрагменти зображень святих у його вівтарній частині. За архівними документами в приділі Андрія Первозваного в 1767 р. та в 1770 р. було проведені ремонтні роботи, а «… у 1770 р. … у тому ж році в тому ж приділі на 6 стовпах змалювали 9 мучеників і двох святителів» [3, 369].

Для датування розписів дослідники брали до уваги зауваження, що хори розписували за митрополита Арсенія (Могилянського) [1, 46; 2,40, 41], тому малярство хорів відносили до 1757–1770-х – від року призначення на митрополичу кафедру і до часу смерті. Проте датування потребує уточнення. Згідно з історичними джерелами з 1765 р. по 1773 р. проходив збір пожертв на прикрашання собору, утім витрати на живописні та інші роботи почалися з 1767 р. [3, 368, 369]. Отже, розписи хорів були виконані в 1767–1770 рр.

Атрибуція софійських розписів потребує подальших наукових пошуків, наприклад, виявлення архівних документів, за якими можна було б встановити усіх художників, які розписували всі компартименти Софії з початку XVIII ст., уточнити авторство кожної композиції або групи композицій тощо.

Висновки. Видання Києво-Печерської лаври є історичним підґрунтям для дослідження живописної декорації Софійського собору XVIII ст. – 1840-х, тематико-сюжетних ліній та іконографії композицій. Барокові розписи в основному об'ємі собору виконували після 1701 р. до 1724 р., на хорах – у 1767–1770 рр. (зокрема, у 1770-м написали зображення мучеників і святителів у приділі св. апостола Андрія Первозваного). У 1771 р. в притворі написали сцени Страсного циклу, на стовпах – зображення чернігівських чудотворців; у 1773 р. – заново написали зображення I–V Вселенських Соборів. У 1829–1830 рр. оновили (написали заново) композиції у барабані центрального купола і підкупольного простору. Іконографія композиції «Поклоніння Святій Трійці» (західні хори) мала аналогію з твором А. Дюрера «Поклоніння Святій Трійці (Вівтар Ландауера)» (1511). Софійська композиція була реплікою картини в костьолі Чесного Хреста (м. Браунсберг, зараз м. Бранево, Польща). Провідною темою комплексу ікон у головному вівтарі був прообраз Євхаристії.

Література

1. Болховитинов Евгений, митрополит. Описание Киево-Софийского собора и Киевской иерархии. Киев : Типография Киево-Печерской лавры. 1825. 291 с.

2. Болховитинов Евгений, митрополит. Краткое описание Киево-Софийского собора и монастыря. Киев : Типография Киево-Печерской лавры. 1825. 112 с.

3. Лебединцев П. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843−1853 г. // Труды Киевской духовной академии. 1878. № 8. С. 364−403. № 12. С. 495–525.

4. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII−XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1988. 159 с. : іл.

5. Демчук Р. Храм Софії у символічному просторі Русі-України. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 164 с. : іл.

6. Нікітенко Н. М. Бароко Софії Київської. Київ : Либідь, 2015. 272 с.: іл.

7. Горак І. А. Атрибуція сюжетів розписів XVIII ст. південно -західної

частини хорів Софійського собору // Софійські читання: матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції. Київ : 26–27 травня 2011 р. Київ : ВД «Адеф-Україна», 2013. С. 31–48.

8. Ковалевська О. О. До питання ідентифікації світських постатей композиції «Перший Вселенський собор» стінопису Софії Київської. // Український історичний журнал, 2012. Вип. 1. С. 201–210.

9. Стромилюк Л. Європейський вплив на українське малярство та барокові розписи Софії Київської // Україна в європейській історії : матеріали Всеукраїнської наукової конференції 25–28 березня 2014 р. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. С. 59–68.

10. Стромилюк Л. Євангельський сюжет в олійних розписах XVIII ст. Софії Київської: проблема атрибуції. 04. 24. 2015.
URL: https://academia.in.ua/новини/євангельський-сюжет-в-олійних-розписах-xviii-ст-софії-київської-проблема-атрибуції

11. Фесенко Д. Іконографічна програма стінопису XVIII ст. хорів Софії Київської: спроба реконструкції та семантичного аналізу // Народознавчі зошити. 2018. № 6 (144). С. 1536–1551.

12. Бардік М. А. Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині XIX століття : монографія. Київ : ТОВ «Київська Друкарська Мануфактура», 2019. 310 с. : іл.

13. [Лукьянов Иоанн] Путешествие в святую землю священника Лукьянова // Русский архив. 1863. № 1. С. 21–64.

14. Уманцев Ф. Троїцька надбрамна церква. Київ : Мистецтво 1970. 216 с.

References

1. Bolkhovitinov, Yevgeniy, the Metropolitan (1825). Description of Kyiv St. Sophia Cathedral and Kyiv Hierarchy. Kyiv: Tipografiya Kievo-Pecherskoy lavry [in Russian].

2. Bolkhovitinov, Yevgeniy, the Metropolitan (1825). Short Description of Kyiv St. Sophia Cathedral and Monastery. Kyiv: Tipografiya Kievo-Pecherskoy lavry. Tipografiya Kievo-Pecherskoy lavry [in Russian].

3. Lebedintsev, P. (1878). Renewal of Kyiv St. Sophia Cathedral in 1843−1853. Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii. 8, 364−403); 12, 495–525) [in Russian].

4. Zholtovskyi, P. M. (1988). Monumental Painting in Ukraine of 17th – 18th Centuries. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

5. Demchuk, R. (2008). Sophia Temple in the Symbolic Space of Rus-Ukraine. Kyiv: Kyievo-Mohylianska Akademiia [in Ukrainian].

6. Nikitenko, N. M. (2015). Baroque of Kyiv St. Sophia Cathedral. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

7. Horak, I. A. (2013). The Attribution of Painting Plots of 18th Century in Southwestern Parts of Choirs in Kyiv St. Sophia Cathedral. Proceedings from: Sofia Reading, VI International Scientific and Practical Conference, 2011, May, 26–27, (pp. 31–48). Kyiv: VD «Adef-Ukraina» [in Ukrainian].

8. Kovalevska, O. O. (2012). On the Issue of Identification Secular Figures in «First Ecumenical Council» of Kyiv St. Sophia' Murals. Ukrainskyi Istorychnyi Zhurnal. l, 201–210 [in Ukrainian].

9. Stromyliuk, L. (2014). European Influence in Ukrainian Painting and Baroque Painting in St. Sophia Cathedral. Proceedings from: Ukraine in European history, All-Ukrainian Scientific Conference, (pp. 59–68). Ternopil: TNPU [in Ukrainian].

10. Stromyliuk, L. (2015). Evangelical Story in 18th Century Oil Paintings in Kyiv St. Sophia Cathedral: the problem of attribution. Retrieved from: https://academia.in.ua/новини/євангельський-сюжет-в-олійних-розписах-xviii-ст-софії-київської-проблема-атрибуції [in Ukrainian].

11. Fesenko, D. (2018). Iconography Program of the Wall Painting of 18th Century of St. Sophia Choirs in Kyiv: attempt of reconstruction and semantic analysis. Narodoznavchi Zoshyty. 6 (144), 1536–1551 [in Ukrainian].

12. Bardik, M. A. (2019). Renewal of Mural Paintings in the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral and Kyiv St. Sophia Cathedral in the First Part of XIX Century: monograph, Kyiv: TOV «Kyivska Drukarska Manufaktura» [in Ukrainian].

13. Lukyanov, Ioann (1863) The Journey to the Holy Land by the priest Lukyanov. Russkiy arkhiv. 1, 21–64 [in Russian].

14. Umantsev, F. (1970). Gate Church of the Holy Trinity. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.07.2019
Прийнято до публікації 10.08.2019

УДК 929.55:726.8(=411.16)(477.83/.86)"15/19"
https://doi.org/10.32461/190665

Бойко Христина Степанівна,
кандидат архітектури, доцент кафедри
дизайну та основ архітектури
Національного університету
«Львівська політехніка»
https://orcid.org/0000-0002-4889-8337
khrystyna.boyko@hotmail.com

ЕПІТАФІЇ ДАВНІХ ЮДЕЙСЬКИХ КЛАДОВИЩ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ ЯК ДЖЕРЕЛО ДЛЯ ІСТОРИЧНИХ ТА МИСТЕЦЬКИХ СТУДІЙ

Мета роботи – проаналізувати структуру традиційної єврейської епітафії, висвітлити особливості компонування текстів різної складності, охарактеризувати їх зв'язок із символікою меморіальної пластики фасадів мацев Східної Галичини XVI – першої третини XX ст. **Методологія** дослідження передбачає застосування низки методів: порівняльного, формально-стилістичного, структурно-типологічного. Для аналізу композиційних схем використано мистецтвознавчі категорії, а також практичний досвід візуального, стилістичного, морфологічно-композиційного та комплексного аналізу. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше детально досліджено структуру традиційної єврейської епітафії, визначено основні принципи побудови композиційних схем текстів різної складності, окреслено їх значення та місце у композиційному вирішенні фасадів галицьких мацев. Оригінальні, представлені у статті тексти епітафій та їх переклад, публікуються вперше. **Висновки.** Автором проаналізовано структуру традиційної єврейської епітафії, описано її призначення, структуру та зміст. Виявлено, що функцію епітафії визначають її структурні елементи. Запропоновано методику наукового опрацювання текстів різної складності та охарактеризовано їх зв'язок із символікою меморіальної пластики фасадів мацев. Визначено, що епітафії давніх юдейських кладовищ Східної Галичини XVI – першої третини XX ст. є надзвичайно цінним джерелом для проведення історичних досліджень та мистецьких студій.

Ключові слова: мацева, епітафія, текст, інформація, формула, шрифтова композиція, різьба, пам’ятка.

***Бойко Кристина Степановна**, кандидат архитектуры, доцент кафедры дизайна и основ архитектуры Национального университета «Львовская политехника»*

Эпитафии древних иудейских кладбищ Восточной Галиции как источник для исторических и художественных студий

Цель работы - проанализировать структуру традиционной еврейской эпитафии, описать особенности компоновки текстов различной сложности, охарактеризовать их связь с символикой мемориальной пластики фасадов мацев Восточной Галиции XVI - первой трети XX в. **Методология** исследования предполагает применение ряда методов: сравнительного, формально-стилистического, структурно-типологического. Для анализа композиционных схем использовано искусствоведческие категории, а также практический опыт визуального, стилистического, морфологически-композиционного и комплексного анализа. **Научная новизна** заключается в том, что впервые подробно исследована структура традиционной еврейской эпитафии, определены основные принципы построения композиционных схем текстов различной сложности, определены их значения и место в композиционном решении фасадов галицких мацев. Оригинальные, представленные в статье тексты эпитафий и их перевод, публикуются впервые. **Выводы.** Автором проанализирована структура традиционной еврейской эпитафии, описаны ее назначение, структура и содержание. Выявлено, что функцию эпитафии определяют ее структурные элементы. Предложена методика научной проработки текстов различной сложности и охарактеризованы их связь с символикой мемориальной пластики фасадов мацев. Определено, что эпитафии древних иудейских кладбищ Восточной Галиции XVI - первой трети XX в. является чрезвычайно ценным источником для проведения исторических исследований и художественных студий.

Ключевые слова: мацева, эпитафия, текст, информация, формула, шрифтовая композиция, резьба, достопримечательность.

***Boyko Khrystyna,** Ph.D. in Architecture, Associate Professor of the Department of Design and Fundamentals of Architecture of Lviv Polytechnic National University*

The epitaph of the ancient Judaic cemeteries of Eastern Galicia as a source for historical and artistic studies

The purpose of the article is to analyze the structure of the traditional Jewish epitaph, to highlight the peculiarities of the compilation of texts of varying complexity, to characterize their connection with the symbolism of

© Бойко Х.С., 2019

the memorial plastic facades of the mitzvahs of the Eastern Galicia of XVI - the first third of the XX century. **The methodology** of the study involves the use of several methods: comparative, formal-stylistic, structural-typological. For analysis of composite schemes, art criticism categories, as well as practical experience of visual, stylistic, morphological-compositional, and sophisticated analysis, are used. **The scientific novelty** is that the structure of the traditional Jewish epitaph was first studied in detail, the basic principles of constructing composite schemes of texts of varying complexity were determined, their significance and place in the compositional resolution of the facades of the Galician mitzvahs were outlined. The original texts of the epitaphs and their translations, introduced in the article, are published for the first time. **Conclusions.** The author analyzes the structure of the traditional Jewish epitaph, describes its purpose, structure, and content. It is discovered that the function of the epitaph is determined by its structural elements. The method of scientific elaboration of texts of various complexity is offered, and their connection with the symbols of the memorial plastic of the faces of the mitzvahs is described. It is determined that the epitaph of the ancient Judaic cemeteries of Eastern Galicia XVI - the first third of the XX century is a valuable source for historical research and artistic studies.

Key words*:* mitzvah, epitaph, text, information, formula, font composition, carving, memorial.

Актуальність теми дослідження. У Східній Європі, та в Галичині зокрема, на сьогодні налічується декілька мільйонів єврейських надгробків, що дійшли до нас, часто перенесені з їхніх оригінальних локацій та часто сильно пошкоджених. Незважаючи на зростаюче зацікавлення, цей предмет ще досі дуже недостатньо вивчений: лише декілька окремих цвинтарів описано чи систематично задокументовано і вивчено. Особливо актуальним завданням є проведення архітектурних обмірів та інвентаризація пам'ятників.

Аналіз досліджень і публікацій. Стаття ґрунтується на матеріалах багаторічних натурних досліджень автора. Це дослідження стало результатом інтенсивної роботи автора з єврейськими епіграфічних пам'ятниками Східної Галичини, до яких відносяться насамперед написи на єврейських надгробках. Розроблена автором методика наукового опрацювання текстів епітафій була апробована під час реалізації дослідницького проекту [1], результати якого висвітлені у працях [2,3]. Дослідженню юдейських епітафій присвячено чимало наукових праць. Так, Б. Хаймович детально аналізує іконографію та семантику рельєфів мацев, здійснює порівняльний аналіз єврейських мотивів із подібними зображеннями в західноєвропейському та східному мистецтві [12]. У працях [6,7, 8, 9] М. Носоновський детально описує епітафії мацев, символізм написів, визначає особливості композиційних побудов. Написи на предметах з колекції юдаїки досліджує М. Мартин [5,10]. Однак, невисвітленими залишаються провідні осередки та майстри єврейського каменерізного мистецтва. Поза увагою науковців залишилася також низка галицьких кладовищ. Заслуговують окремого ґрунтовного дослідження різьблені шрифтові композиції фасадів мацев, аналіз типології, художніх особливостей, мистецьких взаємовпливів, техніка нанесення епітафій, що побутувала на теренах Східної Галичини XVI – першої третини XX ст.

Метою дослідження є проаналізувати структуру традиційної єврейської епітафії, висвітлити особливості компонування текстів різної складності, охарактеризувати їх зв'язок із символікою меморіальної пластики фасадів мацев Східної Галичини XVI – першої третини XX ст.

Виклад основного матеріалу. Одним із основних структурних елементів вирішення композиції фасаду мацеви є шрифтова композиція - епітафія, яка є багатообіцяючим джерелом для історичних та мистецьких студій і міститься, як правило у її нижній секції. Є три аспекти, у контексті яких можливим є їх здійснення: перший - пов'язаний з історичною значимістю артефактів, другий - з художньо-мистецькою цінністю кам'яної різьби, третій – з аналізом та науковим опрацюванням текстів епітафій як літературних творів. Тому для проведення комплексних наукових досліджень юдейських кладовищ слід залучати фахівців різних галузей: археологів, істориків, мистецтвознавців, епіграфістів, талмудистів, етнологів, філологів, фольклористів, інших. Зчитування та розшифрування текстів епітафій має специфічні труднощі, особливо, якщо йдеться про єврейське кладовище. Опрацювання текстів відбувається, як правило, певними етапами, а саме: відтворення тексту вручну з мацеви (зчитування, переписування з каменю); уточнення зазначеної інформації із документальними матеріалами діяльності єврейської громади[1].

Більшість епітафій містять характеристики, що підкреслюють зв'язок людини із юдейською духовною традицією. Здебільшого текст епітафії, корелює та суттєво доповнює, тлумачить символіку кам'яної різьби верхньої частини мацеви. Іноді символічне зображення над епітафією не було

[1] Наприклад: приватними архівами; документальними архівними матеріалами діяльності громади - свідоцтвами про народження, одруження, смерть членів єврейської громади; пінкасами, у яких поховальне братство зазначало дату смерті, дату проведення поховальної церемонії.

безпосередньо пов'язане з текстовою інформацією, мало виключно декоративне значення та містило традиційні юдейські символи чи знаки. Певний мотив міг традиційно використовуватися виключно для декорування надгробків певного сімейства і міг не пов'язуватися із конкретною померлою особою .

Разом із вишуканим оздобленням верхньої секції мацеви та вкритими рослинними орнаментами декоративними бордюрами, що їх обрамлюють, вони утворюють цілісні орнаментальні композиції, які є цінними пам'ятками каменерізного мистецтва та меморіальної пластики давніх юдейських Східної Галичини XVI – першої третини XX ст.

Найстаріша епітафія Східної Європи, що збереглась у Буську Львівської області датується 1520 р. Переважна більшість цінних текстів збережених до сьогодні мацев датовані кінцем XVIII - серединою XIX, більш стандартних та уніфікованих - першою третиною XX ст.

Розглянемо детальніше структуру традиційної єврейської епітафії. У текстах епітафій XVI-XIX століть можна виокремити чотири основні невід'ємні елементи та кілька додаткових. До основних належать: 1- вступна формула; 2-ім'я похованого; 3 - дата; 4 - благословення. Розширена епітафія, окрім чотирьох перерахованих елементів, включає: 5 - формули вихваляння померлого, що підкреслюють праведність, богобоязливість, благодійність; 6 -вирази скорботи і горя близьких померлого; 7 - вираз впевненості у відродження мертвих в прийдешні месіанські часи.

Таким чином, тексти епітафій нижньої секції фасаду мацеви можуть бути простими і стандартними або складними і великими за об'ємом та змістом поданої в них інформації. Тексти укладались за певною схемою, чи «формулою». Всі вони містять основну інформацію: ім'я померлого, ім'я його батька (рідше – діда, прадіда), дату смерті за єврейським календарем (рідко дату похорону), іноді доповнену короткою інформацією про найзнаковіші події із життя людини. Дата смерті могла бути умисно прихованою у самому тексті епітафії. Починаючи з доби середньовіччя єврейські епітафії містять також дату смерті в якості обов'язкового елемента. Зазначення дати служить практичної мети: дати можливість родичам відзначати річницю смерті. Разом з цим причиною зазначення дати було і прагнення прив'язати померлого до єврейської «системи координат» - певної дати на часовій осі і періоду календарного циклу. Кожен текст завершувався виразом: «нехай буде його (її) душа зав'язана у вузлі життя». Наприклад:

Оригінальний текст епітафії: (на івриті) – фасад	**Переклад по рядках** (українською):
1. תרמז	1. 647 (1887 р.)
2. פ"נ	2. тут похований
3. איש תם ו"י	3. чоловік непорочний і чесний
4. שנתן לחמו לדל	4. який давав хліб свій бідним
5. מוה משולם	5. учитель наш рев Мешулєм
6. במוה שלום	6. син учителя нашого рева Шльоми
7. נפ כב ניסן	7. помер 22 нісана (субота, 16 квітня)
8. ת'נ'צ'ב'ה	8. нехай буде душа його зав'язана у вузлі життя

Складні тексти можуть містити інші уточнюючі відомості про місце народження (походження) та вік померлого, сімейний стан, статус у громаді, рід занять, а також вказувати на причину чи обставини смерті померлої особи. Крім того, вони є цінними джерелами історичної інформації, яка стосується багатьох аспектів із життя тогочасної єврейської громади міста чи містечка: професії, майнового стану, історичних подій краю. Наприклад:

1. נפ יום יט	1. помер дня 19
2. ניסן תרנ	2. нісана 650 (середа, 9 квітня 1890 р.)
3. פ"נ הרופה איש	3. тут похований лікар чоловік
4. מבראדי יצחק	4. з Бродів Їцхак
5. אייזיק המכונה	5. Айзек по кличці
6. בעער ב" מו"ה	6. Беер син учителя нашого рева
7. בנימין ת'נ'צ'ב'ה'	7. Бен'яміна нехай буде душа його зав'язана у вузлі життя
8. Dr. Isak Beer.	8. Др. Ісак Беер
9. 9. IV. 1890.	9. 9. IV. 1890.

1. תרמז ה" אייר	1. 647 5 іяра (п'ятниця, 29 квітня 1887 р.)
2. נ"פ איש תם וי	2. помер чоловік непорочний і чесний

3. "מו"ה ראובן ב	3. учитель наш рев Реувен син
4. מו• מענדיל מגזע	4. учителя нашого Менделя з роду
5. "הרב הצדיק ר"מ"ש"ל	5. рева цадика Рамшаля
6. 'מסאסיב ת'נ'צ'ב'ה	6. з Сасова нехай буде душа його зав'язана у вузлі життя

1. • שושנה באבה ימי	1. троянда прийшли її дні
2. נקטפה אם עניים	2. була зірвана / мати бідних
3. ואחות אביונים	3. і сестра неімущих
4. מלחמה נתנה לדל	4. боролась давала убогому
5. צנועה וחסידה ישרה	5. скромна і благочестива чесна
6. ותמומה מרת בילא	6. і непорочна марат (пані) Байля
7. "מכפר שדשקאוויץ ב	7. зі села Шішковіц донька
8. מו"ה יוסף זאב נספה	8. вчителя нашого рев Йосеф Зеев / прилучена
9. אל עמי• כ"ד בחודש	9. до народу свого 24 [дня] в місяці
10. שבט ת'נ'צ'ב'ה' תרמה	10. шват (понеділок, 9 лютого) нехай буде душа її зав'язана у вузлі життя 645 (1885 р.)

1. נפ איש תם וישר	1. помер чоловік непорочний і чесний
2. רודף צדקה וחסד	2. послідовник справедливості і милості
3. נחמד ואהוב לבריות	3. милий і любимий у людей
4. יראת ה" זרחה על פניו	4. який боявся бога сіяння на обличчі його
5. דגול ומפואר במעלותיו	5. видатний і прекрасний в достоїнстві своєму
6. נפטר בשם טוב מו"ה	6. помер в імені доброму вчитель наш рев
7. מאיר ב"ר אברהם מרדכי	7. Меїр син рева Аврагама Мордехая
8. יא ניסן שנת תרסא	8. 11 нісана року 661 (неділя, 31 березня 1901 р.)
9. בשלשים לימו חייו	9. в тридцять років життя його
10. ת'נ'צ'ב'ה'	10. нехай буде душа його зав'язана у вузлі життя

1. פנ הבחור החתן	1. тут покоїться юнак зять
2. כמ"ר פנחס זליג	2. шанований учитель наш рев Пінхас Зеліг
3. ב" מו"ה שמעון	3. син учителя нашого рева Сімеона
4. תרנג יג מנחם אב	4. 653 13 менахема ава (середа, 26 липня 1893 р.)
5. פה במעון האבל שמה ושא יה	5. тут в обителі трауру спустошення і терпіння [призначене] богом
6. נטמן הקדו ת?מ דמת הנשי הנשיה	6. похований поклониться досконалому? який помер дружина його
7. חמל על חייו אשר טבע במים	7. жаль над життям його котре потонуло у воді
8. סר לחלצי ונטבען שנים	8. не зміг врятуватись і потонули роки
9. זאת תכנה למזכרת ולאות	9. ця [мацева] встановлена на пам'ять і в знак
10. על אשר ררחיב בנפשו עוז	10. про рева великого (широкого) в душі якого сила
11. להציל חברו מן גלי עוז	11. спасіння / союз його з потоком (енергією) сили
12. יהיה לו עתה הציון הלז	12. буде йому тепер знак цей
13. גל הזה עד והמצבה הזאת	13. груда ця свідчить і мацева ця
14. ת'נ'צ'ב'ה'	14. нехай буде душа його зав'язана у вузлі життя

Розширені епітафії містять: конкретні біблійні цитати, звороти із Талмуду, пристосовані до імені померлого, що суттєво утруднює розшифрування інформації; лігатури; знаки, нетипові скорочення - абревіатури; оригінальні поетичні вставки, часто виконані у складній віршованій формі, які у фонетичній транскрипції мають надзвичайно мелодійне звучання. Наприклад: «шамеах бехелько вемода / мошіа вейоец вепода / хазак рецуцім бекехо / геенік оведім мімехо». Специфікою складних текстів поетичного характеру є також те, що в них після або перед обов'язковою стандартною інформацією про покійного, передається характеристика позитивних якостей людини, перелічені моральні якості та чесноти, всі її достоїнства, надаючи конкретній мацеві особливої індивідуальності. Наприклад:

1. נפטר טז טבת	1. помер 16 тевета (субота, 12 січня)
2. שנת תרנה	2. року 655 (1895 р.)
3. לפרט משה עלה אל אלהים בליל טז טבת	3. цей Моше зійшов до бога в ночі 16 тевета
4. יזכור	4. пам’ятатиме
5. אלהים נשמת	5. бог душу
6. ה]בב[חור כהלכה	6. юнака який помер
7. בן יקיר הנחמד החריף	7. син дорогий милий дотепний
8. הנזכר בספר שמחת החג	8. згаданий в книзі «Сімхат га-Хаг» («Радість свята»)
9. יראת ה' זרחה על פניו	9. боявся бога світло на обличчі його
10. משכיל שלשלת היוחסין	10. з інтелігентного роду
11. דגול ומפואר במעלותיו	11. видатний і чудовий в достоїнствах своїх
12. משה דוב בהרב מו"ה	12. Моше Дов син рева вчителя нашого рева
13. חיים בהרה"ג מקוטב נ"י	13. Хаїма сина рева gaона з Кутів нехай світить його свіча
14. נכד הרה"ק המחבים	14. нащадок рева святого автора
15. ספר תפארת ישראל	15. книги «Тіферет Їсраель» («Красота Їсраеля»)
16. וספר רביד הזהב זצ"ל	16. а також книги «Равід га-захав» («Золоте намисто») нехай пам'ять праведника буде благословенна
17. ת'נ'צ'ב'ה'	17. нехай буде душа його зав’язана у вузлі життя

1. כח· אדר תרן הלך למנוחות	1. 28 адара 650 (четвер, 20 березня 1890 р.) відійшов у покій
2. הישיש הנכבד איש תם וישר	2. старець шанований чоловік непорочний і чесний
3. "מוה· יהודא בר·מרדכי ע"ה	3. учитель наш рев Єгуда син рева Мордехая мир йому
4. ימיו הקדיש לעבודת בוראו	4. дні його посвячені в роботі творення
5. הולך מישרים בצדקתו ואמונתו	5. ходив прямо в праведності своїй та вірі своїй
6. וישרתו יעודו כל בני דורו	6. і справедливості своїй призначенням усіх синів покоління його
7. דרכו פעולתו יצאו ללדותו	7. образ його створене ним продовження (виведення) його в народженому ним
8. איש ישר הלך נאסף לעמיו	8. чоловік прямо ходивший був піднятий до народу свого
9. ·ועלה לשמים בשם טוב נפ	9. в імені доброму помер і піднявся в небо
10. נדבת ידיו עם צדקת מעשיו	10. подавав рукою своєю народу пожертву від праці своєї
11. מדברים בשער בין החיים	11. говорять у воротах серед живих
12. רבים הילילו מרה לעומתו	12. багато оплакують його / гіркота в народу його
13. דרכיו כאשר זכרו וטובותיו	13. дорога його котру пам’ятають і доброта його
14. כבוד עשו לו במותו וקבורתו	14. честь роблять йому / в смерті його і похороні його
15. יתומים אשר גדל בטוב מדיתיו	15. сироти [ми] котрого велич у доброті віри його
16. ·ת·נ·צ·ב·ה	16. нехай буде душа його зав’язана у вузлі життя

1. פנ	1. тут похований
2. תרם יט תמוז	2. 640 19 тамуза (понеділок, 28 червня 1880 р.)
3. ויקרבו ימי ישראל למות	3. і наблизився час Їсраелю померти
4. ואברהם שב למקומו	4. і Аврагам повернувся у місце своє
5. הילילו כל בית ישראל	5. оплакуватиме його весь дім Їсраеля
6. וזעקת שבר יעוררו על	6. і крик біди піднімуть за
7. גבר חכם בעוז ולמד דעת	7. мужчиною розумним в силі і навчаючогося мудрості
8. את העם ותורה יבקשו	8. народу і тори / просили
9.מפיהו ובא השמש בצהרים	9. у нього і приходило сонце о півдні
10. ולבז שנים עלה השמים	10. і соколом роки піднялись на небо
11. ואינינו הה איש חסיד	11. і не маємо ми шанованого пана чоловіка благочестивого
12. ועניו ירא ה מרבים מוה	12. і скромного який боявся бога робив багато
13. ישראל אברהם ב"מו"ה	13. Їсраель Аврагам син вчителя нашого рева
14. יצחק אייזיק הלוי זללה	14. Їцхака Айзека Галєві нехай пам'ять його буде благословенна в бога
15. ת'נ'צ'ב'ה'	15. нехай буде душа його зав’язана у вузлі життя

1. נפ אור ליום ב	1. помер світанком дня другого (понеділок)
2. ה אייר תרמה	2. 5 іяра 645 (20 квітня 1885 р.)
3. אבל גדול כבד בישראל	3. скорбота велика тяжка в Їсраелі
4. בכו בכיה לשבר הגדול	4. плачте слізно в біді великій
5. בקול יללה ובמספר מר	5. в голосі ридання і розповіді гіркота
6. על המרומם מגזעי יוחס	6. про величного з роду знаного
7. מו חיים בן ברוך בנימין עה	7. вчитель Хаїм син Баруха Беняміна мир йому
8. נין ונכד להה הקדומן	8. правнук і нащадок для життя прийдешнього світу древнього
9.בעהמ באר מים חיים זצל	9. автора «Беер маїм хаїм» («Колодязя води життя») нехай буде пам'ять праведника благословенна
10. כל שורה לפרט תנצב	10. кожний рядок [якої?] на рахунку [в бога?]? нехай буде душа його зав’язана у вузлі
11. ה	11. життя

В окремих випадках, якщо текст епітафії був розширеним, містив довгі біблійні цитати та тексти поетичного характеру, віршовані вставки або іншу важливу інформацію, яку неможливо було передати за допомогою символічного зображення на верхній секції мацеви, текст повністю покривав всю площину фасаду надгробка. З тильного боку мацеви могла міститися інформація, що дублювала основну інформацію або її окремі елементи, представлені на фасаді, а саме: ім’я померлої особи та ім’я її батька, рідше додатково зазначена інформація про місце народження, надзвичайно рідко - знак чи клеймо поховального братства. Епітафії галицьких мацев виконані на івриті, спостерігається вплив їдишу у написанні імен, окремі фрагменти тексту могли бути виконані арамейською. Слід зазначити, що від XIX ст. на мацевах у зв’язку із асиміляційними процесами з’являється двомовність: ім’я, рідше окремі фрагменти тексту івритом дублюються німецькою або польською, рідко російською мовами. Розташовані після основного тексту на івриті або з тильного фасаду мацеви. Аналізуючи єврейську епітафію, задамося питанням, яке ж призначення мала епітафія? Чи є складання надгробних текстів вимогою єврейської релігійної традиції? У Талмуді говориться про те, що місце поховання має бути зазначено, для чого над ним може бути встановлено надгробок, іменоване «нефеш» [11]. Надгробок встановлювався через рік після смерті. Так, наприклад, у Львові проектування, виготовлення та встановлення надгробка відбувалось згідно спеціальної Інструкції [4] та затверджувалось Комітетом з опіки над пам’ятками єврейського мистецтва при Правлінні єврейської релігійної громади міста. Стандартні короткі написи, що відрізняються лише іменами та датами, ймовірно, укладало похоронне братство або родичі померлого, ймовірно, заздалегідь сам померлий, а складні поетичні тексти складалися фахівцями на замовлення, мали відповідно індивідуальні особливості та були авторськими текстами. Це було можливим, оскільки в класичній галахічній літературі немає законів, що регламентують зміст текстів. У ряді випадків все ж відмічено факти абсолютно ідентичного дублювання навіть складних та поетичних текстів із зміненим іменем та датою.

Численні благословення роблять епітафію близькою до молитви, що підкреслюється закінченням деяких написів словом «амінь» (або характерним для псалмів і молитов завершенням «Амінь, амінь, амінь, Села, села, села!») і включенням в епітафії уривків з поминальних молитов «люблячі та близькі за життя і зі смертю не відокремлюються (розлучаються)» (З молитви «Ав ha-Рахаман», в епітафії з Бучача, Печеніжина), і тим, що деякі епітафії кінця XIX століття з південно-східної Галичини - західної Буковини є поминальною молитвою «Ель мале Рахамім», що приводиться цілком, з доданим у потрібному місці імені похованого, так, що той, хто читає епітафію одночасно читає поминальну молитву. Крім поминальної молитви, епітафія має ряд рис, близьких оплакування померлого. В оплакуваннях, вимовлених під час похорону, про померлого йдеться в третій особі, вони цитують біблійні вислови й містять вихваляння покійного. Оплакування можуть містити месіанські мотиви - натяк на воскресіння мертвих в прийдешні часи, а їх мета - змусити плакати читача, таким чином померлому буде надана честь [8].

Провідною епіграфічною тенденцією XVIII–XIX ст. було як введення померлого до біблійного контексту, так і фіксація його зв’язків з єврейською громадою. Таким чином, крім містичного сприяння заспокоєнню душі покійного, ще один мотив, чітко виявляється в єврейських епітафіях, - це возз'єднання душі покійного з спільністю душ народу Ізраїлю, в більш широкому сенсі - співвіднесення його особистості з єврейською історією та традицією. Найбільш характерним вираженням цієї тенденції є той факт, що невід'ємним елементом будь-якої епітафії стала заключна

формула «Хай буде душа його (її) зв'язана у в'язці живих». Ця формула, зазвичай у вигляді абревіатури, зберігається на івриті навіть якщо епітафія вже написана на іншій мові, таким чином вона стала символом єврейської епітафії.

Іншим способом співвіднесення з єврейською традицією є неявне зіставлення похованого з біблійними героями шляхом цитування Біблії. Більшість використовуваних в епітафіях стандартних формул і виразів так чи інакше сходять до Біблії, і їх вживання викликає асоціацію з відповідним біблійним персонажем або сюжетом. Дуже часто їх будували на вмілому цитуванні біблійного фрагмента, який має певне відношення до померлого. Важливо зазначити, що цитування в епіграфіці окремого некрополя практично не повторюється. Щоразу цитата майстерно обіграє конкретну ситуацію та ім'я покійного. Логічно припустити, що поховальне братство – організація, яка опікувалась кладовищем, – прискіпливо ставилося до складання та змісту тексту епітафії, який укладався окремо для кожної особи. Однак, слід зазначити, що іноді у текстах епітафій зустрічаються також: граматичні помилки - пропущена буква, знак; факти ідентичного дублювання складного, поетичного тексту на одному і тому ж кладовищі; випадки зумисного перекручування знаків у датуванні, оскільки вірно записана дата означала б слово із негативним контекстом, наприклад: брехати, вбивати; дата прихована у тексті.

Таким чином, ми бачимо, що функції епітафій визначають її структурні елементи. Перераховані функції відображають уявлення юдеїв про безсмертя душі, її повернення до свого джерела «вузла життя», про сприйняття душею померлого того, що відбувається на землі, про майбутнє воскресіння мертвих після приходу Месії.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше детально досліджено структуру традиційної єврейської епітафії, окреслено основні принципи побудови композиційних схем текстів епітафій, визначено їх значення та місце у композиційному вирішенні фасадів галицьких мацев. Окремі оригінальні представлені у статті тексти епітафій публікуються вперше.

Висновки. Автором проаналізовано структуру традиційної єврейської епітафії, описано її призначення, структуру та зміст. Виявлено, що функцію епітафії визначають її структурні елементи. Запропоновано методику наукового опрацювання текстів різної складності та охарактеризовано їх зв'язок із символікою меморіальної пластики фасадів мацев. Визначено, що епітафії давніх юдейських кладовищ Східної Галичини XVI – першої третини XX ст. є надзвичайно цінним

Переклад текстів: Андрій Корчак

Література

1. Архів проекту: «Снятин – Археологія пам'яті: відкриття і привернення історичної та культурно-мистецької спадщини галицького містечка». Центр міської історії Центрально-Східної Європи у рамках програми «MEMORIA. Добровольці для збереження культурної спадщини Європи».
2. Бойко Х. «Снятин – Археологія пам'яті»: відкриття і повернення історичної та культурно-мистецької спадщини галицького містечка. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2010. № 8. С.11-34.
3. Клименюк Т.М., Бойко Х.С. Архітектурні обміри та інвентаризація пам'ятників: навч. посіб. Львів: Вид-во Львівської політехніки, 2010. 176 с.
4. Кураторія опіки над пам'ятками єврейського мистецтва при Правлінні єврейської релігійної громади у м. Львові: Інструкція про правила виконання і встановлення надгробків на кладовищах. 1925-1928 рр. *ЦДІА України у м. Львові.* Ф. 701, Оп. 3. Спр. 713 - Арк.3.
5. Мартин М. Написи на предметах з колекції юдаїки ЛМІР. *Вісник музею історії релігії*. Львів, 2011. № 9. С. 67-72.
6. Носоновский М. Эпитафии XVI века с еврейских надгробий Украины. *Памятники культуры. Новые открытия (Письменность, искусство, археология).* Москва, 1999. С. 86-97.
7. Носоновский М. Еврейские эпиграфические пам'ятники Украины. *Тирош. Труди второй молодежной конференции по иудаике*. Москва, 1998. С.117-122.
8. Носоновский М. «Завязанные в узле жизни»: к поетике еврейских эпитафий URL: http://berkovich-zametki.com/Nomer19/MN18.htm
9. Носоновский М. Об эпитафиях с еврейских надгробий Правобережной Украины. *История евреев на Украине и в Белоруссии*. – Санкт-Петербург, 1994. С. 107 - 119.
10. Ритуальне юдейське срібло з фондів Львівського музею історії релігії: каталог/ авт. - упоряд.: М. Мартин. Львів: Логос, 2018. 80 с.
11. Святе Письмо Старого та Нового Завіту: повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамійськими та грецькими текстами. Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies 1991- 60 М. П'ятикнижжя. С.3-177.
12. Хаймович Б. Историко-этнографические экспедиции Петербургского еврейского университета. *История евреев на Украине и в Белоруссии*. Санкт-Петербург, 1994. С. 15 - 43.

References

1. Archive of the project «Snyatyn - Archeology of memory: opening and attraction of the historical, cultural and artistic heritage of the Galician city». Center for Urban History of East Central Europe within the framework of the program «MEMORIA.Volunteers for the Preservation of Europe's Cultural Heritage.» [in Ukrainian].
2. Boyko, Ch. (2010). «Snyatin - Archeology of Memory»: Opening and Return of the Historical and Cultural-Artistic Heritage of the Galician Town. Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts. Kharkiv: Center for Oriental Studies, 8, pp.11-34. [in Ukrainian].
3. Klymenyuk T.M.,& Boyko, Ch.S. (2010). Architectural measurements and inventory of monuments. Lviv: Polytechnic Publishing House. [in Ukrainian].
4. Curatorium of the guardianship of Jewish art monuments under the Board of the Jewish Religious Community in Lviv. Instruction on the rules for the execution and installation of gravestones in cemeteries. Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv: 1925-1928. F.701, D.3, p.713. Sh.3. [in Polish].
5. Martin, M. (2011). Inscriptions on objects from the collection of Judaism LMIR. Bulletin of the Museum of the History of Religion, 9, pp. 67-72. [in Ukrainian].
6. Nosonovsky, M. (1998). Jewish Hebrew epigraphic monuments of Ukraine. Proceedings of the Tirosh «Second Youth Conference on Judaica» (pp.117-122) Moscow. [in Russian].
7. Nosonovsky, M. (1997-2002). «Tied in a knot of life»: to the poetics of the Jewish epitaphs. Retrieved from http://berkovich-zametki.com/Nomer19/MN18.htm
8. Nosonovskiy, M. (1994). On epitaphs from Jewish gravestones of Right-Bank Ukraine. History of Jews in Ukraine and Belarus. pp. 107 – 119. St. Petersburg. [in Russian].
9. Nosonovsky, M. (1999). Epitaph of the XVI century from the Jewish gravestones of Ukraine. Monuments of culture. New discoveries (writing, art, archeology). Moscow: Science, pp.86-97. [in Russian].
10. Ritual Jewish silver fromthe funds of the Lviv Museum of Religion: catalog: author-compiler Martin, M. (2018). Lviv: Loghos. [in Ukrainian].
11. Scripture of the Old and New Testaments: complete translation of the original Jewish, Aramaic and Greek texts. (1991). Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies - 60 M. Pentateuch .pp. 3-177. [in Ukrainian].
12. Haimovich, B. (1994). Historical and ethnographic expeditions of the St. Petersburg Jewish University. History of Jews in Ukraine and in Belarus. (pp. 15 – 43) St. Petersburg. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 2.09.2019
Прийнято до публікації 1.10.2019

УДК 008 (477)
https://doi.org/10.32461/190666

Несен Ірина Іванівна,
кандидат історичних наук, доцент, доцент
кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-9804-9659
iryna.nesen@gmail.com

УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ ЖИТЛО В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Метою дослідження є системний аналіз народного житла як цілісної моделі, у якій взаємодіють три найважливіші чинники – конструкція, форма і декор, а також з'ясувати найважливіші регіональні характеристики таких моделей. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні крос-культурного, типологічного, мистецтвознавчого підходів і семіотичного аналізу. **Наукова новизна** полягає у відстеженні головних напрямів і тенденцій змін регіональних образів житла. **Висновки**. Внаслідок проведеного дослідження з'ясовано, що головними чинниками стилістики традиційного житла українців є майстерне володіння різноманітними технічними прийомами обробки матеріалів, насиченість фасаду й інтер'єру оздобленнями й художніми виробами; згармонізованістю конструкції, форми і декору. Кожен із 5 виділених у статті регіонів мав власний образ житла, який на українських теренах змінювався у напрямку з півночі на південь. Народне житло століттями існувало як самодостатня екологічна система, органічно вписана у навколишній ландшафт, живописно підкреслюючи і розвиваючи його.

Ключові слова: народне житло, архітектоніка, інтер'єр, регіональні конструктивно-оздоблювальні варіанти житла, синтез мистецтв, етнодизайн.

© Несен І.І., 2019

***Несен Ирина Ивановна**, кандидат исторических наук, доцент кафедры искусствоведческой экспертизы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Украинское народное жилище в контексте проблемы синтеза искусств

Целью исследования является системный анализ народного жилья как целостной модели, в которой взаимодействуют три важнейшие факторы – конструкция, форма и декор, а также выяснить важнейшие региональные характеристики таких моделей. **Методология исследования** основана на сочетании кросс-культурного, типологического, искусствоведческого подходов и семиотического анализа. **Научная новизна** заключается в отслеживании основных направлений и тенденций изменений региональных образов жилья. **Выводы.** Вследствие проведенного исследования установлено, что главными факторами стилистики традиционного жилища украинцев является мастерское владение различными техническими приемами обработки материалов, насыщенность фасада и интерьера отделкой и художественными изделиями; гармоничность конструкции, формы и декора. Каждый из 5 выделенных в статье регионов имел собственный образ жилья, который на украинской территории менялся в направлении с севера на юг. Народное жилье веками существовало как самодостаточная экологическая система, органично вписана в окружающий ландшафт, живописно подчеркивая и развивая его.

Ключевые слова: народное жилье, архитектоника, интерьер, региональные конструктивно-отделочные варианты жилья, синтез искусств, этнодизайн.

***Nesen Irina**, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Art Study Expertise of the National Academy of Cultural and Arts Management*

Ukrainian national housing in the context of problems of the arts synthesis

The purpose of the article is a systematic analysis of people's housing as a holistic model, which combines the three most important factors - design, shape, and decoration. As well as to find out the most critical regional characteristics of such models. **The methodology** of the study is based on the combination of cross-cultural, typological, art-study approaches, and semiotic analysis. **Scientific Novelty** is to track the main trends and trends of regional change patterns of housing. **Conclusions.** As a result of the study, it was discovered that the main factors of the style of the traditional house of Ukrainians are smart possession of a variety of techniques of materials processing, a saturation of the facade and interior by decorations, and artistic products — harmony of design, shape, and decoration. Each of the five regions described in the article had its image of housing, which varied from north to south on Ukrainian terrains. The monochrome interior and exterior characterize the northern (Polissian and Podlaski) types. The invoice of the facade was formed here by a log cabin of timber. The interior walls were washed or plastered by yellow clay. Western (Carpathian) type was characterized by the monochrome of the interior, enlivened by decorative accents (carved or burnt sarcophagus chests, tiled stoves, decorative fabric on a pole, and images). The central (forest-steppe) type had local features on the right bank and the left bank and represented a generalized ethnic type of housing for Ukrainians. The southern (steppe) type was characterized by a particular system of paintings and complicated housing plans. People's homes have existed for centuries as an efficient ecological system that was organically inscribed in the surrounding landscape, underlining, and developing it.

Key words: folk dwelling, architectonics, interior, regional design and finishing options for housing, synthesis of arts, ethno-design

Актуальність дослідження. Синтез мистецтв як галузь наукових знань, що досліджує мистецтво взаємодії, дозволяє системно аналізувати складні художні об’єкти і явища у повноті їх численних взаємозв’язків і поширювати науково-аналітичні методи мистецького синтезу в нові галузі, зокрема, в народну архітектуру насамперед житлову і відкривати нові можливості розуміння загальних законів творення традиційної конструкції, її взаємозв’язок із формою й оздобленням, а також численні локальні варіанти образів народного житла. Тема відкриває шляхи розвитку етнодизайну й екологічного житла.

Стан наукової розробки проблеми. Народне житло українців у вітчизняній науці тривалий час досліджувалося окремими напрямками, серед яких насамперед висвітлювався архітектурно-конструктивний контекст. Тому спершу з’явились узагальнюючі дослідження П. Юрченка, В.Самойловича, С. Таранушенка [9; 14]. У подальшому архітектори поглиблено вивчали регіональні будівельні традиції. До цього насамперед долучились А. Данилюк, С. Верговський, Р. Радович, які, зокрема звертали особливу увагу на цілісність й естетичність у сприйнятті фасаду, єдність пропорцій стін і даху, характеристики пластики й абрисів даху [2; 3; 4; 8].

Водночас у вітчизняній науці було започатковано вивчення семіотики народного житла, його символічно-обрядовий контекст. Численні польові матеріали засвідчили, що найважливіші частини житла (насамперед покуть) виокремлювалися ритуальними діями уже в ході будівництва [7; 9]. Світоглядну, а відтак символічну основу мали зони житла, архітектурні елементи (сволок), меблі, предмети побуту і, нарешті, орнаментальні системи житла, створені розписом або різьбленням. Однак, на сьогодні народне житло ще недостатньо узагальнене як цілісна світоглядна модель, у якій нерозривно поєднались конструкція, форма, декоративні і ритуальні системи, предметне наповнення.

Мета статті. Застосовуючи міждисциплінарний контекст і поєднавши крос-культурний, типологічний, мистецтвознавчий методи, а частково семіотичний аналіз, у даній статті ми маємо на меті розглянути народне житло як цілісну етнокультурну модель, у якій взаємодіють три найважливіші чинники – конструкція, форма і декор; з'ясувати найважливіші регіональні характеристики традиційного житла українців відстежити головні напрями змін регіональних образів житла.

Виклад основного матеріалу. Українська хата давно набула узагальненого образу, навіяного поезіями XIX – початку XX ст. Переважна більшість уявляє її невеликою, біленою, під солом'яним дахом, з малими вікнами і низькими дверима. Натомість типологія селянського житла обумовлена його горизонтальним плануванням. Історично воно розвивалося від однокамерного до багатокамерного. У XIX ст. усі відомі в Україні типи співіснували. Найпоширенішим було трикамерне побілене зрубне або каркасне житло типу «хата – сіни – комора» з чотирисхилим солом'яним дахом, дверима у центрі стіни, сонячною орієнтацією вікон, симетричним розташуванням відносно сіней житлової і господарської клітей.

Регіонально стилістика житла мала варіанти, обумовлені традиціями використання місцевих матеріалів і технічних прийомів. Житлові пропорції виробилися з урахуванням певних кліматичних умов і ландшафту. Відповідно до цього в Україні виділено 5 зональних субетнічних типів народної архітектури – північний (поліський), центральні лісостеповий правобережний і лівобережний, західний і південний. Кожна з зон має відповідні варіанти. У поліській зоні було виділено три субрегіональні варіанти – волинський, північно-київський і чернігівський; центральна лісостепова правобережна зона охоплює південноволинський, львівський, подільський і південнокиївський варіанти; центральна лісостепова лівобережна – включає полтавський і слобожанський. Південна (степова) – відповідно дніпропетровсько-дунайський, нижньодніпровський (причорноморський) і приазовський варіанти. Західна – включає карпатський, прикарпатський (покутський), східнокарпатський (гуцульський), західноприкарпатський (бойківський), західнокарпатський (лемківський і верховинський варіанти) [6, 164]. Тому не дивно, що на тлі існування східнослов'янських (головні конструктивно-архітектурні прийоми) й українських ознак житла (зруб чи каркас, система побілки, виділення архітектурних елементів підводками або розписами, конструктивне членування інтер'єру житла), кожен регіон в Україні сформував власний образ житла з особливостями форми даху, покрівельних матеріалів, фактури і колористики фасаду, планування і пропорцій житла. В одній з розвідок А. Данилюк зазначив: «Між покрівельним матеріалом і формою даху існує певний взаємозв'язок. Солом'яні дахи переважають у Волинській, Київській, Чернігівській і частково Житомирській та Рівненській областях; дерев'яні – в північно-східних районах Рівненської та північних і північно-західних районах Житомирської областей. Тут переважають двосхилі дахи, а там, де солом'яні – чотирисхилі» [3, 41].

Стилістика народного житла поєднує дві головні тенденції – тектонічну й декоративну. Попри універсальні параметри композиції житла, його естетичні принципи у кожній місцевості мали локальні вирішення, обумовлені низкою факторів – пропорціями, пластикою найважливіших конструктивних елементів, оздобленням. Розглянемо їх послідовно. У будівельних пропорціях втілилася давня антропоморфна метричність. Її застосування створило особливу народну архітектоніку житла. У кожному регіоні вона отримала особливості, пов'язані з варіантами планування, розмірами і масштабами. Часом дослідники фіксували застосування в народному будівництві українців правил «золотого перерізу». Однак, найчастіше ми стикаємось із низкою регіональних варіантів інших параметрів узгодження між житловим об'ємом і дахом.

Так, на півночі Українського Полісся дах був помітно нижчим за висоту стін і доволі пласким. Покрівельними матеріалами тут були житня солома або колота дошка. Висота зрубу стін поліської хати дорівнювала половині довжини стіни. Висота будівлі – меншою від довжини стіни зрубу. У Карпатах побутували різні типи дахів і пропорції. Найоригінальнішим явищем місцевого будівництва дослідники визнають бойківську хату. Саме на Бойківщині у трикамерних житлах застосування правила «золотого перерізу» було виявлене у поєднанні архітектурних величин. Дахи тут поєднували виразну динаміку і живописну м'якість обрисів [6, 80]. Натомість гуцульські житла відзначені графічністю структурних членувань і загальною монохромністю колориту. Крім солом'яних парків усталеними покрівельними матеріалами в Українських Карпатах були гонт і драниця. Різниця покрівельних матеріалів обумлювалася специфікою господарства і природних ресурсів. У землеробських районах – переважали стрімкі конічні солом'яні дахи. У скотарському господарстві гуцулів побутував «гонт». Найбільша різниця величин між дахом і стіною на західноукраїнських теренах зафіксована на півдні Холмщини – 2 : 1 [8, 121].

На Поділлі висоти стіни і даху були практично однаковими. Такі ж пропорції побутували на Наддніпрянщині. А солом'яні покрівлі тут мали кут нахилу 45°. Зважаючи на те, що на Правобережній Наддніпрянщині та Поділлі солом'яні парки на кутах даху укладалися уступами, а вгорі намощувався товстий гребінь, пластика верхів помітно відрізнялася від покрівельної традиції Лівобережної Наддніпрянщини, де кути даху не виділяли, а навпаки пом'якшували і скругляли. Ця диференціація зберігалась також на правобережжі й лівобережжі Південної України. У кожному випадку всі параметри були взаємопов'язаними і формували особливу архітектоніку споруд.

Пластика фасаду у різних місцевостях також мала локальні варіанти вирішення. На Поліссі фасади жител довший час були немащеними, що дозволяло бачити монохромний відкритий зруб. Його пластика ледь пожвавлювалася фактурою матеріалу – кругляка або плах і графікою вінцевих випусків. У лісостеповій частині України від Карпат до Слобожанщини фасади зазвичай збагачувалася конструктивними або декоративними засобами. Так, важливими конструктивними елементами житлового фасаду були піддашки і галереї [13, 130]. Цей же прийом був відомий і у степовій частині України.

Тектонічне розв'язання стіни в українському житлі нерідко було пов'язане з декоративними прийомами розписів. Ця традиція у різних проявах упродовж століть існувала практично у всіх регіонах нашої держави. Так найпростіші оздоблювальні схеми у вигляді кольорових поперечних підводок кольоровими глинами побутували у північній поліській смузі. Крім широко вживаних оперізувань стіни вздовж призьби тут також застосовувалися розшивання смугами зрубу затильної стіни. Навколо вікон тут також застосовуали хвилясті широкі обводки або зкомпонований ланцюжком геометричний орнамент. Ці найпростіші мотиви у минулому мали глибокий символічний зміст, пов'язаний із темою вшанування померлих.

У лісостеповій і степовій смугах України оперізувальні підводки у вигляді контрастних за кольорами рівних, хвилястих або ламаних смуг над призьбою і вгорі під дахом також були широко вживані. Але тут вони поєднувалися з доволі складними оздоблювальними композиціями, ритмічно нанесеними на фасаді у різних локально поширених композиційних схемах [12, 24–25].

Найбільш поширеними були кілька типів: групи мотивів розташовані під дахом (Поділля); фризові композиції на кутах хати (Уманщина); крупні орнаментальні мотиви на одвірках або оздоблення на дверях (Західне Поділля, Прикарпаття). Усі варіанти оздоблювальних схем безпосередньо пов'язані з тектонікою стіни, а отже органічно злиті з архітектурою. Локального поширення в оздобленні фасадів Поділля на межі XIX – XX ст. також набуло личкування гіпсом або алебастром, яке дозволяло застосовувати різноманітні штампи, якими створювали декоративні конрельєфні фактури площин стіни. Застосування такого личкування також дозволяло введення окремих поліхромних мотивів на кутах або навколо дверних пройомів. Оздоблені штампами поверхні поєднувалися з низкою архітектурних елементів – пілястами і карнизами, які формували конструктивно-оздоблювальну систему фасаду. Для захисту від вологи виконане личкування вкривали вапном.

Стилістика екстер'єру нерозривно пов'язана з інтер'єром житла і господарських частин. Житлова частина повсюдно в Україні мала сталу організацію взаємних розташувань. Її формували насамперед діагональ піч/покуть й обрамлення, що формували виставлені під чільною і причілковою стінами стаціонарні меблі (лави, спальний настил, стіл, посудна шафа). Рухомі меблі були відповідним наповненням (скриня (бодня), ослони, полиці, жердки). Традиційний інтер'єр можна було окинути одним поглядом ще з порогу. Зазвичай очі насамперед бачили «покуть» з декоративною колористикою рушників, що обрамлювали ікони, а далі – інші частини житла. Загальне сприйняття інтер'єру значною мірою пов'язане з його освітленням.

Однорідність в структурі інтер'єру поєднувалася з регіональною і локальною багатоманітністю оздоблювальних прийомів, форм і колористичних систем, а також предметів хатнього начиння. Звідси формувалася стильова варіантність образів житла, про яку не раз писали дослідники: «…інтер'єр хати гармонійний і досконалий з погляду конструкцій, а меблі в ньому виконують функцію внутрішньої архітектури, єдиного цілого, яке протягом дня перетворювалося в їдальню, спальню і майстерню. Мірилом інтер'єру є сама людина, її уявлення про світотворення» [4, 70]. Слід розрізняти оздоблювальні прийоми для нижньої, середньої і верхньої частин житла. Їх співіснування і співвідношення формують відповідну ритміку у розвитку інтер'єру. Найбільш яскравим прикладом цьому є Південне Поділля (колишня Кам'янеччина), де оздоблення розпочиналося з розмальовування долівки і далі піднімалося на стіни, затухаючи у горі. У більшості ж регіонів оздоблення нижньої частини було вкрай лаконічним (рівні і криволінійні підводки, живописна пляма кольору глиняної долівки). Середня частина зазвичай мала найбільшу кількість

декору. Натомість у верхній частині для обрамлення використовували замкнені або фризові композиції, укладені з різних груп орнаментальних мотивів. Окремі системи існували для дверей (кольорові тонування, різьблення, розписи тощо), а також для вікон (кольорові підводки, різьблені деталі-«лиштви», віконниці, фронтони тощо).

З погляду оздоблювальної стилістики народне житло також можна розділити на дві групи – масово поширене тиньковане білими або кольоровими глинами і локально поширене небілене «мите». Зразки останньої групи у минулому були поширені на півдні Полтавщини, на Поліссі, у гуцулів і у деяких інших місцевостях. Але у кожному регіоні «мите» житло мало свої оздоблювальні системи та акценти – монохромність, створена лініями і площинами; поліхромність за рахунок створення живописних композицій; декоративні акценти засобами художньої майоліки.

В організації традиційного інтер'єру три найважливіші функціональні й сакральні вузли інтер'єру трикамерного житла – піч, покуть і «водник» – були водночас центрами декорування. Така традиція залишалася незмінною при поступовому перетворенні компактного плану (прямокутного) житла в ускладненний (квадратний), по мірі збільшення кількості житлових кімнат.

Піч безпосередньо була пов'язана зі спальною зоною і мурувалася під холодною (північно-західної орієнтації) стіною. Тому не випадково, що у цій відпочинковій частині декором слугували насамперед різноманітні узорні тканини, що ними застеляли піл (або ліжко). Вони ефектно контрастували з білим (або кольору митого дерева) тлом стіни. Важливими у цьому контексті були також килими (у тих місцевостях, де вони побутували), які вивішували на жердці над полом або стінах біля нього. «Покуть» поєднувала у собі статус родини і святості, матеріальним втіленням яких слугували стіл, накритий узорною скатертиною і ікони під різноманітними рушниками. Нарешті «водник» був функціонально-сакральною точкою господарської зона. Тут простір організовувався взаємопов'язаним розташуванням посудної шафи і полиць по відношенню до печі. Кожен із названих вузлів мав свою колористику, що забезпечувалася основним кольором/тоном печі (не завжди білим – Гуцульщина, Полісся), кольоровими підводками пічних карнизів, інших рельєфних її деталей, і узгоджувалася з грою барв розписного посуду (гончарного і порцелянового).

Регіональна стилістика інтер'єрів формувалася сталими засобами – естетикою форм і кольорів посуду, хатніх тканин і малюванням, які суттєво різнилися в окремих місцевостях. З-поміж названих засобів розписи відігравали найважливіше загально-організуючу роль. Вони здавна побутували у лісостеповій і степовій частинах України [1; 10]. Найбільшими осередками тут були Кам'янеччина, Уманщина, Південна Полтавщина і Північна Дніпропетровщина. У Західній Україні і Поліссі побутували різноманітні системи кольорових підводок, які графічно підкреслювали загальний приглушений коричневий або й чорно-сірий колорит стін.

Висновки. Неповторність стилістики народного житла українців минулих століть грунтується на кількох чинниках: майстерному його виготовленні вручну від конструкції до деталей; насиченість фасаду й інтер'єру оздобленнями й художніми виробами; згармонізованістю конструкції, форми і декору, а також функції, ритуалістики і оздоблень. Взаємозв'язок архітектури і різноманітних ремесел в житлі ґрунтується на синкретичній ідеології народної традиції, колективно сформованої поколіннями українців. Просторову організацію української хати характеризує цілісність, контрасність і структурованість. У ній органічно втілена злагодженість об'ємного (просторового) і планового (площинного) співвідношень.

Стилістика житла окремого регіону/субрегіону існувала незалежно від типів його планувань. Кожен із 5 виділених регіонів мав власний образ житла, територіально зміни відбувалися з півночі на південь. Північний (поліський і підляський) тип характеризується монохромністю інтер'єру та екстер'єру. Фактуру фасаду тут формував зруб із колод або плах. Інтер'єр мав миті або мащені жовтою глиною стіни. Західний (карпатський) характеризувався монохромністю інтер'єру, пожвавленою декоративними акцентами (різьблені або випалені саркофагові скрині; кахляні печі; декоративна тканина на жердці й образах). Центральний (лісостеповий) тип мав локальні особливості на правобережжі й лівобережжі і представляє узагальнений етнічний тип житла українців. Південний (степовий), тип характеризувався особливою системою розписів і ускладненими плануваннями жител.

Література

1. Бежкович А.С. Настінні розписи української хати. *Народна творчість та етнографія*. 1957. № 4. С. 121–128.

2. Верговський С. Давнє народне будівництво Українського та білоруського Полісся. *Народна творчість та етнографія*. 1979. № 2. С. 74–80.

3. Данилюк А. Традиційна архітектура регіонів України: Полісся. Л.: Видавничий центр ЛНУ ім. Ів. Франка, 2001. 147 с.

4.Данилюк А. Українська хата. К: Наукова думка, 1991. 110 с.

5. Жолтовский П.Н. О пропорциях в народном зодчестве Украинских Карпат. *Советская этнография*. 1975. № 6. С. 79–85.

6. Косміна Т.В. Традиції та інновації в архітектурі Києва та Київщини. *Етнографія Києва та Київщини. Традиції і сучасність*. К.: Наукова думка, 1986. С. 157–199.

7. Несен І.І. Етнографічними стежками Житомирщини. *Волинський музей: історія і сучасність*. Науковий збірник. Вип. 4. Луцьк, 2009. С. 361–365.

8. Радович Р. Народне житло. *Холмщина і Підляшшя. Історико-етнографічне дослідження*. К.: Родовід, 1997. С. 116–133.

9. Самойлович В.П. Народна творчість в архітектурі сільського житла. К.: Держбудвидав, 1961. 341 с.

10. Сілецький Р.Б. Традиційна будівельна обрядовість українців. Л.: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. 428 с.

11. Федоренко-Коляда В.Ю. Стінні розписи в Миколаївському та Херсонському районі. *Архітектура Радянської України*. 1938. № 4–5. С. 52–56.

12. Холостенко М.В. Форма, колір і живописна декорація. *Архітектура Радянської України*. 1938. № 6. С. 22–28.

13. Чепелик В.П. Київський осередок розвитку народних традицій в архітектурі початку XX ст. *Етнографія Києва та Київщини. Традиції і сучасність*. К.: Наукова думка, 1986. С. 128–157.

14. Юрченко П.Г. Дерев'яна архітектура України. К.: Будівельник, 1970. 192 с.

References

1. Bezhkovy`ch, A.S. (1957). Nastinni rozpy`sy` ukrayins`koyi xaty`. Narodna tvorchist` ta etnografiya. 4, 121–128 [in Ukrainian].

2. Verghovsjkyj, S. (1979). Davnje narodne budivnyctvo Ukrajinsjkogho ta bilorusjkogho Polissja. Narodna tvorchistj ta etnoghrafija. 2, 74–80 [in Ukrainian].

3. Dany`lyuk, A. (2001). Trady`cijna arxitektura regioniv Ukrayiny`: Polissya. – Lviv: Vy`davny`chy`j centr LNU im. Iv. Franka [in Ukrainian].

4. Dany`lyuk, A. (1991). Ukrayins`ka xata. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

5. Zholtovsky`j, P.N. (1975). O proporcy`yax v narodnom zodchestve Ukray`nsky`x Karpat. Sovetskaya ətnografy`ya. 6, 79–85 [in Russian]

6. Kosmina, T.V. (1986). Trady`ciyi ta innovaciyi v arxitekturi Ky`yeva ta Ky`yivshhy`ny`. Etnografiya Ky`yeva ta Ky`yivshhy`ny`. Trady`ciyi i suchasnist`. Kyiv: Naukova dumka, 157–199 [in Ukrainian].

7. Nesen, I.I. (2009). Etnografichny`my` stezhkamy` Zhy`tomy`rshhy`ny`. Voly`ns`ky`j muzej: istoriya i suchasnist`. Naukovy`j zbirny`k (pp. 361–365). Lucz`k, 4 [in Ukrainian].

8. Radovy`ch, R. (1997). Narodne zhy`tlo. Xolmshhy`na i Pidlyashshya. Istory`ko-etnografichne doslidzhennya. Kyiv: Rodovid, 116–133 [in Ukrainian].

9. Samojlovych, V.P. (1961). Narodna tvorchistj v arkhitekturi siljsjkogho zhytla. – Kyiv: Derzhbudvydav [in Ukrainian].

10. Silecz`ky`j, R.B. (2011). Trady`cijna budivel`na obryadovist` ukrayinciv. Lviv: LNU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].

11. Fedorenko-Kolyada, V.Yu. (1938). Stinni rozpy`sy` v My`kolayivs`komu ta Xersons`komu rajoni. Arxitektura Radyans`koyi Ukrayiny`. 4–5, 52–56 [in Ukrainian].

12. Xolostenko, M.V. (1938). Forma, kolir i zhy`vopy`sna dekoraciya. Arxitektura Radyans`koyi Ukrayiny`, 6. 22–28 [in Ukrainian].

13. Chepely`k, V.P. (1986). Ky`yivs`ky`j oseredok rozvy`tku narodny`x trady`cij v arxitekturi pochatku XX st. Etnografiya Ky`yeva ta Ky`yivshhy`ny`. Trady`ciyi i suchasnist`. Kyiv: Naukova dumka, 128–157 [in Ukrainian].

14. Jurchenko, P.Gh. (1970). Derev'jana arkhitektura Ukrajiny. Kyiv: Budiveljnyk [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 5.05.2019
Прийнято до публікації 3.06.2019

УДК 7.072.2:2-526.65(045)
https://doi.org/10.32461/190667

Ус Вікторія Феліксівна,
кандидат технічних наук,
доцент кафедри дизайну інтер'єру
Національного авіаційного університету
yc0869@gmail.com
ORCID 0000-0001-7511-4449

ПРІОРИТЕТНІ ПИТАННЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ОХОРОНИ ПРАВОСЛАВНИХ САКРАЛЬНИХ ПАМ´ЯТНИКІВ

Мета дослідження полягає в акцентуванні уваги науковців, архітекторів, дизайнерів на невідкладних завданнях охорони й збереження культурної спадщини нашого народу – пам'ятників меморіального сакрального мистецтва, зокрема православних надгробків. **Методологія** дослідження побудована на поєднанні історичного аналізу становлення та розвитку сакральних меморіальних форм, відомостей мистецтвознавчих джерел з архітектури, скульптури та декоративного мистецтва XIX-го – початку XX століття. В статті використано відомості щодо функціонування каменеобробних та металообробних цехових підприємств та спеціалізованих майстерень з виготовлення пам'ятників. Вагомим підґрунтям стали архівні документи, світлини, а також авторські обміри вцілілих надгробних пам'ятників на Лук'янівському цвинтарі міста Києва, що надало змогу виокремити найбільш суттєві питання вказаної проблематики. **Наукова новизна** характеризується аргументацією необхідності розпочати дослідження питань формотворчого процесу православних надгробків періоду другої половини XIX-го – початку XX-го століття, які на сьогодні залишаються не вивченими, формулюванні класифікаційних ознак надгробних пам'ятників, визначенні композиційних, технічних і технологічних аспектів, розкритті ролі формотворчих елементів, що має суттєве значення в справі науково-обґрунтованих методик відновлення, реставрації й проектуванні об'єктів меморіального сакрального характеру. **Висновки.** Пріоритетні питання збереження та охорони православних сакральних пам'ятників в Україні сформульовані на прикладі дослідження Лук´янівського цвинтаря м. Києва. За зовнішніми ознаками пам'ятників зазначеного періоду встановлено основні типологічні групи, домінантні елементи. В системі якісних критеріїв оцінки форми надгробка пріоритетним є принцип синтезу композиційних, конструктивних та технологічних засобів спорудження надгробків. Вивчення виробів металевої пластики, багато з яких перебуває в залишковому стані, підтверджує, що художньо-декоративні й конструктивні якості металевих форм надгробків являють собою унікальні зразки української сакральної культури. Не менш важливим питанням є дослідження каменярства, яке ґрунтується на багатовікових традиціях використання каменю під час виготовлення надгробних плит, скульптурних композицій, колон, обелісків, хрестів, ікон, різноманітних зразків дрібної пластики для оздоблення поховань.

Ключові слова: сакральна меморіальна пластика, православний надгробок, плита, культурна спадщина, композиція.

Ус Виктория Феликсовна, *кандидат технических наук, доцент кафедры дизайна интерьера Национального авиационного университета*

Приоритетные вопросы сохранения и охраны православных сакральных памятников

Цель исследования заключается в акцентировании внимания ученых, архитекторов, дизайнеров на неотложных задачах охраны и сохранения культурного наследия нашего народа – памятников мемориального сакрального искусства, в частности православных надгробий. **Методология** исследования построена на сочетании исторического анализа становления и развития сакральных мемориальных форм, сведений искусствоведческих источников из архитектуры, скульптуры и декоративного искусства XIX-го - начала XX века. В статье использованы сведения о функционировании камнеобрабатывающих и металлообрабатывающих цеховых предприятий и специализированных мастерских по изготовлению памятников. Весомым основанием стали архивные документы, фотокадры, а так же авторские обмеры уцелевших надгробных памятников на Лукьяновском кладбище города Киева, которое предоставило возможность выделить наиболее существенные вопросы данной проблематики. **Научная новизна** характеризуется аргументацией необходимости начать исследования по формообразующих процесса православных надгробий периода второй половины XIX-го – начала XX-го века, которые сегодня остаются не изученными, формулировке классификационных признаков надгробных памятников, определении композиционных, технических и технологических аспектов, раскрытия роли формообразующих элементов, имеет существенное значение в деле научно-обоснованных методик восстановления, реставрации и проектировании объектов мемориального сакрального х рактеру. **Выводы.** Приоритетные вопросы сохранения и охраны православных сакральных памятников в Украине сформулированы на примере исследования Лукьяновского кладбища г. Киева. По внешним признакам

© Ус В.Ф., 2019

памятников указанного периода установлены основные типологические группы, доминантные элементы. В системе качественных критериев оценки формы надгробия приоритетным является принцип синтеза композиционных, конструктивных и технологических средств сооружения надгробий. Изучение изделий металлической пластики, многие из которых находится в остаточном состоянии, подтверждает, что художественно-декоративные и конструктивные качества металлических форм надгробий представляют уникальные образцы украинской сакральной культуры. Не менее важным вопросом является исследование каменного дела, основанное на многовековых традициях использования камня при изготовлении надгробных плит, скульптурных композиций, колонн, обелисков, крестов, икон, различных образцов мелкой пласт ики для отделки захоронений.

Ключевые слова: сакральная мемориальная пластика, православный памятник, плита, культурное наследие, композиция.

***Us Viktoriia**, Ph.D. of Technical Sciences, Associate Professor of_Interior Design department, National Aviation University*

Priority issues of preserving and protecting of Orthodox sacral monuments

The purpose of the article is to focus the attention of scientists, architects, designers on the urgent tasks of protecting and preserving the cultural heritage of our people - monuments of the sacred art of sacred art, in particular, orthodox gravestones. **The methodology** is based on a combination of historical analysis of the formation and development of sacred memorial forms, information from art history sources from architecture, sculpture, and decorative art of the 19th - early 20th century. The article used data on the functioning of stone-working and metal-working shop enterprises and specialized workshops for the production of monuments. Archival documents, photo frames, as well as the author's measurements of the surviving tombstones at the Lukianivka cemetery of the city of Kyiv, which provided an opportunity to highlight the most significant issues of this issue, became a weighty basis. **Scientific novelty** is characterized by the argumentation of the need to begin research on the formative process of Orthodox tombstones from the second half of the XIXth - early XXth century, which remains unexplored today, the formulation of classification features of tombstones, the definition of compositional, technical and technological aspects, the role of formative elements, It is essential in the matter of scientifically grounded methods of restoration, restoration and the design of sacred memorial objects. **Conclusions.** Priority issues of preservation and protection of Orthodox sacred monuments in Ukraine are formulated on the example of the study of the Lukianivka cemetery in Kyiv. According to external signs of the monuments of the specified period, the main typological groups and dominant elements were established. In the system of qualitative criteria for assessing the shape of a gravestone, the principle of the synthesis of composite, structural, and technological means for constructing gravestones is a priority. The study of products of metal plastics, many of which are in a residual state, confirms that the artistic and decorative and constructive qualities of metal forms of gravestones are unique examples of Ukrainian sacral culture. An equally important issue is the study of steeliness', based on the centuries-old tradition of using stone in the manufacture of tombstones, sculptural compositions, columns, obelisks, crosses, icons, various samples of small plastics for decorating burial grounds.

Key words*:* sacred memorial plastic, orthodox monument, plate, cultural heritage, composition.

Актуальність дослідження зумовлена нагальною проблемою збереження, охорони та відновлення національної культурно-мистецької спадщини, меморіальних творів сакрального мистецтва, зокрема православних надгробних пам'ятників.

Аналіз досліджень і публікацій. У науковому обігу кількість друкованих джерел, що безпосередньо стосуються проблематики дослідження композиційних і технологічних засад формотворення надгробних пам'ятників, досить обмежена. Причин тому є декілька. З одного боку, об'єкти меморіального характеру є своєрідним синтезом архітектури, дизайну, декоративно-вжиткового мистецтва, технології обробки матеріалів. Тобто в них переплітаються види діяльності, що стосуються духовної, матеріальної, наукової, технічної та гуманітарної культур. З другого – в радянські часи, в умовах панування атеїстичної ідеології вивчення даної проблеми було вкрай утрудненим, а публікації на таку тему обмежувалися, як правило, інформацією про історико-археологічні особливості пам'яток матеріальної культури.

Опрацьовано наукові видання з різних галузей науки й мистецтва, техніки й технологій, що стосуються проблем охорони та збереження та відновлення пам'яток, визначення композиційних та технологічних засад їхнього формотворення. Наближеними з погляду проблематики статті можна вважати роботи А. Дороша[2], Л. Проценко[6], К. Поповича[5], М. Станкевича[1]. Практично всі зазначені автори порушували проблеми дослідження історії, стилеутворення, синтезу жанрів, збереження й реставрації об'єктів сакрального меморіального мистецтва. Підсумовуючи, можна сказати, що на сьогодні відсутня цілісна теорії дослідження формотворчих засад православних надмогильних пам'ятників.

Мета дослідження полягає в акцентуванні уваги науковців, архітекторів, дизайнерів на визначенні першочергових завдань охорони й збереження культурної спадщини нашого народу – пам'ятників меморіального сакрального мистецтва, зокрема православних надгробків.

Виклад основного матеріалу**.** Важливою складовою еволюції суспільства є розвиток культури, що виражається ставленням людини до збереження, охорони та відновлення культурно-мистецьких об'єктів.

Одним із значущих складових культурної спадщини є надмогильний пам'ятник, або, як його називають – надгробок, в якому поєднання змістово-символічної й композиційної будови відтворює ідеали світобачення свого часу.

В Україні одним із таких місць поховання є Лук'янівський некрополь, розташований у Києві, що нині має статус пам’ятки архітектури. Переважну кількість поховань становлять православні надгробки – які на сьогодні, на жаль, є найменш дослідженими пам’ятниками сакрального меморіального мистецтва.

Процес формотворення надгробків як синтетичного поєднання архітектури, дизайну та вжиткового мистецтва сьогодні повинен привернути увагу науковців, громадськості до надзвичайно важливої соціальної, культурної та мистецької проблеми не тільки збереження місць поховань наших предків, а й вивчення історії, рівня духовності, культури народу, визначити напрями, послідовність і коло завдань щодо наукових досліджень у цій справі.

Аналіз морфології більшості православних надгробків приводить до висновку, що основним недоліком їх формування є відсутність знань про змістову й композиційну основу та художньо-творчі принципи їх формотворення. Говорячи про стратегію можливих досліджень, можна зазначити, що правомірним є системний аналіз композиційних, функціональних, типологічних та конструктивних властивостей надгробків різних типів, який має базуватися на основі натурних обстежень, матеріалах літературних і архівних джерел, використанні наявних методичних практик для подальшого формулювання композиційних засад сучасного проектування.

Історія надгробного пам'ятника пройшла довгий шлях еволюційного розвитку – від простого каменя до справжніх шедеврів світової культури, від кустарного виготовлення простих форм до спеціалізованих майстерень з виготовлення пам’ятників, від примітивних технологій виготовлення до найраціональніших способів видобутку й використання матеріалу, а також вибору засобів його художньої обробки.

Враховуючи географію поширення в Україні православних поховань, їхні кількісні характеристики, об'єктом вивчення зазначених питань обрано надгробні пам'ятники найбільш типового і найбільш масового Лук'янівського цвинтаря міста Києва, історія якого розпочалась за офіційними даними ще з 1878 року, а з 1961 року він існує як меморіальний заповідник. За матеріалами наукового відділу заповідника понад дві тисячі могил є складовою Зводу пам’яток Києва, адже містять вишукані витвори мистецтва, створені у майстернях міста кінця XIX – початку XX ст. Протягом майже століття кладовище стало усипальницею для багатьох відомих громадян та їхніх родичів, а поховання на Лук'янівському кладовищі завжди вважалися особливо престижними [6]. Зауважимо, що значна кількість православних надгробків київського некрополю, і Лук'янівського зокрема, є високохудожніми зразками сакрального мистецтва, які потребують ретельного наукового дослідження, бо внаслідок довготривалого недбалого ставлення до архітектурно-меморіальних об’єктів, багато з них були втрачені, а ті, що залишились, суттєво пошкоджені.

Загальновідомим сьогодні є факт відсутності естетичної концепції надгробка як малої архітектурної форми й невід’ємного елемента культурної спадщини нашого народу. Тому, перш за все, важливого значення набуває з’ясування типології надгробків та вивчення кожного елемента композиційної структури їх кращих зразків.

Зауважимо, що надгробки наділені такими фізичними, об’єктивними властивостями, як об’єм, розміри, вага, форма, матеріал виготовлення. В контексті нашого дослідження найбільш важливе значення має форма надгробка, її рукотворний вигляд та положення в просторі, а основним формотворчим елементом і, в той же час – засобом композиції, є надмогильна плита у своїх різновидах та комбінаціях.

Досить суттєвим є вплив другорядних деталей на визначення їхніх стильових особливостей, до яких належать рельєфи, барельєфи, графіка на порцеляні, урни, вази та амфори, медальйони й картуші, символи, емблеми, гірлянди, монограми й епітафії, ліхтарі, свічники, канделябри, різноманітні геометричні, рослинні орнаменти й зооморфні мотиви.

На сьогодні в проектній практиці створення надгробних пам'ятників склалась ситуація, що підтверджує недостатність або ж фактичну відсутність у проектантів знань про особливості синтезу

пластичних видів мистецтва, композиційні засади формотворення, правила проектування й зведення згаданих споруд, особливостей їхньої типології тощо. Тому визначені завдання класифікувати ознаки вітчизняного православного надгробка можна вважати цілком мотивованими.

Зауважимо, що багато вітчизняних сакральних пам'яток зведені за проектами відомих архітекторів, художників і є зразками традиційного, класичного втілення основних правил композиції. Враховуючи кількість формотворчих факторів, що впливають на естетичні якості надгробка як архітектурного художньо-монументального твору, варто здійснити його структурний аналіз. Серед об'єктів, наділених меморіальними функціями, сьогодні найчастіше бачимо плити, хрести, найрізноманітніші скульптурні й архітектурні форми.

Коли ми говоримо про пам'ятник, в основу якого покладено плиту, треба мати на увазі, що остання може бути вертикальною і горизонтальною за положенням; прямокутною, трапецієвидною, багатокутною за своїми геометричними характеристиками; з гострими і заокругленими ребрами; водночас за основними лицьовими обрисами – довільної форми.

Горизонтальні плити у плані та перерізі переважно мають форму прямокутників, з фасками по периметру чи без них, хоча це й не обов'язкова вимога, можливі інші геометричні інтерпретації. Горизонтальна плита може розташовуватись на базі; на землі (база знаходиться дещо нижче рівня землі); плита може бути одного розміру й подібної форми з базою, а може й відрізнятися від неї; містити різні барельєфними або горельєфними зображення.

Плита трапецієвидна особливого представлення не потребує. Зовні вона виглядає як її звичайний прототип – горизонтальна плита. Наведена характеристика горизонтальних плит є основою для їх проектування й реставрації. Основними матеріалами для виготовлення плит є граніт, мармур, бетон, рідше – метал. Вертикальна плита, як правило, має форму прямокутної призми або зрізаної піраміди.

Значну роль у створенні загальної архітектурно-декоративної композиції надгробку відіграє ордер. Ордерна архітектура втілена у колонних формах, стелах, саркофагах, плоских та просторових портиках, едикулах і може застосовуватися у різних типах надгробків: площинних, об'ємних, арочних, комбінованих та інших. Система ордеру є притаманною, зокрема, багатьом православним пам'ятникам Лук'янівського цвинтаря.

Відмітимо, що монументальна пластика як вид мистецтва розвивається в неподільному зв'язку з архітектурно-монументальним будівництвом. Поширення скульптурних завершень використовується з метою декорування та оздоблення надгробків. Незважаючи на участь у створенні скульптурних форм високопрофесійних майстрів, українські зразки сакрального призначення, на думку багатьох вчених, є близькими до традицій народного мистецтва.

Обміри і композиційний аналіз пам'ятників Лук'янівського цвинтаря дозволив авторові цієї публікації зробити узагальнення про те, що в означену історичну добу існування Лук'янівського цвинтаря ціла низка пам'ятників зберігають традиції класицизму. Стильова еволюція меморіальної пластики від класицизму до початку конструктивізму, використання майстрами різних часів різноманітних будівельних матеріалів, технологічних прийомів, інструментарію, композиційних засобів і закономірностей щодо втілення образно-емоційних якостей пам'ятників створили унікальний скарб національної культури, який підлягає подальшому ретельному вивченню.

Як вже зазначалось, переважна більшість меморіальних об'єктів і форм, що збереглись до сьогодні, виготовлялися з різних порід каменю. Водночас чимало пам'ятників Лук'янівського цвинтаря є вишуканими зразками художнього металу, який використовується в сакральній меморіальній пластиці для виконання композицій та їх окремих елементів – надмогильних плит, колон, скульптурних елементів, хрестів, огорож.

Питання наукового обґрунтування прикладних і художніх аспектів проектування надмогильних православних пам'ятників та їх окремих елементів з металу дотепер залишаються розглянутими частково, а в науковій літературі обмаль систематизованих відомостей щодо використання цього матеріалу в сакральних спорудах. [3; 4].

Як відомо, час існування металевих виробів на відкритому повітрі без належного догляду обмежений. Вони втрачають автентичний вигляд, суттєво псуються, видозмінюються і поступово зникають. Треба зауважити, що вивчення зразків металевої пластики, більшість з яких є зразками української сакральної культури, наділеними художніми якостями, відкриває значні перспективи в галузі дослідження практичних і мистецьких основ вітчизняної меморіальної пластики не тільки минулого, а й сьогодення.

Вчені підкреслюють спільні стильові, композиційні та семантичні риси меморіально-сакральних виробів, виготовлених шляхом художнього ковальства, чавунного й бронзового литва,

скульптури з металу, що набували специфічних ознак бароко, класицизму, еклектизму, модерну. з його багатими металевими формами, які декорували фасади міських будівель, громадських споруд.

Ковальство залишається технічною домінантою у процесах створення пластичних композицій, огорож та надмогильних пам'ятників [4,29]. У композиціях металевої пластики знаходять вираження основні мотиви геометричної, зооморфної й рослинної орнаментики.

Підводячи підсумки, відмітимо, що аналіз особливостей київського художнього металу, різного за функціональним призначенням і технікою виконання, довів наявність спільних рис у композиційній побудові та художньо-образній сфері меморіальних пам'ятників, а саме: розповсюдженість вертикальної, горизонтальної та поворотної симетрії. Аналіз сучасного стану поховань та факт їх маловивченості підтверджує актуальність проведення досліджень надгробних православних пам'ятників, що має сприяти більшій вірогідності встановлення методики їх збереження, принципів реставрації та проектування сучасних форм. Значний пласт інформації становлять матеріали натурних спостережень та звітів про реставрації, здійснених у другій половині XIX на початку XX ст., архівні, іконографічні відомості, зібрані як результат діяльності охоронно-реставраційних організацій XIX – XX ст., дозволяє розробити номенклатуру й загальну класифікацію православних надгробних пам'ятників. Процеси формотворення надгробних пам'ятників безпосередньо залежать від вибору матеріалу, технології й техніки виконання, а також від рівня професійної майстерності виконавців. Православні надгробні пам'ятники можна умовно поділити на зразки, виконані народними майстрами, й на твори монументального мистецтва, виконані професійними фахівцями за формотворчими закономірностями певного історичного стилю.

У цій публікації увагу приділено найбільш поширеним формам надгробків, а саме: у вигляді плити та її різновидам, які вважаються архітектурними компонентами цілісного надгробного пам'ятника. У системі якісних критеріїв оцінки форми надгробка пріоритетним є принцип синтезу композиційних, конструктивних та технологічних засобів їх спорудження. Вивчення виробів з металу, багато з яких перебуває в залишковому стані, підтверджує, що художньо-декоративні й конструктивні металеві форми надгробків показують унікальні зразки української сакральної культури. Цим самим ще більше актуалізується проблема спеціальних досліджень практичних і теоретичних питань вітчизняного художнього металу.

Системне дослідження формотворчих засад вітчизняної меморіальної пластики розуміється неможливим без вивчення каменярства, яке ґрунтується на багатовікових традиціях використання каменю в процесі виготовлення надгробних плит, скульптурних композицій, колон, обелісків, хрестів, ікон, різноманітних зразків дрібної пластики для оздоблення поховань. Характерною рисою розвитку каменярства означеного часового періоду стало злиття народної фігуративної різьби та професійної пластики. Незважаючи на допоміжну роль в композиції надгробків зображальних, знаково-символічних елементів, шрифтових включень, їх вивчення практично не проводилось, що передбачає новий напрям досліджень.

Висновки. Пріоритетні питання збереження та охорони православних сакральних пам'ятників в Україні сформульовані на прикладі дослідження Лук´янівського цвинтаря м. Києва. За зовнішніми ознаками пам'ятників зазначеного періоду встановлено основні типологічні групи, домінантні елементи. В системі якісних критеріїв оцінки форми надгробка пріоритетним є принцип синтезу композиційних, конструктивних та технологічних засобів спорудження надгробків. Вивчення виробів металевої пластики, багато з яких перебуває в залишковому стані, підтверджує, що художньо-декоративні й конструктивні якості металевих форм надгробків показують унікальні зразки української сакральної культури. Не менш важливим питанням є дослідження каменярства, яке ґрунтується на багатовікових традиціях використання каменю під час виготовлення надгробних плит, скульптурних композицій, колон, обелісків, хрестів, ікон, різноманітних зразків дрібної пластики для оздоблення поховань.

Література

1. Автентичність мистецтва. Питання теорії пластичних мистецтв: Вибрані праці. Львів. СКІМ, 2004. 192 с.

2. Дорош А. До історії Бруснівського осередку кам'яної пластики. *Родовід.* 2002. № 1–2. С. 108–111.

3. Малина, В. Кам'яний хрест як дерево смерті і життя. *Пам'ять століть. 2007.* № 4–5. С. 105–122.

4. Мінжулін О. Подарунок богів. *Ковальська майстерня.* 2006. № 1. С. 27–32.

5. Попович К.Ф. Нарис історії культури України. Київ: «АртЕк», 1998. 728 с.

6. Проценко Л.А. Лук'янівське цивільне кладовище: путівник. Київ: Інтерграфік, 1998. 144с.

7. Ходорковський Ю.І. Єврейські некрополі України: монографія. Київ: Інтерграфік, 1998. 80 с.

References

1. Authenticity of art. The questions of the theory of plastic arts: Selected works. (2004). Lviv. SKIM. [in Ukrainian].
2. Dorosh A. (2002). To the history of the Brusnovsky cell of stone plastics Rodovid. 1–2, 108–111 [in Ukrainian].
3. Malyna, V. (2007). The stone cross is like a tree of death and life. Pamiat stolit 4–5, 105–122 [in Ukrainian].
4. Minzhulin O. (2006). Gift of the gods. Kovalska maisternia. 1, 27–32 [in Ukrainian].
5. Popovych K.F. (1998). Essay on the history of Ukrainian culture. Kyiv: «ArtEk» [in Ukrainian].
6. Protsenko L.A. (1998). Lukyaniv civilian cemetery: a guide. Kyiv: Interhrafik [in Ukrainian].
7. Khodorkovskyi Yu.I. (1998). Jewish necropolis of Ukraine. Kyiv: Interhrafik [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 1.10.2019
Прийнято до публікації 28.10.2019

УДК 738(477-25)
https://doi.org/10.32461/190668

Лампека Микола Геронтійович,
старший викладач кафедри
комп'ютерної інженерної графіки та дизайну
Національного транспортного університету
ORCID 0000-0001-9580-3399
mlampeka@ukr.net

ПРОДУКЦІЯ КИЇВСЬКОГО ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КЕРАМІКО-ХУДОЖНЬОГО ЗАВОДУ В ФОНДАХ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи — дослідити вплив мистецьких виробів Київського експериментального кераміко-художнього заводу (КЕКХЗ) на художню культуру України у ХХ столітті. Визначити роль доробку підприємства у створенні оригінального та самобутнього, заснованого на національних традиціях, образу української порцеляни. Оскільки колекція Національного музею українського народного декоративного мистецтва (НМУНДМ) є найбільш повною щодо творів виробництва КЕКХЗ, ми вирішили дослідити саме її. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні компаративного та аналітичного методів дослідження феномену української порцеляни і зокрема мистецьких виробів лідера галузі, який залучив до створення своєї продукції найкращих фахівців ДПМ (декоративно-прикладного мистецтва). На початковому етапі підприємство створювало зразки форм та декору для інших порцелянових заводів України, таким чином впливаючи на становлення загальних стильових ознак, притаманних усім фарфоровим та фаянсовим вітчизняним виробництвам. Залучення майстрів петриківського розпису для декорування порцеляни відбулося саме на КЕКХЗ, а пізніше, завдяки політиці творчого обміну, інші керамічні підприємства також з успіхом почали використовувати цей метод для оздоблення своєї продукції. **Наукова новизна** дослідження полягає у наскрізному вивченні колекцій фарфорових виробів заводу у приватних збірках та у провідних вітчизняних музеях — насамперед київському. **Висновки.** У статті доведено необхідність створення інформаційного простору для колекціонерів порцеляни КЕКХЗ, збереження даних про виробництво, введення їх до наукового обігу та визначення впливу цих творів на загальну культуру суспільства. Тенденція до збільшення попиту на фарфорові вироби радянського періоду на антикварному ринку зобов'язує фахівців-мистецтвознавців систематизувати наявні зразки продукції Київського заводу порцеляни та унеможливити появу підробок і новоробів, адже це, у свою чергу, впливає не тільки на культурну, але і на економічну політику держави.

Ключові слова: порцеляна, Національний музей українського народного декоративного мистецтва, КЕКХЗ, Україна, ХХ століття.

Лампека Николай Геронтьевич, *старший преподаватель кафедры компьютерной инженерной графики и дизайна Национального транспортного университета*

Продукция Киевского экспериментального керамико-художественного завода в фондах Национального музея украинского народного декоративного искусства

Цель работы — исследовать влияние художественных изделий Киевского экспериментального керамико-художественного завода (КЭКХЗ) на художественную культуру Украины в XX веке. Определить роль наработок предприятия в создании оригинального и самобытного, основанного на национальных

© Лампека М.Г., 2019

традициях образа украинского фарфора. Поскольку коллекция Национального музея украинского народного декоративного искусства (НМУНДИ) является наиболее полной в отношении произведений созданных на КЭКХЗ, мы решили исследовать именно ее. **Методология** исследования основана на применении сравнительного и аналитического методов исследования феномена украинского фарфора и в частности художественных изделий лидера отрасли, который привлек к созданию продукции лучших специалистов ДПИ (декоративно-прикладного искусства). На начальном этапе предприятие создавало образцы форм и декора для других фарфоровых заводов Украины, таким образом влияя на становление общих стилевых признаков, присущих всем фарфоровым и фаянсовым отечественным производствам. Привлечение мастеров петриковской росписи для декорирования фарфора произошло именно на КЕКХЗ, а позже, благодаря политике творческого обмена, другие керамические предприятия также с успехом начали использовать этот метод для отделки своей продукции. **Научная новизна** исследования заключается в сквозном изучении коллекций фарфоровых изделий завода в частных собраниях и в ведущих отечественных музеях — прежде всего в киевском. **Выводы**. В статье доказана необходимость создания информационного пространства для коллекционеров фарфора КЭКХЗ, сохранения данных о производстве, введение их в научный оборот и определения влияния этих произведений на общую культуру общества. Тенденция к увеличению спроса на фарфоровые изделия советского периода на антикварном рынке обязывает специалистов-искусствоведов систематизировать имеющиеся образцы продукции Киевского завода фарфора и исключить появление подделок и новоделов, ведь это, в свою очередь, влияет не только на культурную, но и на экономическую политику государства.

Ключевые слова: фарфор, Национальный музей украинского народного декоративного искусства, КЭКХЗ, Украина, XX век.

Lampeka Mykola, *Senior lecturer of the department computer engineering graphics and design, National Transport University*

Products of the Kyiv Experimental Ceramic-Art Plant in the funds of the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art

The purpose of the article is to investigate the influence of artworks of the Kyiv Experimental Ceramics Art Factory (KECAF) on the artistic culture of Ukraine in the twentieth century. To determine the role of the enterprise's achievements in creating an original and original, based on national traditions, the image of Ukrainian porcelain. As the collection of the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art (NMUFDA) is the complete collection of works of the KECAF, we decided to explore it. **The methodology** of the research is based on the application of comparative and analytical methods of investigation of the phenomenon of Ukrainian porcelain and, in particular, the artistic products of the industry leader, who has attracted the best specialists of Arts and crafts to create their products. At the initial stage, the enterprise created patterns of shapes and decor for other porcelain factories in Ukraine, thus influencing the formation of typical style attributes inherent in all porcelain and faience domestic manufactures. The involvement of masters of Petrikov painting for decorating porcelain occurred precisely at the KECAF, and later, thanks to the policy of creative exchange, other ceramic enterprises also successfully began to use this method to decorate their products. **The scientific novelty** of the research lies in the thorough study of the collections of porcelain products of the factory in private collections and the leading domestic museums — first of all, in Kyiv. **Conclusions.** The article proves the necessity of creating an information space for KECAF porcelain collectors, preserving production data, introducing them to scientific circulation, and determining the impact of these works on the general culture of society. The trend towards an increase in demand for Soviet-style porcelain in the antique market obliges art experts to systematize existing products of the Kyiv porcelain factory and exclude the appearance of fakes and remodels, because this, in turn, affects not only the cultural, but also the economic policy of the state.

Key words: Porcelain, National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art, KECAF, Ukraine, the twentieth century.

Актуальність теми дослідження. Зміна економічної ситуації в країні наприкінці XX століття призвела до закриття більшості провідних підприємств фарфоро-фаянсової промисловості. Проблема збереження та популяризації культурного спадку, залишеного нам попередніми поколіннями художників промисловості у зразках продукції фарфорових заводів, заслуговує на вивчення та систематизацію даних відносно цих творів, уведення їх до наукового обігу. Не всі зразки продукції передані до державних музеїв, та й самі музеї стикаються з низкою проблем — від елементарного недофінансування до новітніх ідей чиновників від мистецтва про перехід на самоокупні форми існування.

Аналіз досліджень і публікацій. Узагальнюючих публікацій про твори художників Київського експериментального кераміко-художнього заводу, що зберігаються у Національному музеї українського народного декоративного мистецтва, не багато. Видані набори листівок присвячені творчості провідних скульпторів підприємства Владислава Івановича Щербини та Оксани Леонтіївни Жникруп. Вступне слово до них написала Л. Білоус. У 1980 р. видавництво «Мистецтво» надрукувало набір листівок з текстівками укр., рос., англ., франц., нім., ісп. мовами (авт.-упоряд. О. Шестакова), присвячених Марфі Тимченко. Вийшла стаття О. Шестакової про виставку

Г. Павленко-Черниченко та стаття «Своєрідна мова Марфи Тимченко» [5, 236–239]. У 2016 році у видавництві «АРТ КНИГА» вийшла монографія О. Корусь «Фарфор та кераміка: Владислав Щербина» обсягом 376 сторінок з ілюстраціями.

Найбільш ґрунтовним дослідженням є праця О. Школьної «Київський художній фарфор XX століття». Автор аналізує передумови виникнення підприємства, його розвиток та занепад, мистецьку культуру виробництва загалом та творчість окремих художників. Та все ж модельній справі, деколям та петриківському розпису на фарфорі приділено недостатньо уваги, а саме цими компонентами КЕКХЗ вигідно відрізнявся від усіх тогочасних українських фарфорових заводів.

Мета роботи — дослідження кількісного складу продукції КЕКХЗ у фондах і експозиції НМУНДМ, оцінка якості та художнього рівня нових надходжень, збереження даних про напрацювання художньої лабораторії заводу протягом 80 років його функціонування, обґрунтування отриманих результатів та введення їх до наукового обігу**.**

Наукова новизна дослідження полягає у наскрізному вивченні колекцій фарфорових виробів заводу у приватних збірках та у провідних вітчизняних музеях — насамперед київському.

Виклад основного матеріалу. За період існування виробництва воно декілька разів змінювало свою назву та статус. У 1924 р. відкрилась майстерня, яка у 1925 р. стає лабораторією — на початку 30-х років це уже Київська фабрика фарб і декалько, з 1934-го — Київський експериментальний керамічний завод Укрфарфорфаянстресту, а з 1939-го — Київський експериментальний керамікохудожній завод [6, 22]. З 1993 по 2006 рік підприємство відоме, як ВАТ «ДЕФФА» (відкрите акціонерне товариство «деколь, фарба, фарфор»).

У 1920-х роках в Україні розпочали своє виробництво фарфорові заводи, на які прийшли працювати випускники керамічних шкіл Межигір'я, Миргорода, Глинська та інших навчальних мистецьких закладів. Поряд з традиційним оформленням виробів (посуд, декоративні вази, сувеніри) в орнаментику вводилась нова радянська емблематика в дусі агітфарфору [2, 568–569]. Широко використовували агітки у своїй творчості і перші спеціалісти новоствореної художньо-експериментальної лабораторії при Київській фабриці (керамічних) фарб і декалько (КФФД), яка пізніше стала називатися КЕКХЗ.

У доробку таких провідних художників того часу, як Павло Михайлович Іванченко та Пантелеймон Никифорович Мусієнко, зустрічаються твори з індустріальною тематикою та радянською символікою. Зокрема у 1928 році П. Іванченко створив декоративну тарілку до п'ятиріччя МХКТ, а армійська тема у 30-х роках знайшла відображення у декоруванні сервізів: «Радянський флот» П. Мусієнка та «Небосяги» К. Кривича. Пізніше до неї зверталися і скульптори. О. Сорокін у 1936 році створив скульптуру «Ворошилівський стрілець», Г. Молдаван у 50-х роках — «Яблучко» та «Суворовці», В. Щербина у 60-х — «Тачанку» та «Дано наказ». Твори Владислава Івановича Щербини входять до постійних експозицій провідних українських музеїв, в тому числі й до експозиції Національного музею українського народного декоративного мистецтва.

У 1935 р. при Всеукраїнському історичному музеї у Києві були відкриті експериментальні майстерні та школа народних майстрів, де у творчому співтоваристві працювали художники-професіонали та майстри народної творчості. У 1936 р. молоді майстрині Ганна Павленко та Поліна Глущенко під керівництвом Павла Іванченка спробували використати стилістику петриківського розпису для оздоблення порцеляни [1]. Ці напрацювання в подальшому органічно увійшли до арсеналу засобів декорування продукції на КЕКХЗ і стали брендом та візитівкою виробництва. На підприємстві працювали корифеї, вихідці з Петриківки — Ганна Павленко-Черниченко, Віра Павленко, Марфа Тимченко, Віра Клименко-Жукова. Кращі твори цих авторів знаходяться у колекції НМУНДМ.

Порцеляна КЕКХЗ представлена у зібранні музею досить широко. Цьому сприяли такі фактори, як: територіальна близькість (різні державні замовлення переважно виконувалися саме на цьому підприємстві); потужна художня лабораторія (у кращі часи на виробництві працювало до 20 провідних художників та майстрів народної творчості); широкий асортиментний спектр (різноманіття сувенірно-подарункової продукції превалювало над випуском предметів повсякденного вжитку). Також відносна економічна стабільність у державі дозволяла виділяти кошти на розвиток музеїв, тому проводилися регулярні закупки творів безпосередньо з художніх виставок.

Музей українського народного декоративного мистецтва як філіал Київського державного музею українського мистецтва був створений у 1954 р. на базі колекції Республіканської виставки народного мистецтва, присвяченої 300-річчю возз'єднання України з Росією, до якої увійшли експонати першої Республіканської виставки 1949 р. (Київ) та декадної 1951 р. (Москва). Також до збірки увійшли твори з обласних виставок народного мистецтва. Експозиція складалася з 2784 творів

750 авторів. Серед установ та організацій, твори яких експонувались на виставці, був і Київський експериментальний кераміко-художній завод [4, 21].

У березні 1955 р. розпорядженням Ради Міністрів Української РСР було передано до музею 856 творів, виконаних художньо-промисловими артілями протягом 1947–1954 рр. У 1957 р. колекція знову поповнилася за рахунок експонатів Республіканської виставки народного мистецтва, присвяченої 40-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції. На виставці було представлено 3148 творів 2264 авторів [4, 24].

У липні 1964 р. Постановою Ради Міністрів Української РСР філіал перетворено на Державний музей українського народного декоративного мистецтва УРСР. Його колекція на той час складала 45 740 одиниць зберігання, понад 3000 творів було передано до обласних музеїв (художніх, краєзнавчих, історичних) [4, 26].

Співробітники Національного музею українського народного декоративного мистецтва докладають чимало зусиль для збереження, реставрації, систематизації та популяризації творів, які знаходяться у фондах музею. Колекція фарфору, фаянсу і скла є однією з найбільших в Україні: 6 тис. зразків порцеляни та 5 тис. скляних виробів зберігається у НМУНДМ. Цим багатством опікуються співробітники установи — і насамперед хранитель колекції, провідний науковий співробітник Тетяна Нечипоренко. Реставраційні роботи проводяться у Національному науково-дослідному реставраційному центрі під керівництвом Тетяни Коваленко, реставраторами Максимом Стрихарем і Валерією Рода. Триває постійна робота з атрибуції зразків, які поступають до фондів НМУНДМ та знаходяться безпосередньо в експозиції.

Значною є виставкова діяльність музею. Щорічно проводилося 15 пересувних художніх виставок у країні та за кордоном. Стає активною виставкова робота на території музею у відремонтованих приміщеннях. Організовуються виставки із власних фондів, на яких представлені роботи народних майстрів та професійних художників. Неодноразово у залах музею проводились персональні та родинні виставки, присвячені творчості провідних художників Київського експериментального кераміко-художнього заводу.

У 1990 р. з успіхом пройшла ретроспективна виставка «200 років українському фарфору» (з фондів музею). Відбулася персональна виставка майстрині КЕКХЗ М. Тимченко — «Декоративний розпис Марфи Тимченко». У тому ж році художниця брала участь у виставці претендентів на здобуття премії ім. К. Білокур і стала першим лауреатом мистецької нагороди. Також у 1992 р. відбулася її персональна виставка [4, 21].

У 1993 р. у Державному музеї українського народного декоративного мистецтва (ДМУНДМ) експонувався розпис на порцеляні родини Павленків (загальний родинний стаж роботи на КЕКХЗ складає близько 100 років). У цьому ж році глядачам була представлена і виставка «Фарфорова пластика Владислава Щербини», провідного скульптора КЕКХЗ. У 1994 р. Ганна Павленко-Черниченко брала участь у виставці претендентів на здобуття премії ім. К. Білокур і стала лауреатом цієї нагороди. У 1995 р. у ДМУНДМ відбулася виставка «Кераміка Ольги Рапай» (у 1950–1960-х рр. працювала скульптором у художній лабораторії КЕКХЗ) [5, 222–223].

У 2002 р. експонувалися «Декоративний розпис і порцеляна Віри Павленко. До 90-річчя від дня народження (1912–1991)» [4, 195]. .

У 2003 р. у виставкових залах Національної спілки художників України експонувалися «Графіка та фарфор Юрія Лобанова» з колекції ДМУНДМ (Юрій Миколайович працював головним художником Укрфарфорфаянсу, багато творчих робіт виконував на КЕКХЗ) [4, 197].

У 2004 р. у ДМУНДМ було відкрито виставку «Фарфор КЕКХЗ — ДЕФФА. До 80-річчя заснування підприємства» [4, 196].

У 2006 р. відбулася персональна виставка порцелянової пластики Владислава Щербини до 80-річчя від дня народження.

У 2012 р. у НМУНДМ відкрито виставку Віри Павленко, до 100-річчя від дня її народження (1912–1991).

У 2016 р. відбулася прижиттєва виставка порцеляни та кераміки Владислава Щербини до 90-річчя від дня народження.

Цим масштабним подіям мистецького життя музею передували певні історичні обставини, пов’язані з функціонуванням провідного українського підприємства тонкої промислової кераміки. У 1993 р. відбулася приватизація виробництва, і Київський експериментальний кераміко-художній завод став називатися ВАТ «Деффа». На підприємстві функціонував асортиментний кабінет, у якому знаходилися зразки продукції, що розроблялась художньою лабораторією протягом 80 років. Були в колекції і подарунки — вироби німецьких заводів-побратимів, а також порцеляна, залишена у 1943 р.

відступаючими гітлерівськими військами: балерини румунського, німецького виробництва, китайські сервізи та два предмети Волокитинського заводу А. Міклашевського — чайник з підігрівачем і скульптурна група «Пастушка з пастушком».

Завідувачем заводського музею працювала Н. Юдіна — людина небайдужа, з активною громадянською позицією. Її турбувала подальша доля колекції, тому звернулась до Міністерства культури України з проханням посприяти передачі останньої до Музею українського народного декоративного мистецтва. Представник міністерства О. Федорук, голова державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України, зробив висновок, що Асортиментний кабінет є власністю заводу і повинен залишатися на підприємстві. Втім у 1993 р. була прийнята постанова про те, що при зміні власника заводські музеї переходять під патронат держави.

Після припинення виробництва у 2006 р. керівництво ВАТ «Деффа» погодилося передати всі зразки, що були на той час на балансі, до ДМУНДМ. Перелік склав 3148 предметів, 2880 найменувань і займав 53 сторінки машинописного тексту.

Представники музею — головний хранитель Ольга Єрмак, провідний науковий співробітник Тетяна Нечипоренко, зав. реставраційною майстернею Тамара Бабенко, реставратор Елеонора Глушкова, технік Діна Човган — відібрали 1416 виробів, спакували та приготували до відправки. Утім директор ВАТ «Деффа» Заставенко змінив своє рішення, і колекція зникла. Навіть проведення журналістського розслідування не дало позитивних результатів.

У 2009 р. рішенням прокуратури за позовом Фонду державного майна України, у якому першою стороною виступав Національний музей українського народного декоративного мистецтва, частину колекції КЕКХЗ передано на баланс НМУНДМ. Із відібраних у 2006 р. представниками музею О. Єрмак та Т. Нечипоренко 1416 предметів у 2009 р. надійшло лише 18, решта 1400 виробів були предметами широкого вжитку. Відповідач Кафтя, який представляв інтереси ВАТ «Деффа», був виправданий (учасник бойових дій) та оштрафований на 300 грн. Навіть та невелика кількість унікальних зразків, які надійшли нині, досліджується та атрибутується співробітниками музею. Ці надходження розширять уявлення про асортимент та художній рівень Київського експериментального кераміко-художнього заводу, адже зараз до колекції потрапили твори художників молодшого покоління, які раніше не були представлені в експозиції музею.

Висновки. У наш час інформаційних технологій багато спеціалістів працює над тим, щоб донести до споживача дані про вітчизняну продукцію «білого золота». Нині співробітники Національного музею українського народного декоративного мистецтва та багато інших спеціалістів-науковців, яким не байдужа доля колекції порцеляни КЕКХЗ, займаються уточненням інформації про окремих авторів форм і малюнків продукції заводу, досліджують твори підприємства та опікуються їхньо подальшою долею. Як узагальнив колишній директор підприємства Олександр Цапенко на своєму сайті: «Наше завдання — створити інформаційний простір, в якому кожний, хто колекціонує вироби Київського експериментального кераміко-художнього заводу, міг би знайти інформацію, яка його цікавить. Зберегти історію заводу та донести її до усіх, хто цікавиться порцеляною» [7].

Література

1. Глухенька Н. О. Петриківські розписи. Київ : Мистецтво, 1973. 81 с.
2. Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия. Гл. ред. Б. В. Иогансон. Т. 4. Москва : «Советская энциклопедия», 1978. 668 с.
3. Музеї народного мистецтва та національна культура: Зб. наук. праць / За редакцією М. Селівачова. Київ : Златограф, 2006. 268 с.
4. Музейна справа та музейна політика в Україні XX століття: Зб. наук. праць / За редакцією М. Селівачова. Київ : Златограф, 2004. 208 с.
5. Сто років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва: Зб. наук. праць / За редакцією М. Селівачова. Київ : Златограф, 2002. 250 с.
6. Школьна О. В. Київський художній фарфор XX століття. Київ : День Печати, 2011. 400 с. : іл. Укр., рос. мовами.
7. kievporcelain.com.ua Знімок сторінки на 30.09.2019 р.

References

1. Gluhenka N. O. (1973) Petrykivsky paintings. Kyiv: Art. [in Ukrainian].
2. Johansson B. W. (1978). Art of the countries and peoples of the world. Short Art Encyclopedia — V. 4. Moscow: "The Soviet Encyclopedia". [in Russian].
3. Selivachev M. (2006) Museums of Folk Art and National Culture. Kyiv: Zlatograf. [in Ukrainian].
4. Selivachev M. (2004) Museum Affairs and Museum Policy in Ukraine in the Twentieth Century. Kyiv: Zlatograf. [in Ukrainian].

5. Selivachev M. (2002) One Hundred Years of the Collection of the State Museum of Ukrainian Folk Decorative Art. Kyiv: Zlatograf. [in Ukrainian].
6. Shkolna O. V. (2011) Kyiv Art Porcelain of the XX Century Kyiv: Press Day. [in Ukrainian, Russian].
7. Tsapenco O. (30.09.2019). Kyiv Art Porcelain. Retrieved from: kievporcelain.com.ua [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.05.2019
Прийнято до публікації 20.06.2019

УДК 7.012:7.03
https://doi.org/10.32461/190669

Гуренко Марина Олександрівна,
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
mari7777g@gmail.com
ORCID 0000-0002-3478-129X

ГЛАМУР ЯК ПОТРЕБА САМОВИРАЗУ В ІНДУСТРІЇ ДИЗАЙНУ

Мета роботи. Із поширенням новітніх стильових напрямів у сучасній науці нині назріла потреба звернути увагу на той факт, що мистецтво набуває переосмислення. Тому метою дослідження є розгляд гламуру, як новітнього стильового напряму, і врахування його значної ролі у дизайні. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні порівняльно-історичного метода, за допомогою якого досліджені особливості розвитку явища у XX–XXI ст. Використано культурологічний і аксіологічний підхід, що дає змогу виділити гламур у системі цінностей сучасного суспільства. **Наукова новизна** полягає в тому, щоб розкрити поняття гламуру, враховуючи його передумови. Порівняльний аналіз проявів вище згаданого стильового напряму дає можливість виявити його складові та художні особливості. Варто зазначити, що на сьогодні арт-об'єкти перетворюються у комерційні, де успіх залежить від багатьох чинників, спрямованих на вміння митця привернути до себе увагу. **Висновки:** У статті розглянуто гламур як культурно-естетичний феномен, що сьогодні виявляє себе у різних галузях знань. Простежено його вплив на основні галузі дизайну (одяг, інтер'єр) і шоу-бізнес. Доведено, що застосування гламурних тенденцій в індустрії дизайну здатне перетворити повсякденні речі у бажані, наповнені святковістю, збільшити попит і підвищити їх продаж. Тобто гламур розглянуто як доступну розкіш, але витончену й інтелектуальну, наповнену естетично та змістовно.

Ключові слова*:* гламур, дизайн, мода, інтер'єр, шоу-бізнес.

Гуренко Марина Александровна*, аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Гламур как потребность самовыражения в индустрии дизайна

Цель работы. С распространением новейших стилевых направлений в современной науке сейчас назрела необходимость обратить внимание на тот факт, что искусство приобретает переосмысление. Поэтому целью исследования является рассмотрение гламура, как нового стилевого направления и учета его важной роли в дизайне. **Методология исследования** заключается в применении сравнительно-исторического метода, с помощью которого исследованы особенности развития явления в XX–XXI вв. Использованы культурологический и аксиологический подход, позволяющий выделить гламур в системе ценностей современного общества. **Научная новизна** заключается в том, чтобы раскрыть понятие гламура, учитывая его предпосылки. Сравнительный анализ проявлений вышеупомянутого дает возможность выявить его составные и художественные особенности. Стоит отметить, что на сегодня арт-объекты превращаются в коммерческие, где успех зависит от многих факторов, направленных на умение художника привлечь к себе внимание. **Выводы:** В статье рассмотрен гламур как культурно-эстетический феномен, который сегодня проявляет себя в различных областях знаний. Прослежено его влияние на основные области дизайна (одежда, интерьер) и шоу-бизнес. Доказано, что применение гламурных тенденций в индустрии дизайна способно превратить обыденные вещи в желаемые, наполненные праздничности, увеличить спрос и повысить их продажу. То есть гламур рассмотрено как доступную роскошь, но изящную и интеллектуальную, наполненную эстетически и содержательно.

Ключевые слова*:* гламур, дизайн, мода, интерьер, шоу-бизнес.

Hurenko Maryna, *Graduate student of Kiev National University of Culture and Arts*

Glamor as a need for self-expression in the design industry

Purpose of the article. Nowadays, with the spread of the latest style trends in modern science, there is a need to pay attention to the fact that art takes on a significant rethinking. Therefore, the study aims to examine the glamour,

© Гуренко М.О., 2019

as a new stylistic direction, and taking into account its essential role in the Design Research **Methodology.** The methodology of the study is to apply the comparative-historical method, by which the investigated features of phenomena in the XX-XXI centuries. The used cultural and axiological approach that highlights the glamor of the value system of modern society. **The scientific novelty** is to expand the concept of glamour, given its background. A comparative analysis of the manifestations of the above makes it possible to identify its compositional and artistic features. It is worth noting that today art objects are transformed into commercial items, where success depends on many factors, aimed at the ability of the artist to get the attention of the public. **Conclusions.** Glamorous interiors in today's society are a sought-after tool for demonstrating status: this trend is usually chosen by people who are successful, ambitious, bright, for whom publicity is a lifestyle, and the interior is a reflection of well-being and success. The article deals with glamour as a cultural and aesthetic phenomenon. It today manifests itself in various fields of knowledge. It traces its impact on the basic design (clothing, interior) and plays an integral part in the business. It is proven that the use of the glamorous trends in the design industry can turn ordinary things into desirable items, full of merriment, to boost demand and increase their sales. This is considering glamour as an affordable luxury, a graceful and intelligent style, extremely informative, and full of aesthetic pleasures.

Key words: glamour, design, fashion, interior, show business.

Актуальність теми дослідження. На сьогодні дизайн як креативна сфера діяльності посідає значуще місце у формуванні економіки та соціально-культурного простору розвинених країн. Проблемними є процеси творення новітніх стильових напрямків, які взаємодіють з фешн-індустрією. Дизайн, як творчий метод створення відповідних об'єктів і середовища, тісно пов'язаний із історичним надбанням, з культурою нашої епохи й естетичними ідеалами, які диктують мода і засоби масової інформації. Охоплюючи дизайн-середовища, одяг, шоу-бізнес, споживання товарів і послуг, гламур увійшов у життя як розкішний, яскравий, статусний, витончений, креативний стильовий напрям, що привертає увагу.

Тому метою статті є розгляд гламуру як стильового напрямку в різних сферах знань і творчості. Узагальнюючи існуючу інформацію про гламур у мистецтві, спробуємо розглянути деякі його аспекти – а саме як потребу самовиразу в індустрії дизайну.

Виклад основного матеріалу дослідження. На сьогодні доречним є уточнення етимології слова і його основного значення. Так, у старо-шотландській мові «glamour» позначало вивчення магічних мистецтв, володіння алхімією, чаклунством, магією. У новітніх тлумачних словниках англійської мови дефініція визначається «як якість привабливості, чарівності, зовнішньої краси та блиску, загадковості, ілюзорності». Поступово у сучасному західному суспільстві сформувався особливий культурний тренд, що позначається за допомогою лексеми «glamour» [9]. У той же час, авторитетний британський дослідник Стівен Гандл, автор книги «Гламур», першої значної роботи, де однойменний стильовий розглянуто у всій історичній багатозначності та своєрідності, пропонує тлумачити варіант походження терміну від «glimbr», що у перекладі означає «пишність» [2]. Ступінь розробленості даної проблеми міститься у роботах С. Гандла, Ж.-М. К'юбільє, О. Лагоди, В. Осипової, Д. Руднєвої, К. Точилова, О. Школьної. Артефакти й аналіз літератури, досвід визначних дизайнерів, наглядні витвори мистецтва і дизайну вказують на те, що гламур не є випадковою тенденцією або модним словом для позначення всього, що блищить. Він несе у собі глибшу художньо-світоглядну підоснову, торкаючись актуальних галузей мистецтва. На практиці гламур є одним із найзатребуваніших стилів у моді, інтер'єрі та шоу-бізнесі.

Але з наукового боку, це поняття досі майже не було розроблене. Науковці розглядали гламур, як естетичний феномен, специфічну форму вираження буття й особливий світогляд. Виявлення принципів гедонізму, аналіз постмодернізму і сучасних культурних течій дозволяє сформувати його ознаки і визнати як стильовий напрям. Отже, на сьогодні вивчення гламуру, який охопив майже всі сфери буття, зокрема дизайн та мистецтво, є надзвичайно актуальним.

Деякі соціологи стверджують, що гламур, як культурний феномен, існує, починаючи з першої половини XIX століття і являє собою явище інтернаціональне, і є однією з ознак споживчого суспільства. Походить воно від англійського слова «glitz» (уявна пишність, блиск). Уперше його застосував романтик Вальтер Скотт у 1805 році. Гламур у нього – магічна сила, яка перетворює сіру буденність у чарівну казку [3].

З філософської точки зору, гламур – специфічна образна форма виразу буття, основана на принципах гедонізму, в основі якого полягає принцип насолоди від сприйняття й установа на уникнення страждань. Підхід до трактовки поняття, як насолоди свободою, творчістю і мистецтвом, отримав подальший розвиток у представників ірраціональної традиції в естетиці – А. Шопенгауера і Ф. Ніцше. Основоположники марксизму, вказуючи на класову обумовність форм насолоди, заперечували за філософією гедонізму право бути «життєрозумілим» суспільством в цілому. Як

засвідчує К. Точилов, у результаті розглядів різних філософських поглядів і критики, гедонізм перемістився у сферу «моральної ідеології» та практики. Тут задоволення стає предметом спеціального розгляду приватних наук, приміром психології або теорії споживання [11].

Як зазначає О. Школьна у своїй публікації «Гламур як новітня квазіестетична категорія в системі критеріїв художності сучасного твору з порцеляни», найважливіше те, що науковці-мовознавці уже визнають розповсюдження і в Україні цього запозиченого терміну іншомовного походження, який нині набуває ознак загальновживаного. «Стильність» стає стрижнем гламуру, який переростає в естетичну категорію в системі критеріїв художності для сучасних креативної людини чи окремого інтер'єру [12].

Вищезгадана дослідниця зазначає, що «гламур – це демонстрація гри з достатньо незвичним модним віянням, в якому закладений відтінок порочного гедонізму. Художня основа гламуру – це еклектика, у якій риси театральності і сучасності поєднані з поняттям розкоші, вишуканості, коштовності, витонченості. Причому допускається елемент розбещеності і падіння нравів при зовнішньому лоску [12]. До того ж, згадана авторка зазначає, що сама по собі гламурна річ передбачає не стилізацію під готові, уже знайдені формули, а фантазійне переосмислення знайомих речей. В гламурі поєднується брутальність і вишуканість, і "гламурні" люди, протиставляючи себе суспільству, намагаються відстоювати свою неординарність візуально ємними образами та показовими «сплатами» за піар. Оточуючи себе модними речами, людина стає наче своєрідний «арт-об'єкт», що живе серед сучасних артефактів, усе її життя перетворюється на «довготривалий перформенс» – вона має публічне амплуа, яке нічого не варте без інтерактивних сесій» [12].

У наш час широкої доступності речей кожен має власну уяву про те, що таке гламур, проте лише незначна кількість людей може дати йому чітке і осмислене визначення. Найбільш поширене вживання гламуру відбувається у відповідному іміджевому середовищі – світських раутах і тусовках, модних заходах і вечірках.

Згаданий вище С. Гандл розглядає феномен гламуру як звабливий образ, що близько пов'язаний із споживанням. «Він привабливий і звабливий, створений, щоб привертати увагу оточуючих. Складається з відретушованого або вдосконаленого зображення когось або чогось, і мета цього зображення – засліплювати і спокушати кожного, хто би на нього не подивився» [2, 10-11]. Впевненість у собі і відверта відкритість людини сприяють створенню її гламурного образу, але ж гламур виникає не з цих якостей, а з чогось іншого. Більш важливішими є соціальне і професійне середовище, з яким пов'язана людина. «Гламурність» людей відбувається з тієї ролі, яку вони або їх образи видіграють у стратегії спокуси і переконливості, які проводить індустрія розваг і засоби массової інформації. На пострадянському просторі гламур – це і образ-самопрезентація нової еліти, й універсальний культ розкоші, моди, екзотичного та еротичного способу життя, рекламуємий мас-медіа. При цьому, гламур забарвлений тонами посттравматичної ностальгії за аристократичною величчю. Він несе відсвіт задоволення від того, що пройшли хаотичні та бідні 90-ті роки, сигналізує про причетність до західного світу, який глобалізується [3].

На сьогодні у багатьох країнах індустрія дизайну все більш завойовує увагу населення і робить значний внесок в економічні системи окремо взятих країн Європи, Америки, Сходу. Сучасне гламурне мистецтво орієнтовано на відстоювання інституційної та ринкової стабільності, на створення інертних і продаваних соціокультурних моделей.

За оцінками експертів більш ніж 2/5 всього світового виробництва товарів і послуг прямо чи опосередковано пов'язані із модою. Від початку століття, ця сфера, задовольняюча смаки населення в одязі, їжі, косметиці, аксесуарах, вимог до зовнішнього вигляду, а також у засобах пересування і навіть в житловому будівництві, має найвищі темпи розвитку, впливаючи на стан суміжних галузей [6]. Основна ідея реклами гламурного життя, яка наділяється винятковою цінністю, – це вічне щастя, молодість, краса, успішність, любов, приналежність до бажаної соціальної групи, яких можна досягти за допомогою відповідного товару чи послуги. Завдяки цьому гламур нескінченно заохочує споживача [7]. Сьогодні модні блоги і соціальні мережі витісняють глянцеві журнали з місця найдоступнішого зразка наслідування гламурного життя. Фешн-блоггери демонструють свіжі модні тенденції, а володарі краси і заможності стають іконами стилю на своїх інтернет-сторінках.

Однотипні телесеріали, реаліті-шоу, медіа-персонажі виступають як видовищний «ходовий товар». Гламур став зручним як офіційна культурна мова і дозволяє конструювати образи світу, де немає проблем і не потрібно ні до чого прикладати зусиль [7]. Нині у світових змінах задіяно багато процесів, і не остання роль припадає на «гламуризацію» суспільства. Створення бренду особистості та її продукту стає, з одного боку, політикою, з іншого – новою естетикою, квазіестетикою або

псевдоестетикою. Тобто гламур стає спеціально розробленою нематеріальною оболонкою товару, здатного підсилювати ажіотаж навколо явища [12].

Аналізуючі вплив гламуру на різноманітні галузі промисловості на протязі XX–XXI століть, можна виділити такі, як автопромисловість, авіація, меблева та порцелянова, легка промисловість, де дизайн, як відображення епохи, відіграє провідну роль.

Розкішний і витончений гламур голівудських кінозірок 1930–1940 років передумовив подальший розвиток кіно- і телемистецтва, шоубізнесу, моди і дизайну інтер'єру, задав тенденції в легкій промисловості й став знаковим для культури XX ст. Проамериканські образи того часу, кінематограф і стиль життя справляли значний вплив на європейців, виховуючи в них стильність, вишуканість і смак. Яскравими прикладами є екранні зірки Марлен Дітріх, Грета Гарбо, Одрі Хепберн, Ева Гарднер, Кларк Гейбл. Пізніше останнім і самим досконалим продуктом голівудського гламуру стала Мерлін Монро. Тобто індустрія дизайну і масове споживання тоді були неразривно пов'язані із захопливими жіночими образами.

Поступово економіка перетворювалася на споживчу і будь-який товар – від автомобіля і холодильника до тостера й заварювального чайника – знаходив нову зовнішність, стильну та таку, що відображала фантазії людей. Незмінними засобами перебудови матеріального світу стали колір і форма [2, 201-202].

Як зазначив у 1950-ті роки американський соціолог Девід Рісман, разом із демократизацією споживання сталася і демократизація гламуру, який втратив більшу частину своєї притягальної сили. І все ж останній залишався ключовим важелем стимулювання інтересу до споживчих товарів. У галузі упаковки і реклами гламур замінював цінову конкуренцію, а в політиці – особисту вигоду; і в будь якому з цих випадків він вабив покупців і виборців, спокушаючи психологічно і естетично [2, 213]. Фахівці, працюючі у сфері дизайну, як ніхто розуміють значення гламуру і здатні створити правильну «гламурність» людини, речі, місця. Всі ці суб'єкти можуть бути пов'язані із переліком якостей, таких як, краса, сексуальність, театральність, багатство, динамічність, загальновідомість. Чим більше цих властивостей присутні, тим більш гламурний результат, збуджуючий захоплення у тих, хто його бачить.

Створення індивідуального образу в сучасному шоу-бізнесі досягається певними способами завдяки імідж-дизайнерам і стилістами. На основі вихідних даних імідж-дизайнер спочатку розроблює асоціативний образ, і тільки потім переходить до створення двох наступних складових іміджу: костюму (одяг, аксесуари, макіяж, зачіска) й антуражу (речі, оточуючі людину: від авторучки до інтер'єру) [1]. Тобто слід зазначити, що гламур може бути використаний у створенні яскравого іміджу в різних інтерпретаціях, залежно від естрадної культури і субкультури.

Стандарти престижу активно продукуються сучасним Голівудом і транслюються мас-медіа як еталон успішності. Вони працюють у масовій свідомості за магічним принципом «подібне породжує подібне», фігурують як безпосередній взірець для наслідування та гарант успішності. У такий спосіб образи кінозірок, топ-моделей та інших відомих особистостей перетворюються на модні еталони, магічна дія яких полягає у створенні бажаної форми причетності до чарівного гламурного світу бомонду[8].

Ознаками шоу-бізнесу є одержання прибутку, видовищність, масовість та популярність [10, 8]. Діальність дизайнерів в шоу-бізнесі направлена не тількі на зовнішність зірки, але й на рекламу, створення видовищного антуражу, дизайн компакт-дисків тощо. Яскрава гламурна обгортка надає потрібний ефект: наділяє продукт магнетизмом, привабливістю, бажаністю.

Сьогодні гламур став потужним двигуном торгівлі, а фахівці ретельно працюють над яскравою обгорткою товару. Кількість продажу залежить від того, як бренд сприймається публікою. Інтереси комерції вимагали, щоб споживачі регулярно оновлювали свій гардероб, тому періодичні зміни в світі моди є неминучі [2, 321]. В цілому гламур орієнтується на важкодоступні, але масово відтворювані зразки. Тобто він не тільки архитиповий, але й стереотипний [7].

Так, на початку 1990-х років високої популярності набув «новий гламур», в якому поєднується елегантність і витриманість із сексуальністю та розпусністю. Доречно відзначити, що у світі моди, завдяки таким якостям, як, наприклад, яскравий, епатажний, сексуальний і привабливий стиль Джані Версаче і гармонічний, витончений, стриманий стиль Джорджіо Армані, формується різноплановість розуміння гламуру і його багатоаспектність [2, 322].

Досліджуючи передумови появи гламуру, важливо відмітити його зв'язок із епохою бароко. Вигадливість, розкіш і помпезність, притаманна для інтер'єрів палаців аристократії, стала ідейним першопочатком і художньою основою в розробках дизайну середовища "a la glamour" сучасності.

Адже останній став до певної міри нащадком першого, перейнявши його знакові елементи оздоблення інтер'єрів.

Виникнення і розповсюдження гламуру нерозривно пов'язано із стилем модерн, що набирав сили на початку XX століття. Його виникнення збіглося із стрімким розвитком промисловості, використанням нових технологій у будівництві, розповсюдженням міжнародних виставок, відхиленням від класичних напрямків у мистецтві. Розкіш і декоративність також є ознаками модерну, але лінії в цьому мистецтві більш стримані і відрізняються вітієватістю і складністю, зв'язком природного із візерунків і орнаментів, включенням в інтер'єр вітражів, дерев'яних і кованих елементів. Епоха бурхливого науково-технічного прогресу і найулюбленіші теми модерну сформували стиль ар-деко, як розкішний і декоративний з характерною графічністю форм, екзотичністю матеріалів у поєднанні з новітніми технологіями. Ар-деко прагнуло підкреслити респектабельність і розкіш завдяки коштовним матеріалам: різними видами шкіри, хутра, бронзи, кришталю, перламутру, слонової кістки, екзотичних порід деревини, мармуру, порцеляни [4, 3].

Загалом тлом для розвитку гламуру в інтер'єрі послужили згадані вище стиль ар-деко і необарочні мотиви, а також вплив французьких стилів, що завжди випереджали появу модних трендів. До обов'язкових стильових ознак гламуру можна віднести поєднання сучасних матеріалів з класичними формами. Наприклад, вітіюватий необарочний диван, оздоблений сучасною тканиною у стилі ар-деко зі вживленими стразами. Стрази – головний декоративний елемент гламуру: блиск кристалів Swarovski навіть самий стриманий інтер'єр перетворює у гламурний. Вони знаходять своє місце на меблях, ручках дверей, сантехніці, текстилі, побутовії техніці. Ще одна важлива стилістична ознака, що відповідає за «гламурність» інтер'єру – характерний підбір матеріалів, як правило, дуже коштовних. Застосовується шкіра (популярними є екзотичні сорти: крокодил, пітон, страус), хутро (шиншила, килими, крашені під зебру або леопарда, покривала і пледи з чернобурки), пір'я (ними прикрашають диванні подушки, штори, абажури світильників), цінні породи деревини, шовк, оксамит, мозаїка. Лаковані поверхні – обов'язкова умова. Також серед фаворитів стилю – дзеркала, скло, кришталь. Переважними кольорами є чорний і білий. Часто зустрічаються червоний, шоколадний, всілякі відтінки фуксії, але чорний у глянці зустрічається найчастіше. Вітається блиск дорогоцінних металів, особливо срібло [5, 3].

Розглядаючи інтер'єри сучасних дизайнерів, можна зазначити, що гламуру досягають у тих, де за основу взяті неокласичні європейські інтер'єри, і у тих, де прототипом є житло Сходу. Кожна річ декору або предмети меблів може бути перевтілена у гламурному баченні. Інтер'єрний декор є затребуваним і перспективним напрямком в індустрії дизайну. Оригінальні повсякденні речі і прикраси інтер'єру створюють сучасний гламур, який в подальшому можна розрізняти на «низький» і «високий». Перший за своїми ознаками наближається до кітчу, другий – до підкресленої розкоші в класичних тенденціях.

Гламурний інтер'єр у сучасному соціумі – затребуваний інструмент демонстрування статусу: цей напрямок, як правило, обирають люди успішні, амбіційні, яскраві, для яких публічність є стилем життя, а інтер'єр – відображенням добробуту і успіху.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому проаналізовано гламур в основних галузях дизайну і шоу-бізнесу і визначені його художні особливості, як стильового напряму. Висвітлено стильові підґрунтя, його аспекти і засоби впливу на сучасну індустрію дизайну. Тому, безумовно, дослідження є перспективним як для науки, так і для творчо-орієнтованих професій.

Висновки. Отже, гламур стає провідним орієнтиром у сучасному просторі дизайну. Не можливо не визнати його все зростаючу популярність й актуальність, як новітнього стильового напрямку, що увійшов у повсякденне життя. По великому рахунку, саме вміле застосування гламурних тенденцій в індустрії дизайну здатне перетворити повсякденні речі у бажані, наповнені святковістю, збільшити попит і підвищити їх продаж. Тобто гламур нині слід розглядати як доступну розкіш, але витончену й інтелектуальну, наповнену естетично та змістовно.

Література

1. Богомолов К. Имидж дизайн. URL: Дата доступу: 1.02.2017.

2. Гандл С. Гламур / Стивен Гандл; пер. с англ. под ред. А. Красниковой. М. : Новое литературное обозрение, 2011. 384 с. : ил. (Серия «Библиотека журнала "Теория моды"»)

3. Гундорова Т. «Сельский гламур» и глобализационный китч. URL: gazeta.zn.ua/CULTURE/selskiy_glamur_i_globalizatsionnyy_kitch.html. Дата доступу: 27.01.2017.

4. Егорова Н. Стиль в интерьере: в 10 т. К.: ООО «Издательский Дом Украинский Медиа Холдинг», 2010. Серия «Стиль в интерьере». Т.1: Ар-деко 2010. 64 с. : илл.

5. Егорова Н. Стиль в интерьере: в 10 т. К.: ООО «Издательский Дом Украинский Медиа Холдинг», 2010. Серия «Стиль в интерьере». Т.7: Гламур. 2010. 64 с. : илл.

6. Ёлочкин М. Е., Некоторые темпоральные аспекты дизайна, актуальные в настоящее время / М. Е. Ёлочкин, В. В. Вязанкова, Т. П. Хлопова / Журнал «Среднее профессиональное образование», №8/2010. URL: pecsocman.hse.ru/data/2011/03/16/1268218095/57-59.pdf. – Дата доступу: 27.01.2017.

7. Лагода О. Гламур как концептуальный продукт современности // World-outlook aspects of development of the Historical process and the spiritual culture formation / Peer-reviewed materials (collective monograph) published following the results of the XCVIII Internetional Research and Practice Conference and I stage of the Championship in Art History, History, Philosophy, Culturology, physical culture and sports// London : Published by LASHE. 2015. P. 13-16.

8. Осипова В. Ю. Трансгресивна магія гламуру // Вісник Національної юридичної академії України імені Ярослава Мудрого. Сер. : Філософія, філософія права, політологія, соціологія. 2013. №2. С. 47-57.

9. Пастух Є. В. Семантичний аналіз лексеми glamour в англійській мові (на матеріалі словникових дефініцій) URL: philology.knu.ua/files/library/movni_i_konceptualni/53/4.pdf Дата доступу: 26.01.2017.

10. Поплавський М. М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика. К., 2001. с.6.

11. Точилов К.Ю. Гламур как эстетический феномен: генезис и исторические модификации : дис. канд. филос. наук. М., 2011. 154 с. ; URL: dslib.net/estetika/glamur-kak-jesteticheskij-fenomen-genezis-i-istoricheskie-modifikacii.html (4.03.16). Дата доступу: 25.01.2017.

12. Школьна О. Гламур, як новітня квазіестетична категорія в системі критеріїв художності сучасного твору з порцеляни // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. / редкол. : А.Чебикін (голова) та ін.; ІПСМ НАМ України. К. : Муз. Україна, 2010. С. 186-194.

References

1. Bogomolov K. Image Design. Retrieved from: allseason.ru/publics/single/4472/5438 [in Russian].

2. Gundle S. (2011) Glamour: A History(A. Krasnikova, Trans.) Moscow: New Literary Review, - 384 p. : Ill. ("Library Journal" Theory of Fashion "," Series).

3. Gundorova T. (2010) Rustic Glamour and the globalization kitsch. Retrieved from: gazeta.zn.ua/CULTURE/selskiy_glamur_i_globalizatsionnyy_kitch.html [in Russian].

4. Egorova N. (2010) Style in the interior. Kiev: OOO "Publishing House Ukrainian Media Holding", - "style in the interior" series. Volume 1: Art Deco. [in Russian].

5. Egorova N. (2010) Style in the interior. Kiev: OOO "Publishing House Ukrainian Media Holding", - "style in the interior" series. Volume 7: Glamour. [in Russian].

6. Yolochkin M., Vyazankova V., Khlopova T. (2010) Some temporal aspects of the design, the currently topical. Journal 'Vocational education », №8 / 2010. Retrieved from: pecsocman.hse.ru/data/2011/03/16/1268218095/57-59.pdf [in Russian].

7. Lagoda O. (2015). Glamour as a conceptual product of modernity. World-outlook aspects of development of the Historical process and the spiritual culture formation. Peer-reviewed materials (collective monograph) published following the results of the XCVIII Internetional Research and Practice Conference and I stage of the Championship in Art History, History, Philosophy, Culturology, physical culture and sports. London : Published by LASHE. 2015. pp. 13-16. [in English].

8. Osipova V. (2013) Magic transgressive of glamour. Bulletin of the National Law Academy of Ukraine named after Yaroslav the Wise. Avg. Philosophy, philosophy of law, political science, sociology. 2013. №2. pp. 47-57. [in Ukrainian].

9. Pastuch E. Semantic analysis of lexem “glamour” in English (based on the dictionary definitions), scientific article. Retrieved from: philology.knu.ua/files/library/movni_i_konceptualni/53/4.pdf [in Ukrainian].

10. Poplavskiy M. (2001) Showbiz: Theory, History, Practice - K., 2001. [in Ukrainian].

11. Tochilov K. (2011) Glamour as an aesthetic phenomenon: historical genesis and modification. Extended abstract of candidate’s thesis. Moscow, MGUCiI. [in Russian].

12. Shkolna O. (2010) Glamour as the newest quasi-esthetic category in the criteria of contemporary artistic works of china. Arts Ukraine: Coll. Science. IPSM NAM Ukraine, 2010. pp. 186-194. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 16.04.2019
Прийнято до публікації 18.05.2019

УДК 008: 312.421
https://doi.org/10.32461/190670

Бабченко Яніна Юріївна,
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв,
ORCID 000-0003-0759-3577
yanina.bambinos@gmail.com

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН У ПРОСТОРІ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ СУЧАСНОСТІ

Мета роботи – визначити взаємодії образних та функціональних параметрів графічного дизайну як складової комунікативного простору. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні аналітичного, мистецтвознавчого, функціонального, системного методів дослідження графічного дизайну в контексті формування інформаційно-комунікативних технологій як певного синтезу мистецтв. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні сутності графічного дизайну як синтетичної сфери, яка поєднує в собі всеосяжні виміри комунікативних технологій сучасності. **Висновки.** У результаті здійсненого аналізу можна дійти висновку, що образ в графічному дизайні є синестезійним, визначається в тому, що домінує письмо, але воно відсилає до багатьох реалій, які ми споглядаємо як фентезі, кібер-панк, певна класика, нова хвиля та ін. Всі ці контексти та образи, звичайно, не є герметичними, вони вписуються в простір культури, так чи інакше виражають себе в письмі, промові, дискурсі реклами та естради, шоу-бізнесу, у всьому тому просторі, що можна визначити як арт-простір вистави, презентації інформаційно-комунікативних відносин.

Ключові слова: дизайн, письмо, рефлексія, артефакт, графічний дизайн, менеджмент.

Бабченко Янина Юрьевна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Графический дизайн в пространстве інформационно-коммуникативных технологий современности

Цель работы – определить взаимодействие образных и функциональных параметров графического дизайна как составляющей коммуникативного простора. **Методология исследования** состоит в применении аналитического, искусствоведческого, функционального, системного методов исследования графического дизайна в контексте формирования информационно-коммуникативных технологий как определенного синтеза искусств. **Научная новизна** исследования состоит в определении сущности графического дизайна как синтетической сферы, которая объединяет в себе всеобъемлющие измерения коммуникативных технологий современности. **Выводы.** В результате проведенного анализа можно сделать вывод, что образ в графическом дизайне есть синестезийным, определяется в том, что доминирует письмо, но оно отсылает ко многим реалиям, которые мы рассматриваем как фэнтези, кибер-панк, определенная классика, новая волна и др. Все эти контексты и образы, обычно, не есть герметическими, они вписываются в пространство культуры, так или иначе выражают себя в письме, речи, дискурсе рекламы и эстрады, шоу-бизнесе, во всем том пространстве, которое можно определить арт-пространство представления, презентации информационно-коммуникативных отношений.

Ключевые слова: дизайн, письмо, рефлексия, артефакт, графический дизайн, менеджмент.

Babchenko Yanina, *graduate student of the Kyiv National University of Culture and Arts*

Graphic/ Design in Information - Communication Technology Space at the Contemporary period

The purpose of the article is to determine the interactions of the figurative and functional parameters of graphic design as a component of communicative space. **The methodology** of the study is to apply analytical, art, functional, systematic methods of graphic design research in the context of information-communication formation technology as a certain synthesis of the arts. **The scientific novelty** of the research is to define the meaning of graphic design as a synthetic sphere that combines the nowadays universal, capacitive dimensions of communicative technologies. **Conclusions.** Thus, the conglomerate of anthropological, visual, and verbal reaches in the letter of modern communication the graph-virtual language of a kind of apex. But more and more, this letter is turning into a chaosogenic environment that must seek attractors, find resting areas, epicenters that would be harmonizing. As well as this is one way or another related to the informative message to the information environment in which the graphic design works. As a result of the analysis, we can conclude that the image in graphic design is synesthetic, determined by the fact that the letter dominates, but it sends to many realities that we see as fantasy, cyberpunk, a certain classic, a new wave and more. All these contexts and images, of course, are not leaky, they fit into the space of culture, in one way or another express themselves in writing, speech, discourse of advertising and variety, show business, in all that space that can be defined as the art space of performance, presentations of information and communication relations.

Key words: design, writing, reflection, artifact, graphic design, management.

© Бабченко Я.Ю., 2019

Актуальність теми дослідження. Письмо в широкому сенсі – це й вербальна нотація тексту, візуальна нотація тексту, яка занотовує, фіксує ті артефакти культури, які є культурно актуальними. Графічний дизайн – це синтетична сфера, яка поєднує в собі виміри рекламних комунікацій, книжкової та відео комунікації. Дизайн в цілому як культурна практика теж є синтетичним явищем. З одного боку, – це рефлексія, дизайн осмислює те, що відбувається в просторі конструювання художніх артефактів. Це мистецтво, в якому завжди існує художній образ. Це конструктивно-будівна діяльність, де конструкція є пріоритетною, тобто визначається як певні архетипи та ознаки образності. Це менеджмент та маркетинг. Всі ці складові певною мірою створюють соціопрагматику дизайну, яка в графічному дизайні досягає свого апогею як писемність, письмо доби, як певне самовизначення графематики того, що фіксує час. Сучасний графічний дизайн – це та сфера проектної діяльності, де візуальні комунікації мають свою унікальну мову, тобто мову, орієнтовану на письмо. Можна стверджувати, що графічний дизайн – це одна з надзвичайно важливих конфігурацій писемності, яка дає ємний образ культури.

Мета роботи – визначити взаємодії образних та функціональних параметрів графічного дизайну як складової комунікативного простору.

Аналіз публікацій та досліджень. Проблема графічного дизайну досліджувалася в роботах Н. Межиріцької, В. Пігулєвського, О. Сенько та ін. [1; 3; 3], адже малодослідженим є контекст формування інформаційно-комунікативних технологій як певний синтез мистецтв.

Виклад основного матеріалу. Родоначальником графічного дизайну вважають міжнародний стиль, який виник у Швейцарії. Його утворили емігранти, які приїхали з Німеччини після нацистської хвилі 30-х років. Америка, Швейцарія та інші країни були заповнені тими діячами, які в Баухаузі порушували проблеми типографіки, шрифту, цілісності графічної мови та ін. «Міжнародний стиль» Швейцарії заснований завдяки дизайнеру та педагогу Вольфгангу Вайнгарту, який мріяв побудувати спільноту дизайнерів, розвивати принципи конструктивізму, що були популярними в Німеччині у 20-ті роки. Ян Чихольд – найвідоміший прихильник типографіки, був вимушений в 33-у році емігрувати з Німеччини та оселитися в Базелі, у Швейцарії. Поступово домінує конструктивізм, широка назва, яка говорить про логіку прямого кута, певну ортогональність побудови площини листа, в Швейцарії виникає реальність формотворчого синтезу графічного дизайну, яка згодом універсалізується й стає міжнародною.

Тема графіки й письма стає орієнтованою на шрифт, на носія інформації, а шрифтові композиції визначають пріоритет та конструктивний принцип міжнародного стилю. Н. Межерицька пише: «Перший шрифт, тепер відомий як Helvetica, був створений у 1953 році для Едуарда Хоффмана, власника ливарного заводу в Цюріху. Хоффман відзначив виключну популярність Gelveiik Aksidens та хотів створити альтернативи для власного бізнесу. В 1951 році він дав наказ створити новий шрифт, заснований на гротескних акциденціях. Шрифт було створено» [1, 44].

Екстравагантність, гротеск, простота стають синтетичним образом, який утворюється в Швейцарії як широка образна парадигма. Всі ті реалії, які опрацьовувались в практиці, тут же рефлектувались. Хоффман створює теорію точки, ця віртуальна засада як модельно-конструктивний принцип домінує, дає можливість побудувати шрифт, який набирається на підставі певного групування точок растрового конструктора. Це достатньо нова ідея, але вона швидко перетворилась на цифрові технології. Можна стверджувати, що сама по собі композиція, тобто єднання образних, альтернативних, конфігуративних реалій, містить в собі декілька конструктивних засад. З одногу боку, – це монізм висхідного елемента, та ж точка Хоффмана, а з іншого – це метафоричність як єднання з вербальним асоціативним кодом з достатньо простими та зрозумілими словами.

Все це утворило ті ходи подальшого розвитку, коли площина розламується, шрифт починає існувати у віртуальному просторі, й, зрештою, виникає те, що можна визначити як полістилізм, який формується в тій самій школі та, зрештою, досягає свого апогею в професіональному просторі графіки Швейцарії. Важливо зазначити, що саме в ці часи стиль різко змінюється, відрізняється від 20-х років, графічний дизайн стає віртуальним, орієнтованим на дигітальні технології, які стають єдиною мовою макетування й образної презентації графічної продукції.

Серійність, візуальна та вербальна інтрига, своєрідний гумор, підтекст, асоціативність дають ознаки широкого пресингу, де графічний дизайн стає інтегративним фактором. Він поєднує в собі комунікативні ходи, смислові алюзії, а також надає домінанту – шрифтову, візуальну або таку, яку можна назвати синтетичною. Тобто символізм образних конструктивних шрифтових і символічних ходів та кодів дає можливість швидко сприймати складну трансформативну продукцію. Поступово графічний дизайн настільки гостро починає експериментувати з шрифтом, що шрифт перетворюється на власну мову, графематичні перехрещення й своєрідні синкретизми, що дають можливість

шрифтового драматизму, який трансформує графічний дизайн у поп-арт, мистецтво, яке перетворюється на графіті, що входить в середовище міста, крім того, входить в простір побутової культури, яка часто-густо має суто графічний характер.

Графічний дизайн настільки універсалізується, що стає метахудожнім, метакультурним простором. Деформується метамова комунікації. Вона несе в собі неочікувану трансформацію масштабів алюзії, підтекст та те, що можна назвати – попса. Все це відбувається після Другої світової війни, а в 60-ті роки досягає свого апогею. Якщо говорити про пострадянський простір, то тут поки що таких гострих інновацій не існує, вони приходять у цей простір у 90-ті роки й дуже швидко адаптується в книжковій продукції, що формується як підтекст масових комунікацій.

Засоби поетики міжнародної швейцарської школи графічного дизайну належать картезіанському простору. Це простір регулярний, нормативний, будується на підставі самоздійснення тих інтенцій, які належать метризації, а не ритмізації простору. Регулярність у свій час стала основою класики, тієї конструкції, яка трималась у графіці століття. Постмодерн розмиває регулярність, виникає проблема нелінійності письма, а простір, як носій інформації, стає нелінійним, тобто площина деваліюється як засада, носій інформативних повідомлень. Відтак, відбувається певне розшарування пластів інформації, виникає зчитування інформації у вигляді лабіринту, дифузних діагональних сканувань. Тобто те, що ми звемо гіпертекстом, у графічному дизайні формується на підставі палімпсесту, просвічування пластів, своєрідного нашарування інформативних зон.

Соціопрагматика, тобто орієнтація на споживача, в постмодерністському вимірі графічного дизайну є надзвичайно полівалентною. Існує багато різних концептуальних схем графо, письма, а для непідготовленого читача лише система сіток, растрів, регулярної зчитки інформації як лінійної цілісності дискурсу зберігає жорстку систему інформаційного повідомлення. Для підготовленого вже надається образ нелінійної візуальної систематики, яка поєднує різні візуальні зони на підставі віртуальних алюзій та взаємодій.

Отже, феномен нелінійності спонукає до варіативності, своєрідної міфопоетики, яка створює імідж стереотипів світогляду тієї культури, яку ми називаємо масовою. Масова культури з її домінантою кіно, музики, відеокліпів, шоу, цирку, естради й широкої презентації виставкової діяльності орієнтовна на комікс, гумор, гру сенсів, на фентезі, тобто єднання фантастики й кіберпростору. Формується напрям кібербанку, де створюється своєрідна мрія єднання людських засобів самоздійснення в контексті паранормальної дійсності, а також фольклорного синкретизму намріяного світу, єднання із сутностями, які не мають смертної форми існування.

Створюється неоміфологія, якщо не утопія, де людина тікає у світ фентезі, що розширює можливості алюзій. Тобто людина існує на межі справжнього та несправжнього світу. Втеча в несправжній світ завжди межує з соціопрагматикою, шоу-бізнесом, а сам міф ідеального образу життя водночас усувається, набуває своєрідної прагматики, яка стає мальованою картинкою відфотошоплених, трансформованих на екрані форм та різних ігрових конфігурацій, які виносять на поверхню гіпермаріонетку. Це символ, лялька і водночас а́ктор, гравець зі світом, долею.

В. Пігулєвський пише: „Фентезі виникає як трансформація сплаву епосу, готичного авантюрного лицарського роману, фейної казки (fairu tates), історії про духи як окремий жанр. Історично першими складувались героїчні фентезі в У. Морріса (романи 1988–1897). Тут романтичний герой сам на сам протистоїть труднощам і випробуванням, переміщається в казковий простір з певною місією (guest – англ.: шлях пошук): пошуку себе, гармонії або спасіння світу. На початку ХХ століття традицією було продовжено: «Дочка короля ельфів» У. Дансенйні, «Конан-варвар» Р. Говарда. Так Конан і Тарзан описуються як герої, котрі вирішують проблеми за допомогою думок, сили та винахідливості. Міфотворчість полягає в зануренні в контекст світу або природи, котрі протиставляються сучасній цивілізації. Як правило, герої поділяються на позитивних і негативних у конфлікті світла й темряви” [2, 90].

Графічний дизайн стає монтажем картинок, намріювань, а якщо це кібербанк, якщо це створені на екрані істоти, то виникає світ надреальний, де комунікація з істотами, що не мають смертної форми існування, стає найголовнішим образним епіцентром. Тобто фентезі – це своєрідна казка, яка створює новий міф, власне тут все можливо: алюзії, творчість, нові винаходи, пов’язані зі слоганом, логоцентризм, де аудіальний простір повниться шумами, тією музикою, що пов’язують із сонорикою, з ідеєю міксування шумів і ритмів музики, а також побутових мелодій та класики.

Таке рухливе перехрестя так чи інакше пов’язується з нелінійним простором, де існують квазіартефакти, а домінантою постає монтаж, система віртуального письма, яка в графічному дизайні створює візуальну квазіграфематику, або нову візуальну мову, яка відрізняється від звичайної, асоціюється з поетикою вулиці, урбанізованого середовища й реклами. „Фентезі дозволяє активізує

тілесний досвід людини й віру в паранормальні здібності, надприродні розуміння людини – телепатію, телекінез, левітацію, обернення, магію та ін. Реальні бажання дозволяють звернути увагу на тілесно-чуттєвий досвід, прихований за нашаруванням раціоналізму та соціальних ролей, відчути свою єдність з природою. Людина може згадати, що вона також має тіло, як тварина, з його потребами бігати, гратись, плавати, відчуває фізичну радість. Згадати перше враження весни, любові, плавати, як риба, але не з аквалангом, літати як птах, але не на літаку, чути запахи, як тварина, а не вдихати аромати парфумів" [2, 95].

Та реальність, яка конструюється на екрані, створює нову систему письма, нову мову справжніх почуттів. Створюється нова естетика фентезі, яка конструюється на основі нелінійного простору, і знову ж таки ця нелінійність корелює з паранормальними явищами і всім тим, що тілесний кінетичний досвід піднімає на п'єдестал. Тобто рефлексія фентезі – це подвоєння світів, синтез двох вимірів світотворення – комунікативного та містичного. Таким чином виникає надмірність бажань і надмірність задоволення цих бажань. Мова презентації інформації базується на механізмі синекдохи, коли ціле презентується частиною, або, навпаки, частина презентується цілим. Це достатньо простий код, а в його оболонці вербальних та візуальних конфігурацій утворюється той контекст, який озвучує графічний дизайнер. Відтак, можна сказати, що за тілесним досвідом стоїть ерос в широкому чуттєвому розумінні, де міфологія походить від античності, досягає свого рефлексивного образу, який не просто використовує оголене тіло, зокрема жіноче, а намагається перетворити його на гіперсилу, починає заміщувати його лялькою. Так сексуальні ляльки, ляльки в грі та презентація ювенальності тіла як лялькоподібна реальність стає маріонеткою сучасного графічного дизайну як новітня мова фентезі, яка ні до чого не веде, яка ні до чого не зобов'язує. Але тут відбувається трансгресія, перехід всіх меж.

В. Пігулєвський пише: «Еротика може бути розфарбованою мотивами інверсій, такими як садизм і мазохізм, содомія, геронто-, некро-, зоофілія або сюжетом гомосексуальної еротики, однак будь-яка трансгресія перетворюється тут на реальність особового роду, де діє вже не стільки мораль, скільки «логіка почуттів. Тому культурні заборони знімаються художньою формою, а еротичне виражається засобами трагічного або комічного, в формі гумору, пародії, бурлеску, драми та ін. Найбільшої сили афект досягає не завдяки враженям пристрасті, а завдяки зображально-виразовим засобам»[2, 99].

Тобто проблема ню та еротично прекрасного тіла так само стара, як світ, але є надзвичайно драматичною в сучасних реаліях масової культури. Ми маємо гламурну модель еротичного як своєрідний глянцевий світ модельних журналів з його графематикою, маємо еротику в рекламі, де еротичне проектується на товари, послуги, виникають бренди, виникає безкінечно щасливе життя завдяки тому, що людина купує той чи інший продукт. Так створюється культ споживання в масовій культурі, який так чи інакше стає симулятивним, еротико травматичним і водночас театральним простором.

Графічний дизайн в такому розумінні створює тіло бажань, своєрідну атмосферу, яку дуже важко зазначити в контексті того, що можна охарактеризувати як любов в різних її проявах – любов безкорисливу, фізичну та ін. Ми маємо перед собою симулятори, маємо той образ, який досягає своєї межової й водночас етично продукованої реальності візуального простору порноанімації.

«Порнофільми, – пише В. Пігулєвський, – є своєрідним комерційним фетишем в культурі споживання... Популярність порноанімації говорить про те, що молодим людям важко мати інтимні почуття. І причиною є вихолощування сенсу любові в умовах наявного дискурсу та репресивних норм культури» [2, 109].

Дизайн як мистецтво є конфігурацією образних імплікацій, а в цьому разі анімацією, грою на межі, усуванням етосу, будь-якою етикою, грою в умовність, де лялькоподібні та манекеноподібні еротичні об'єкти, а фактично постаті, які не мають смертної форми існування, демонструють «найбільш міцний, енергійний і могутній» секс. Все це в лапках, звичайно. Можна стверджувати, що надмірна еротизація, комерційний еротизм стає комунікативним маркером культури, і не лише масової культури. Культури, яка позбулася найголовнішого, – сорому. Якщо зараз «демократичні країни» намагається упорядкувати рівноправ'я в шлюбі, гомогенних і гетерогенних, то, звичайно, це призводить до того, що скоро людина буде одружуватися з манекенами, ляльками й легко трансформувати свою подобу, свій образ.

Можна стверджувати, що це новітнє письмо, новітній дискурс, який повинен мати свій дизайн, ідеальний дизайн. Він і зветься умовно «еротичним дизайном». Цей дизайн, як комунікативний арт-феномен, є сучасним, агресивним і водночас полівалентним, тобто не протиставляє реальність нереальності, жіноче – чоловічому, все поєднується, заміщується, все тече та

перетворюється одне в інше. Така негативна діалектика спонукає до осмислення тих комунікативних фантомів, які вже далеко вийшли за межі картезіанського ergo sum, взагалі, за центрацію свідомості та за межі екології сприйняття. Перед нами екологія небачення або екологія надбачення, коли об'єктив бачить все, спонукаючи не бачити головне, не бачити духовного, глибинного людського сенсу буття.

Отже, графічний дизайн концентрує в собі потенціал антропологічного, семіологічного та візуального поворотів. Антропологічний поворот визначається тим, що виникає проміжна мова між істотами, що не мають смертної форми існування, кіборгами та істотами масової культури. Суб'єкт культури стає симультанним суб'єктом, який є продуцентом і реципієнтом одночасно. Семіологічний поворот свідчить про те, що формується логографія, сучасна метамова, яка концентрує вербальний дискурс у певних візуальних артефактах, які нагадують шифр, еротичні гіперсимволи, що формалізується в шрифтових імплікаціях, які є досить різноманітними. Образний ряд мімікрує від класики міжнародної швейцарської школи дизайну до сучасного нелінійного вербального дискурсу. Візуальний поворот визначається тим, що формується світ паралельної намріяної реальності, фентезі, як завгодно можна називати, – симулякрів, що вже стали певним штампом. Адже це не просто симуляція реальності – це виникнення надреальності, яка апелює до міфології, стає певним архетипом, а також відповідає глибинним потребам людини, зокрема сексуальності.

Цей конгломерат антропологічного, візуального й вербального досягає в письмі сучасної комунікації графо-віртуальної мови своєрідного апогею. Але все більше й більше це письмо перетворюється на хаосогенне середовище, що повинне шукати атрактори, знаходити зони спокою, епіцентри, які були б гармонізуючими. А це, так чи інакше, пов'язано з інформативним повідомленням, з тим інформаційним середовищем, в якому працює графічний дизайн.

Відтак, виробництво нових і більш нових обсягів текстової інформації, а також своєрідна символологія, рефлексія над метатекстуальною реальністю призводить до того, що за доби глобалізації, зокрема в контексті постмодерної культури, відбувається своєрідна девальвація письма, письмо заміщується картинкою. В кращому разі відбувається своєрідна піктографізація письма. Можна стверджувати, що феномен глянцевих журналів, коміксів, інтернет в певній мірі заперечують все те, що пов'язане з книгою, типографікою, а цифрові технології дають можливість, з одного боку, урізноманітнити шрифти, а з іншого – вони все більше й більше стають уніфікованими. Фантоми дизайнерських інновацій не приживаються. Людина в потоці вербальних та візуальних спекуляцій шукає коридори загальнодоступної інформації та загальнодоступних регістрів інформації.

Тобто, можна сказати, що графічний дизайн переживає стадію стагнації, стадію спрощення, тяжіння до достатньо чітких конфігурацій. Починають цінуватись силует, коли форма все більше стає пластичною, але у віртуальному просторі форма заміщується у силуетному просторі зчитуванням інформації на краї «ядерним етосом» візуальної риторики. Систематика текстових повідомлень, розкидування зон, визначення центральних, сакральних артефактів і периферійних все більше усувається, ми потрапляємо в осьовий простір, де домінують зсунуті та зламані осі, вертикалізація інформації стає однією з найголовніших норм її гармонізації. Вертикаль прочитується імпліцитно як своєрідна вісь самостояння людини, на яку нанизуються всі можливі конфігурації.

Можна стверджувати, що одним із напрямів дисфункції, переструктурування водночас поліморфності графічного дизайну стає архаїзація, що призводить до своєрідної вертикалізації тексту. О. Сєнько визначає декілька напрямів презентації графічного дизайну: «Умовно можна визначити тренди графічного дизайну стосовно яких розкривається кітч: „квазікласика" як концепція, що була панівною до 1970-х років, являє собою репрезентацію «високих казок», консервацію композиційних правил, звернення до національного художнього фольклору та підкресленої декоративності. Образам властива художність, додаткове ідейне навантаження – «прагнення до респектабельності» або «результативності». Ці особливості концепції сприяють виокремленню прикладної графіки; функціоналізм, вираженням якого став міжнародний швейцарський стиль, ототожнюється з модульною сіткою, шрифтовим мінімалізмом, документальною чорно-білою графікою. В основу даної концепції покладена візуально-комунікативна складова за умови максимального ступеня умовності; «Нова хвиля» визначає абсурдність і непередбаченість графічних рішень. У виробництві «нової хвилі» отримують права громадянства аматорські шрифти, в котрих немає й натяку на функціональність. Ця тенденція стала переворотом композиційних принципів цілісності, єдності, урівноваженості й відкрила нові виразні можливості візуального рішення об'єкта, використання різних фактур, текстур, площин та ін.» [3, с. 152–153].

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні сутності графічного дизайну як синтетичної сфери, яка поєднує в собі всеосяжні виміри комунікативних технологій сучасності.

Висновки. Можна стверджувати, що образ у графічному дизайні є синестезійним, визначається в тому, що домінує письмо, але воно відсилає до багатьох реалій, які ми споглядаємо як фентезі, кібер-панк, певну класику, нову хвилю та ін. Всі ці контексти та образи, звичайно, не є герметичними, вони вписуються в простір культури, так чи інакше виражають себе в письмі, промові, дискурсі реклами та естради, шоу-бізнесу, у всьому тому просторі, що можна визначити як арт-простір вистави, презентації інформаційно-комунікативних відносин.

Література

1. Межерицкая Н.В. Швейцарский Международный стиль. *Визуальные коммуникации в рекламе и дизайне.* Харьков: Гуманитарный центр, 2011. С. 37 – 81.

2. Пигулевский В.О. Жанры массовой коммуникации и графический дизайн. *Визуальные коммуникации в рекламе и дизайне*. Харьков: Гуманитарный центр, 2011. С. 81 – 112.

3. Сенько О.В. Китч в графическом дизайне России. *Визуальные коммуникации в рекламе и дизайне.* Харьков: Гуманитарный центр, 2011. С. 132 – 155.

References

1. Mezheritskaya N.V. (2011). Swiss International Style, Visual communications in advertising and design, Kharkiv: Humanitarian Center, 2011. 37-81. [in Russian].

2. Pigulevsky V.O. (2011). Genres of mass communication and graphic design, Visual communications in advertising and design. Kharkiv Humanitarian Center, 81 - 112. [in Russian].

3. Senko O. V. (2011). Kitsch in Russian graphic design, Visual communication in advertising and design. Kharkiv: Humanitarian Center, 132 - 155. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13.09.2019
Прийнято до публікації 18.10.2019

ТЕАТР, КІНО ТА ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.09:161.2.09
https://doi.org/10.32461/190671

Вовкун Василь Володимирович,
кандидат культурології, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтва
ORCID 0000-0001-6800-5367

ПОЕМА ІВАНА ФРАНКА «ЛИС МИКИТА» У ПОСТАНОВКАХ ТЕАТРІВ УКРАЇНИ НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Метою роботи є аналіз постановок поеми Івана Франка «Лис Микита» в українських театрах 2000-х років. **Методологія** дослідження базується на міждисциплінарному підходів, який дозволяє використовувати здобутки історії культури, музикознавства, театрознавства, культурології, літературознавства та ін. У статті було використано ряд методів: порівняльний, який дозволив порівняти сценографію вистав та її інтерпретації в музично-драматичних, лялькових та оперному театрах України; історичний допоміг проаналізувати історію написання поеми «Лис Микита»; метод аналізу дозволив розкрити основні етико-естетичні ідеї поеми «Лис Микита». **Науковою новизною дослідження є** висвітлення основних постановок поеми Івана Франка «Лис Микита» в українських театрах 2000-х років та їх режисерські інтерпретації. **Висновки**: Таким чином, поема Івана Франка «Лис Микита», як один з найкращих зразків дитячої та сатиричної літератури, що висміює основні вади соціальної дійсності, до цього часу викликає інтерес театрального простору України про що свідчить значна кількість постановок цього твору на сценах театрів Черкас, Ужгорода, Луцька та Львова. Серед вистав особливе місце займає опера І. Небесного «Лис Микита» Львівської національної опери, яка характеризується бівекторністю аудиторії, тобто розрахована на дітей та дорослих, а також унікальною сценографією

Ключові слова: Лис Микита, Іван Франко, соціальний портрет, гра, опера, метафоричність, театр.

Вовкун Василий Владимирович*, кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры режиссуры и актерского мастерства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства*

Поэма Ивана Франко «Лис Микита» в постановках театров Украины в начале XXI века

Целью работы является анализ постановок поэмы Ивана Франко «Лис Микита» в украинском театрах 2000-х годов. **Методология** исследования базируется на междисциплинарном подходов, который позволяет использовать достижения истории культуры, музыковедения, театроведения, культурологии, литературоведения и др. В статье были использованы ряд методов: сравнительный, который позволил сравнить сценографию спектаклей и ее интерпретации в музыкально-драматических, кукольных и оперном театрах Украины; исторический помог проанализировать историю написания поэмы «Лис Микита»; метод анализа позволил раскрыть основные этико-эстетические идеи поэмы «Лис Микита». **Научной новизной исследования** является освещение основных постановок поэмы Ивана Франко «Лис Микита» в украинском театрах 2000-х годов и их режиссерские интерпретации. **Выводы.** Таким образом, поэма Ивана Франко «Лис Микита» как один из лучших образцов детской и сатирической литературы, высмеивает основные недостатки социальной действительности до сих пор вызывает интерес театрального пространства Украины о чем свидетельствует значительное количество постановок этого произведения на сценах театров Черкасс, Ужгорода , Луцке и Львову. Среди спектаклей особое место занимает опера И. Небесного «Лис Микита» Львовской национальной оперы, которая характеризуется бивекторностью аудитории, то есть рассчитана на детей и взрослых, а также уникальной сценографией

Ключевые слова: Лис Микита, Иван Франко, социальный портрет, игра, опера, метафоричность, театр.

Vovkun Vasyl*, PhD in Cultural studies, professor of the Department of Directing and Actor's Mastering, National Academy of Culture and Arts Management*

Ivan Franko's poem «Fox Mykyta» in the productions of theatres of ukraine at the beginning of the XXI century

© Вовкун В.В., 2019

Purpose of Research. The purpose of the article is to analyse the productions of Ivan Franko's poem «Fox Mykyta» in Ukrainian theatres in the 2000-s. **Methodology of Research.** The methodology of the research is based on interdisciplinary approach, which allows us to use the achievements of the history of culture, musicology, theatrical studies, cultural studies, literary studies, etc. The author has used the following methods: a comparative method (to compare to compare the set design of performances and its interpretations in music-drama, puppet and opera theatres of Ukraine); a historical method (to analyse the history of writing the poem «Fox Mykyta»); a method of synthesis (to highlight the basic ethical and aesthetic ideas of the poem and performances «Fox Mykyta»). **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is the analysis of the main productions of Ivan Franko's poem «Fox Mykyta» in the Ukrainian theatres of the 2000-s and their directorial interpretations. **Conclusions.** Thus, Ivan Franko's poem «Fox Mykyta» as one of the best examples of children's and satirical literature, which ridicules the basic flaws of social reality. It is interesting for the theatrical space of Ukraine, which is evidenced by the considerable number of productions of this work on the stages of the theatres of Cherkasy, Uzhgorod. , Lutsk and Lviv. I. Nebesnyi's opera «Fox Mykyta» in the Lviv National Opera occupies a special place among other productions. It is characterized by the bivectoriality of the audience, which means the orientation to children as well as adults, and the unique stage design.

Key words: Fox Mykyta, Ivan Franko, social portrait, play, opera, metaphor, theatre.

Актуальність дослідження. Питання виховання у молодого покоління почуття естетики та мистецького смаку відіграє важливу роль у формуванні уявлень про культуру та національне мистецтво у людей. У сучасній Україні спостерігається тенденція повернення до класичних дитячих творів та їх екранізацій. Режисери та митці звертаються до літературного спадку Всеволода Нестайка, Миколи Магери, Василя Сухомлинського, а також класиків – Лесі Українки та Івана Франка. У 2000-х роках саме його казка у віршах «Лис Микита» отримала нову хвилю популярності, зокрема, у 2007 відбулася прем'єра мультиплікаційного серіалу «Лис Микита», одночасно в різних театрах України з'являються вистави за мотивами цього відомого твору.

Аналіз публікацій. Поема І. Франка «Лис Микита» була предметом досліджень багатьох українських філологів, літературознавців, істориків, філософів. Аналіз етичної складової цього твору розкривається у статті «Вияв ознак етологічного жанру в казці Івана Франка «Лис Микита»» В. Сиротенка [8]. Елементи українського фольклору та світогляду в казці І. Франка окреслені у працях Л. Магас [6] та франкознавця Н. Тихолоз [9], однак дослідження цієї поеми не обмежилися гуманітаристикою, зокрема науковці Ю. Головач та В. Пальчиков [3] здійснюють кількісний аналіз тексту поеми з точки зору теорії складних мереж. Особливе місце, серед досліджень присвячених цій поемі, займає ґрунтовна історико-аналітична праця Тараса Франка «Лис Микита»: критичний розбір поеми Івана Франка» [12]. Незважаючи на велику кількість багатоаспектних досліджень, втілення цього твору на театральній сцені 2000-х років потребує додаткового аналізу, що й обумовлює актуальність цього дослідження.

Метою дослідження є аналіз постановок поеми Івана Франка «Лис Микита» в українських театрах 2000-х років.

Основна частина. Вперше поема-казка «Лис Микита» вийшла друком у 1890 році на шпальтах львівського дитячого журналу «Дзвінок». У першій редакції поема Івана Франка складалася з дев'яти пісень, які публікувалися у різних номерах журналу. Поема отримала схвальні відгуки і вже в 1892 році вийшла окремим виданням з доповненнями автора, які стосувалися назви та змісту твору [9].

По-перше, назва була доповнена фразою «З німецького переробив Іван Франко» для того, щоб підкреслити джерела походження мотивів цієї казки. У вступній статті до другого видання поеми «Хто такий Лис Микита і відки родом?» Іван Франко описує та розкриває твори, які надихнули його до створення сатиричної анімалістичної казки з елементами національного фольклору. Він стверджує, що традиція зображення тварин, наділених людськими рисами та здатністю мовлення, сягає оповідань та байок про тварин (леви, коти, осли, щури) стародавнього Вавілону та Єгипту: «На дві, три або й більше тисяч літ перед Різдвом Христовим були вже у старім Вавілоні оповідання про звірів дуже подібні до наших байок» [10]. У Європі вони з'явилися у формі грецьких оповідань про тварин та байок Езопа. На думку, І. Франка, першим джерелом, де згадується образ хитрого лиса та його протистояння з вовком є «Ecbasis captiviti» (Вихід невольника), написана у 940 році. У XII столітті сюжет цього оповідання з доповненнями зустрічається в поемі «Isengrimmus» та «Reinardus», остання містила тринадцять оповідань, що частково були модифіковані І. Франком у «Лисі Микиті» [10]. Н. Тихолоз у своїй статті «Невмирущий Лис Микита, або Надзвичайні пригоди рудого крутихвоста» зазначає, ще декілька джерел, де описується прототип образу Лиса Микити, а саме: французька повість «Le Roman du Renart», німецька повість «Reinke», яка в XVIII столітті була адаптована Й.-В. Гете та опублікована під назвою «Reineke Funch» [9].

По-друге було додано три частини, тобто друга редакція книги містила дванадцять пісень та характеризуваалися відверто сатиричним характером, тобто авторські зміни були спрямовані на своєрідну адаптацію твору для дорослої аудиторії та збагачені національним колоритом. Поема мала великий успіх серед читачів, який порівнювали з популярністю «Енеїди» Івана Котляревського, про

що свідчить п’ять прижиттєвих перевидань цього твору

На думку В. Сиротенко, поема «Лис Микита» написана у етологічному жанрі, який характеризується спрямованістю на зображення соціуму та типових для нього норм поведінки і цінностей, а також статичними персонажами, які відповідають певним «соціальним портретам» Дені Дідро [2, 87], що виражають типові риси тієї чи іншої верстви населення [8, 206]. Таким чином, основні персонажі (Лис Микита, Борсук, Бабай, Ведмідь-Бурмило, Лев, Кіт-Мурлика), їх вчинки та поведінка у різних ситуаціях є відображенням тих економічних відносин та соціально-політичних конфліктів, які панували в українській громаді другої половини XIX століття. [8, 206].

У своїй праці Дені Дідро «Про парадокс актора», критикуючи театр класицизму, проголошує ідею змішування жанрів та неоднозначність персонажів, яку І. Франко втілює в головних образах своєї поеми, де майже всі з них наділені позитивними та негативними рисами. Завдяки такому поєднанню поет висміює суспільство, показуючи, відсутність одновимірності в людині, адже кожна особистість – це комбінація негативного та позитивного досвіду переживання реальності, тобто підкреслюється відносність людських цінностей таких як справедливість, чесність та рівність [2, 45].

На початку XXI століття, у зв’язку з святкуванням 160-річчя від дня народження Івана Франка, активізувався інтерес мистецького простору України до ревізії основних художніх творів письменника, серед яких казка «Лис Микита» зайняв особливе місце, адже ряд театрів включили до свого репертуару виставу за сюжетом цієї поеми. У нашому дослідженні ми спробуємо проаналізувати деякі з таких постановок.

Черкаський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Г.Шевченка у своєму дитячому репертуарі має виставу «Візок чудес» в основі якої лежить поема Івана Франка «Лис Микита». Яскравою сценографією та костюмами актори зображують життя тварин у образах, у яких відображуються людські доброчесності та вади такі як егоїзм, жадібність, лінь та гординя.

Однією з найновіших постановок казки «Лис Микита» є однойменна вистава Волинського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Т. Г.Шевченка. Режисером-постановником спектаклю виступив Ярослав Ілляшенко. Зважаючи на профіль театру, вистава являє собою яскраву комбінацію веселих мізансцен, вокальних номерів та хореографічних композицій з елементами акробатики [5].

Найбільшу кількість постановок поеми-казки Івана Франка за останні роки було здійснено львівськими театрами. Перша постановка під назвою «Витівки Лиса Микити» належить Львівському театру ляльок. Вистава розрахована на дитячу аудиторію та являє собою інтермедію за мотивами першої пісні поеми, де головними героями виступають Лис Микита та Вовк [1]. Другою постановкою є музична казка Львівського академічного обласного музично-драматичного театру ім. Юрія Дрогобича. Лібрето до неї написав Андрій Водов, а режисером-постановником виступив Влад Сорокін [4].

На початку 2020 року відбудеться прем’єра вистави «Лис Микита» у Львівський національній опері імені Соломії Крушельницької [7]. Композитором опери виступив Іван Небесний, який є автором понад 100 музичних творів серед яких камерна музика, музичні фрески «Із життя комах», аудіо-візуальні перфоманси «Мегаполіс» та «Механічна анатомія звуку 2», музика до драматичних вистав театрів Тернополя, Києва, Львова. Музика І. Небесного у цій опері характеризується органічним поєднанням академічного стилю з автентичними переспівами та неофольклоризмом, зокрема композитор багато застосовує національні музичні інструменти такі як цимбали, трембіта та бандура.

Сценографія опери «Лис Микита» зроблена у мінімалістичному кубічному стилі, в якому домінують два кольори чорний та білий, що асоціюються у глядача з партією в шахи або вдачею і поразкою у житті людей. Елементи декорацій В. Одрахівського та костюми Г. Іпатєвої доповнюють цей сценічний ансамбль, підкреслюючи особливості кожного персонажа [7].

Як і в класичному творі ця постановка у казковій формі зображує та висміює різні аспекти суспільного життя. Порівняно з попередніми постановками, які розраховані лише на дитячу аудиторію, опера І. Небесного спрямована на родинний перегляд, тобто містить контент, що викликатиме інтерес дорослих. Вистава являє собою своєрідний синтез різних форм комічного, що проявляються під час пригод головного героя. Прекрасні респектабельні зовні герої протягом вистави викривають свою внутрішню «потворність». У метафоричній формі ілюструються основні людські гріхи – гнів, жадібність, пиха, лінь. У образах тварин, на нашу думку, можна спостерігати дихотомію

людської та тваринної природи в людині, коли одночасно відбувається боротьба інстинктів з гуманізмом. З одного боку, в виставі ми спостерігаємо своєрідну модифікацію закону природного відбору Ч. Дарвіна та його дію в соціальному житті людей, який характеризується прагненням наживи, соціального статусу, жорстокістю, тобто де виживає найспритніший та найсильніший. З другого боку, в ігровій гумористичній формі розкриті основні цінності тогочасного соціуму та норм людського співіснування.

Центральним простором у якому розгортається сюжет вистави є суд над Лисом Микитою, який звинувачується тваринами у ряді злочинів: обмані, підступності, брехні та іншому. Зокрема, персонаж Рись так описує злодіяння Лиса:

«Лис Микита злодій є.
Він сумління, честь і віру
За дриглі, горівки міру
Без вагання продає.
Таж то нехрист, таж то Юда!
Патріот – у нього злуда!» [11].

Аналізуючи судовий процес, на нашу думку, варто звернутись до концепції гри Й. Гейзінги, яка викладена у роботі «Homo Ludens». Так Й. Гейзінга інтерпретує суд як певне словесне протистояння, якому притаманні такі ознаки гри – обмеження місцем і часом; змагальницький характер або наявність відчуття ризику; порядок та гармонія; образне перетворення дійсності та спрямованість на розваги [13, 156]. Таким чином, суд у постановці Львівської національної опери розкривається як певна гра між Лисом Микитою, Борсуком, Вовком, Левом та іншими тваринами, які намагаються завдяки маніпуляціям емоціями, символами та значеннями перемогти. Глядач отримує насолоду від процесу, змагання та впізнаванні себе, а не від пошуку істини. Таким чином, ця вистава завжди залишається актуальною, адже акумулює та висміює вади всього людства, а не окремих персоналій.

Науковою новизною дослідження є висвітлення основних постановок поеми Івана Франка «Лис Микита» в українських театрах 2000-х років та їх режисерські інтерпретації.

Висновки. Таким чином, поема Івана Франка «Лис Микита», як один з найкращих зразків дитячої та сатиричної літератури, що висміює основні вади соціальної дійсності, до цього часу викликає інтерес театрального простору України про що свідчить значна кількість постановок цього твору на сценах театрів Черкас, Ужгорода, Луцька та Львова. Серед вистав особливе місце займає опера І. Небесного «Лис Микита» Львівської національної опери, яка характеризується бівекторністю аудиторії, тобто розрахована на дітей та дорослих, а також унікальною сценографією

Література

1. Витівки Лиса Микити: вистава. Офіційний сайт Львівського театру ляльок. URL: https://lvivpuppet.com/performance/vitivki-lisa-mikiti/ (з екрану 02.12.2019)

2. Дідро Д. Парадокс про актора. Київ: Мистецтво, 1966. 156 с.

3. Головач Ю., Пальчиков В. Лис Микита і мережі мови // Журнал фізичних досліджень, 2007. Т. 11. № 1. С. 22–33.

4. Лис Микита: музична казка. Офіційний сайт Львівського академічного обласного музично-драматичного театру ім. Юрія Дрогобича. URL: http://www.theatre.in.ua/event/lis-mikita-2/ (з екрану 12.12.2019)

5. Лис Микита: музична казка. Офіційний сайт Волинський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка. URL: http://www.teatr.volyn.ua/performance/120 (з екрану 12.12.2019)

6. Магас Л. І. Використання сюжетів з фольклору в поемах І. Франка // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія. Маріуполь, 2012. № 7. С. 33–37.

7. Режисерські вияви в опері Івана Небесного «Лис Микита». Офіційний сайт Львівської національної опери. URL: https://opera.lviv.ua/shows/prem-yera-lys-mykyta/ (з екрану 05.12.2019)

8. Сиротенко В. Вияв ознак етологічного жанру в казці Івана Франка «Лис Микита» // Професіоналізм педагога: теоретичні і методичні аспекти: наук. збірник. ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет», 2016. Вип. 4. С. 199–208.

9. *Тихолоз Н.* Невмирущий Лис Микита, або надзвичайні пригоди Рудого Крутихвоста. // Авторський проект Наталі і Богдана Тихолозів. Франко: Наживо. URL: https://frankolive.wordpress.com/2017/05/31 (з екрану 10.12.2019)

10. Франко І. Я. Хто такий Лис Микита і відки родом?. URL: http://malyatko-tv.com.ua/lys_mykyta_book-ivan_franko/ (з екрану 01.12.2019)

11. Франко І. Лис Микита: поема. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3419 (з екрану 09.12.2019)

12. Франко Т. І. «Лис Микита»: критичний розбір поеми Івана Франка. Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 1937. 108 с.

13. Хейзинга Й. Homo Ludens. Человек играющий. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.

References

1. Fox Mykyta Pranks: performance. (n.d.) Official site of Lviv Puppet Theatre. Retrieved from https://lvivpuppet.com/performance/vitivki-lisa-mikiti/ [in Ukrainian].

2. Diderot D. (1966). The Paradox of the Actor. Kyiv: Mysteztvo [in Ukrainian].

3. Holovach, Yu. & Palchykov, V. (2007). Fox Mykyta and Network of Language. Journal Physychnykh doslidzhen, Vol. 11, 1, 22–33 [in Ukrainian].

4. Fox Mykyta: A Musical Tale. Official site of Lviv Academic Regional Music and Drama Theater after Yuriy Drohobych. Retrieved from http://www.theatre.in.ua/event/lis-mikita-2/ [in Ukrainian].

5. Fox Mykyta: A Musical Tale. (n.d.) Official site of the Volyn Shevchenko Academic Regional Ukrainian Music and Drama Theatre. Retrieved from http://www.teatr.volyn.ua/performance/120 [in Ukrainian].

6. Magas, L. I. (2012). The Use of Subjects in Folklore in the Poems of I. Franko. Visnyk Mariupolskogo Derzhavnogo University. Seria: Philologia, 7. 33–37 [in Ukrainian].

7. Director's manifestations in the Opera «Fox Mykyta» by Ivan Nebesnyi. Official site of Lviv National Opera. Retrieved from https://opera.lviv.ua/shows/prem-yera-lys-mykyta/ [in Ukrainian].

8. Syrotenko, V. (2016). Identification of Features of the Ethological Genre in Ivan Franko's Tale « Fox Mykyta». Professionalism vchytelia: theoretychni ta methodychni aspecty: naukovyi zbirnyk. DVNZ «Donbass State Pedagogical University», 4, 199–208 [in Ukrainian].

9. Tykholoz, N. (2017). The Immortal Fox of Mykyta, or the Extraordinary Adventures of Red Twist Tail. Author's Project of Natalie and Bohdan Tykholozs. Franco: Live. URL: https://frankolive.wordpress.com/2017/05/31 [in Ukrainian].

10. Franko I. Ya. Who is Fox Mykyta and where is it from? Retrieved from http://malyatko-tv.com.ua/lys_mykyta_book-ivan_franko/ [in Ukrainian].

11. Franko, I. Ya. (n.d.). Fox Mykyta: a poem. Retrieved from https://www.ukrlib.com/books/printit.php?tid=3419 [in Ukrainian].

12. Franko, T. I. (1937). The Fox of Nikita: A Critical Analysis of Ivan Franko's Poem. Lviv: Naukove Tovarystvo im. Shevchenko [in Ukrainian].

13. Huizinga J. (2011). Homo Ludens. Man, who is playing. St. Petersburg: Ivan Limbach Izdatelskyi Dom, 2011 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 02.10.2019
Прийнято до публікації 01.11.2019

УДК 78.01:371.132
https://doi.org/10.32461/190672

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

ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦТВ ЯК АКТУАЛЬНИЙ НАПРЯМОК ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Метою роботи є дослідження поняття естетичного виховання студентів ВЗО 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 за законами краси та емоційно-чуттєвої чуйності на прекрасне і бридке. **Методологія**

© Косінова О.М., 2019

дослідження передбачає комплексний підхід із застосуванням аналітичного, системного методів, компаративного, що дозволяє зрозуміти, що естетичне виховання творчої молоді потребує змістовного наповнення, створення оптимальних умов для естетичного виховання студентів творчих спеціальностей. **Наукова новизна** роботи полягає в актуалізації естетичного виховання студентської молоді у контексті розвитку інформаційного суспільства та формуванням нових засад підготовки студентів творчих спеціальностей у вишах. Даний процес передбачає набуття студентами естетичних знань і формування в них відповідних переконань, потреб, інтересів, звичок, навичок і вмінь згідно вимог сучасного інформаційного суспільства. **Висновки.** Створення естетичних умов передбачає бездоганність спільної педагогічної діяльності суб'єктів і об'єктів виховання з точки зору вимог естетики. Таким чином, забезпечення навчально-матеріальних, організаційних, морально-психологічних, естетичних і гігієнічних умов закономірно обумовлює ефективність процесу естетичного виховання студентів ВЗО. Отже, в умовах ВЗО формування особистості майбутнього фахівця з гармонійно поєднаними професійними, морально-естетичними, психологічними якостями забезпечується цілеспрямованою виховною роботою. Естетичне виховання розглядається як один із важливих напрямів у процесі реалізації завдань вітчизняної вищої школи. Важливу роль у забезпеченні результативності підготовки та естетичного виховання студентів відіграє творче використання відповідного світового досвіду у галузі професійної підготовки творчої молоді.

Ключові слова: естетичне виховання, інформаційне суспільство, творча діяльність, культурна спадщина, естетичний смак, естетичні почуття.

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

Подготовка студентов высших учебных заведений искусств как актуальное направление эстетического воспитания в информационном обществе

Целью работы является исследование понятия эстетического воспитания студентов ВЗО как целенаправленного и планомерного процесса формирования эстетических понятий, вкусов и идеалов, отношение к профессии, к природе и искусству, к обществу и быта, к общению и взаимоотношений, развития творческого компонента профессиональной деятельности по законам красоты и эмоционально-чувственной отзывчивости на прекрасное и безобразное. **Методология исследования** предполагает комплексный подход с применением аналитического, системного методов, компаративного, что позволяет понять, что эстетическое воспитание творческой молодежи требует содержательного наполнения, создание оптимальных условий для эстетического воспитания студентов творческих специальностей. **Научная новизна** работы заключается в актуализации эстетического воспитания студенческой молодежи в контексте развития информационного общества и формированием новых принципов подготовки студентов творческих специальностей в вузах. Данный процесс предусматривает приобретение студентами эстетических знаний и формирование у них соответствующих убеждений, потребностей, интересов, привычек, навыков и умений в соответствии с требованиями современного информационного общества. **Выводы.** Создание эстетических условий предполагает безупречность совместной педагогической деятельности субъектов и объектов воспитания с точки зрения требований эстетики. Таким образом, обеспечение учебно-материальных, организационных, морально-психологических, эстетических и гигиенических условий закономерно обусловливает эффективность процесса эстетического воспитания студентов ВЗО. Следовательно, в условиях ВЗО формирования личности будущего специалиста по гармонично соединенными профессиональными, морально-эстетическими, психологическими качествами обеспечивается целенаправленной воспитательной работой. Эстетическое воспитание рассматривается как одно из важных направлений в процессе реализации задач отечественной высшей школы. Важную роль в обеспечении результативности подготовки и эстетического воспитания студентов играет творческое использование соответствующего мирового опыта в области профессиональной подготовки творческой молодежи.

Ключевые слова: эстетическое воспитание, информационное общество, творческая деятельность, культурное наследие, эстетический вкус, эстетические чувства.

***Kosinova Olena**, Candidate of Pedagogical Sciences, Honored Artist of Ukraine, assistant professor of directing the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Aesthetic Education as Actual Training Direction of Arts High School Students in Information Society

The purpose of this work is to study the concept of aesthetic education of students of the WHO as a purposeful 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 under the laws of beauty and emotional and sensual sensitivity to the beautiful and nasty. **The research methodology** involves a comprehensive approach with the use of analytical, systematic, and comparative methods, which makes it clear that the aesthetic education of creative youth requires a meaningful content, creating optimal conditions for the aesthetic education of students of creative specialties. **The scientific novelty** of the work is to actualize the aesthetic education of student youth in the context of the development of the information society and to form new bases for the preparation of students of creative specialties in higher education. This process involves the acquisition of aesthetic knowledge by students and the formation of relevant beliefs, needs, interests, habits, skills and abilities according to the requirements of the modern information society. **Conclusions**. Creating aesthetic conditions

implies that the joint pedagogical activity of subjects and objects of education is perfect in terms of the requirements of aesthetics. Thus, the provision of educational, material, organizational, moral and psychological, aesthetic and hygienic conditions naturally determines the effectiveness of the process of aesthetic education of students of the WHO. Thus, in the conditions of WHO the formation of the personality of the future specialist with harmoniously combined professional, moral and aesthetic, psychological qualities is ensured by purposeful educational work. Aesthetic education is considered as one of the important directions in the process of realization of the tasks of the national higher school. An important role in ensuring the effectiveness of the preparation and aesthetic education of students is played by the creative use of relevant world experience in the field of vocational training of creative youth.

Keywords: aesthetic education, information society, creative activity, cultural heritage, aesthetic taste, aesthetic feelings.

Актуальність теми дослідження. Виховання - одна із головних функцій держави. Науковою основою виховного процесу є теорія та методика виховання. Теорія обґрунтовує концепції, принципи, закономірності і мету виховання. Методика розкриває завдання, зміст, методи, засоби, прийоми і форми виховання.

Аналіз досліджень і публікацій. Суттєвий вклад у розкриття сутності виховання зробили А.Луначарський, А.Макаренко, В.Сухомлинський та ін. А.Луначарський у характеристиці сутності виховання величезну увагу приділяв власній активності особистості в опануванні моральністю: "...необхідно розвинути в людині громадянина, необхідно розвинути таку особистість, яка вміє існувати в гармонії із іншими, ... котра пов'язана з іншими співчуттям і думкою соціально [6]". В.Сухомлинський, розроблюючи теорію виховання, обґрунтував необхідність цілісного підходу до всебічного розвитку особистості. Він підкреслював: "Виховання у широкому розумінні - це багатогранний процес постійного духовного збагачення і оновлення - і тих, хто виховується, і тих, хто виховує. До того ж, цей процес характерний глибокою індивідуалізацією явищ [9]".

Метою роботи є дослідження поняття естетичного виховання студентів ВЗО 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 за законами краси та емоційно-чуттєвої чуйності на прекрасне і бридке.

Виклад основного матеріалу. Структура виховного процесу передбачає наявність чітко визначених виховних цілей. В умовах ВЗО виховний процес спрямований на: формування цілісної особистості майбутнього фахівця - спеціаліста визначеного профілю; патріотичне і творче виховання студента - справжнього громадянина Батьківщини; формування високих моральних якостей; гармонійність розвитку інтелектуальної, почуттєвої, вольової і фізичної сфер особистості; естетичне виховання і розвиток здібностей щодо естетично-художньої творчості; мотивацію самовиховання і формування готовності виховувати учнів тощо. Сучасна педагогіка визначає наступні види виховання: патріотичне; правове; моральне; трудове, естетичне, фізичне; формування наукового світогляду та ін. Всі означені складові частини виховання мають особливості. Головна особливість естетичного виховання - вплив на почуттєву сферу особистості. Водночас, види виховання перебувають у постійній і тісній єдності; кожен з них має естетичнийаспект.

Естетичне виховання студентів ВЗО є цілеспрямованим і планомірним процесом 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 за законами краси та емоційно-чуттєвої чуйності на прекрасне і бридке.. Естетичне виховання студентів ВЗО спрямоване на формування у майбутніх фахівців розуміння прекрасного, на розвиток творчих здібностей, потреби, навичок і вмінь зберігати і вносити прекрасне, красиве, піднесене, героїчне в життя, до спілкування і взаємовідносин, розвитку творчого компоненту професійної діяльності за законами краси та емоційно-чуттєвої чуйності на прекрасне і бридке. Цілеспрямований процес естетичного виховання передбачає набуття студентами естетичних знань і формування в них відповідних переконань, потреб, інтересів, звичок, навичок і вмінь. Особливістю естетичного виховання є безпосередній вплив на почуттєву і розумову сфери людини як предметів і явищ середовища, так і творів літератури і мистецтва.

Естетичне виховання формує у студентів розуміння прекрасного, естетичні смаки і високі естетичні ідеали, розвиває потребу зберігати прекрасне і утверджує прагнення вносити прекрасне в життя, будувати його, "також і за законами краси [3]". Естетичне виховання дозволяє сформувати у студентів уміння бачити вищий ідеал прекрасного в служінні Батьківщині. Принципи виховання є керівними педагогічними положеннями і відбивають вимоги законів і закономірностей виховного процесу. Найбільш загальною закономірністю естетичного виховання є закономірна залежність

педагогічного процесу від вимог сучасного інформаційного суспільства. Підготовка фахівців в мистецьких ВЗО закономірно залежить від політики та ідеології керівництва держави. Естетичне виховання в інформаційному суспільстві закономірно залежить від сукупності об'єктивних і суб'єктивних факторів середовища, які стимулюють чи гальмують розвиток особистості. Єдність і взаємозв'язок виховання і розвитку особистості - закономірність процесу естетичного виховання. Зв'язок закономірностей (законів) і принципів є складним. Конкретний принцип може відбивати вимоги одного закону, якої-то сторони закону або вимог взаємодії декількох законів. Сукупність принципів визначає спрямованість, зміст, організацію і методику виховного процесу в ВЗО. Розуміння сутності принципів дозволяє свідомо і творчо вирішувати завдання виховання, упорядковувати педагогічну діяльність, обґрунтовано здійснювати її і впевнено досягати мети виховання. Систему основних принципів виховання студентів складають: доцільність і зв'язок з життям; виховання у процесі творчої діяльності, навчання і позанавчальної роботи; виховання у колективі і через колектив; індивідуально-диференційований підхід до вихованців; поєднання розумної вимогливості до особистості студентів з повагою до нього; спирання на позитивне в особистості і в колективі; єдність, і спадкоємність педагогічних впливів. Принципи дозволяють проводити виховну діяльність комплексно, злагоджено і уміло. Як початкові педагогічні положення, вони регулюють процес використання засобів, методів, прийомів і форм роботи і сприяють виконанню завдань естетичного виховання студентів ВЗО.

Основними завданнями естетичного виховання студентів ВЗО є:

* формування у студентів правильного розуміння прекрасного у житті, навчанні, у літературі і мистецтві;

* розвиток у вихованців вмінь правильно сприймати прекрасне і бридке, піднесене і низьке, героїчне і непристойне, комічне і трагічне, гармонію, симетрію, пропорцію, ритм, темп, міру у явищах дійсності та мистецтва;

* формування потреби постійного спілкування з прекрасним; виховання нетерпимого ставлення до бридкого у будь-яких його виявах, розвиток навичок керувати своїми почуттями;

* розвиток естетичних смаків студентів, формування в них гідного естетичного ідеалу та вміння бачити красу творчості;

* удосконалення художньої грамотності, ознайомлення з національною і світовою культурною спадщиною, з сучасним мистецтвом; формування потреби художнього саморозвитку; формування потреби, навичок і вмінь естетично-художньої творчості; забезпечення методичної і теоретичної готовності випускників ВЗО проводити естетичне виховання підлеглих у подальшій роботі та ін.

Основні положення естетики виступають фундаментом розробки стратегії і тактики естетичного виховання студентів. Естетика розкриває природу естетичного в житті і мистецтві, вивчає основні принципи естетичного освоєння світу, досліджує закони естетичної діяльності особистості. Прекрасне і бридке, піднесене і низьке, героїчне і непристойне, комічне і трагічне - ці властивості реальних предметів, явищ і ситуацій сприймаються через естетичні почуття. Естетичні почуття виявляються у відповідних оцінках, смаках, поглядах. Разом з естетичними ідеями і ідеалами вони виступають суб'єктивною стороною естетичного освоєння світу і складають естетичну свідомість людини. Вона є суб'єктивним відбиттям об'єктивного світу і разом з тим виступає знаряддям пізнання суттєвої сторони реального світу - його краси. Розкриваючи структуру і функції естетичної свідомості, естетика визначає процес формування естетичних почуттів, оцінок, смаків, ідеалів. Естетичний смак пов'язаний зі сприйняттям предмету, явища чи твору мистецтва в їх цілості. Сприйняття і оцінка при цьому виступають в єдності. Оцінка визначається естетичними орієнтаціями особистості. Естетичний смак надає можливості більш тонко, диференційовано і об'єктивно оцінити естетичну вартість явища або предмета. Естетичний смак характеризують почуття міри, гнучкість і стійкість оцінок, широта сприйняття. Естетичний смак розвивається, удосконалюється, тобто він залежить від всього комплексу знань і усіх факторів розвитку особистості. Збочення смаку виявляються частіше всього у двох формах: міщанстві й естетстві (снобізмі). Розвинений смак є завжди чуйним і вимогливим до гармонії форми і змісту і явищі чи предметі. Висновком всієї роботи має бути формування естетичного ідеалу. Естетичний ідеал є найбільш загальне уявлення про прекрасне (вищу ступінь досконалості) у природі, суспільстві і людині, яке сприймається як мета. Таким чином, естетична свідомість виступає у вигляді двох основних структурних компонентів: естетичного ідеалу, який висловлює сутність світоглядної сфери свідомості, і естетичного смаку, який є ядром розумово- емоційної сфери естетичної свідомості. В рамках педагогічного процесу ВЗО відбувається взаємодія між вихователями - суб'єктами естетичного виховання і вихованцями - об'єктами виховання. Педагогічними суб'єктами є викладачі, керівники закладу освіти, працівники соціально-культурної сфери, діячі мистецтв тощо. З позицій суб'єкт-суб'єктного підходу, специфічним для об'єкта виховання - студента - є одночасна наявність у нього властивостей суб'єкта виховання. Педагогічний

процес характеризується наявністю наступних взаємопов'язаних сторін: формуванням естетичної свідомості, розвитком потреби та вміння будувати своє життя за законами краси, утвердженням ідеалів краси в труді, побуті, в природі, житті. Важливі завдання естетичного виховання в умовах вищої школи - формування у студентів естетично-художніх смаків, гідного естетичного ідеалу і виховання культури почуттів.

У педагогічному процесі застосовується комплекс засобів, методів, прийомів і форм роботи. Ефективність педагогічного процесу закономірно залежить від умов, в яких він протікає. До соціально-педагогічних умов відносяться: організаційні, навчально-матеріальні, морально-психологічні, естетичні, гігієнічні та ін.

Важлива особливість естетичного виховання полягає в тому, що воно може здійснюватись як через вплив на особистість естетичних властивостей предметів і явищ навколишнього середовища, так і за допомогою літератури та мистецтва. Основними засобами естетичного виховання студентів є: навчання, процес пізнання, праця, побут, спілкування, творчість, література і мистецтво. Естетичні почуття студентів викликають такі елементи учбової діяльності, як гармонія, симетрія, пропорція, ритм, темп. Учбова діяльність і праця активно впливають на естетичний розвиток студентів наступними шляхами: власно процесом діяльності; змістом роботи; стосунками у навчанні; результатами діяльності. Навчально-пізнавальний процес має істотні можливості для естетичного виховання студентів. Проникаючи думкою у сутність предметів, процесів і явищ, які пізнаються, вихованець одночасно сприймає властиві їм естетичні якості. К.Ушинський писав: "У будь-якої науці є більш-менш естетичний елемент, передачу якого учням повинен мати на увазі наставник[3]".

Естетико-виховні можливості побуту є вельми багатими. А.Макаренко підкреслював, що в справі виховання естетика костюму, кімнати, сходів має не менше значення, ніж естетика поведінки [8]. Спілкування також посідає важливу роль в процесі естетичного розвитку особистості. Засобами спілкування є: слово (усне і друковане), міміка, жести, практичні дії. Основним засобом спілкування студентів є слово. Культура мовлення передбачає її змістовність, образність, яскравість, чистоту, чітку дикцію, плавність, лагідність, ритм.

Природа є багатим джерелом естетичних переживань. У кожен момент навколишня природа має щось прекрасне, що облагороджує почуття, впливає на увесь духовний стан особистості. Героїчне, піднесене, комічне, трагічне та інші грані суспільного життя обумовлюють її роль важливого засобу естетичного виховання студентів. Література і мистецтво - надійні і незамінні засоби естетичного виховання. Для формування гармонійно розвиненої особистості студента кожен вид мистецтва має своє специфічне значення. Естетична насолода при сприйнятті творів мистецтва виникає як результат причетності до творчості митців. Величезний вплив на духовний світ студентів справляє література. Слово як засіб літературно-художньої творчості здатне створювати яскраві образи і аналізувати явища життя. Прекрасне у житті та навчанні - і засіб, і результат естетичного виховання. Практика доводить, що вирішальним фактором естетичного розвитку студентів є не засоби самі по собі, а творче ставлення студентів до них. Активне ставлення формується внаслідок ефективної педагогічної діяльності. Педагогічна діяльність з естетичного виховання студентів ВЗО включає: навчально-виховний процес і організацію навчання; позанавчальну діяльність і організацію дозвілля; самодіяльну естетико-художню творчість. Кожен з означених елементів педагогічної діяльності передбачає використання відповідних методів, прийомів і форм роботи.

Метод виховання - це сукупність засобів і прийомів однорідних за своєю педагогічною функцією впливів на психіку і поведінку вихованців. Означені впливи здійснюються у відповідності з завданнями виховання, здібностями особистості і урахуванням конкретної ситуації. Виховання забезпечується системою методів: переконання; прикладу; вправи; змагання; заохочення; критики і самокритики; примусу. Метод переконання - основний метод виховання. Він апелює до розуму, логіки, почуттів і досвіду людини, забезпечуючи добровільне прийняття ідей, формування переконань і перетворення їх в мотиви поведінки. Метод прикладу є цілеспрямованим і планомірним впливом на свідомість і поведінку студентів системою позитивних прикладів, які закликані бути основою формування ідеалу поведінки, засобом самовиховання. Відрізняються групи прикладів безпосереднього і опосередкованого впливу на свідомість вихованців. Важливе місце у вихованні студентів належить прикладам опосередкованого впливу (через усне слово, літературу, театр, кінофільми, образотворче мистецтво тощо). До них відносяться: приклади життя і діяльності історичних особистостей; видатні приклади індивідуального і масового героїзму у захисті Батьківщини; приклади трудового героїзму сучасників в усіх галузях діяльності та ін. Метод вправи передбачає накопичення студентами естетичного досвіду, формування в них позитивних естетичних якостей, звичок, потреб і інтересів, розвиток педагогічної майстерності. Використання методу змагання дозволяє розвинути у студентів дух здорового суперництва і рівняння на

кращих, стимулювати співпрацю і взаємодопомогу у колективі. До основних принципів змагання відносяться: гласність; порівнянність результатів; створення умов для розповсюдження кращого досвіду. Метод заохочення складає систему засобів і прийомів морального і матеріального стимулювання високих результатів естетичного виховання студентів. Сутність методу критики і самокритики полягає в використанні системи впливів на студентів з метою виховання у них високого почуття відповідальності за своєчасне і якісне виконання завдань естетичного виховання. Жоден з названих методів не є універсальним. Виконання усієї сукупності завдань естетичного виховання студентів досягається творчим використанням всього арсеналу методів у процесі взаємодії суб'єкта і об'єкта виховання. Прийоми виховного впливу добираються у відповідності з функцією методу та тими властивостями людини, що обумовили вибір означеного методу. Зокрема, для переконання студентів використовуються таки прийоми: порівняння, зіставлення, протиставлення, аналогія, синтез, узагальнення. "Факти, якщо узяти їх у цілому, в їх зв'язку, є не лише "затята", а й безумовно доказова річ. Фактики, якщо вони беруться поза цілим, поза зв'язком, якщо вони уривчасті, ...є саме лише іграшкою [12]".

Форми проведення естетичного виховання студентів закономірно обумовлені його завданнями, змістом, обраними засобами, методами і прийомами виховання. В рамках кожного елементу педагогічної діяльності з естетичного виховання студентів використовуються специфічні форми роботи. Навчально-виховний процес ВЗО активно стимулює естетичний розвиток особистості. Кожен навчальний предмет має значні можливості для естетичного виховання студентів Усі форми навчальної діяльності: лекції, семінари, практичні заняття, тренування, практичні заняття характеризуються певним рівнем естетичного навантаження. Зокрема, індивідуальні заняття не лише дають знання, формують творче мислення і розвивають навички творчої діяльності. Студенти привчаються бачити красу узгоджених дій, збагнути естетичні начала у спільній колективній діяльності. Заняття з ритміки, пластики виховують у студентів стрункість, акуратність і зібраність, привчають їх до чітких, узгоджених і красивих дій. На заняттях з суспільних наук викладач має можливість показати красу піднесеного і героїчного і довести нікчемність непристойного, бридкого. Важливу роль у естетичному вихованні майбутніх спеціалістів відіграє вивчення спеціальних культурологічних дисциплін: естетики, етики, культурології, рідної і іноземної мов, сценічної мови, акторської майстерності, а також основ загальної психології. Студенти беруть участь у різних формах організації побуту: підтримують чистоту і порядок у гуртожитках та на території академії тощо. При проведенні позанавчальної роботи з студентами важливе місце посідають різноманітні форми сприйняття творів мистецтва. Проводяться покази з акторської майстерності, сценічної мови, режисури, зустрічі з видатними діячами літератури і мистецтва, відвідування художніх галерей, виставок, музеїв, історичних пам'яток, театральних вистав, кінотеатрів, концертів тощо.

В умовах ВЗО активно використовуються форми естетично-художньої творчості у заходах за інтересами, у звукостудіях тощо. Означена робота сприяє опануванню кожним студентом навичками і вміннями творити прекрасне у житті і мистецтві. Логіка виховного процесу вимагає його повної доцільності і запобігання будь-яких шаблонів. А.Макаренко підкреслював, що "немає ніяких непогрішимих засобів, і немає засобів обов'язково хибних. В залежності від обставин, часу, властивостей особистості та колективу, від таланту та підготовки виконавців, від найближчої мети, від щойно вичерпаної кон'юктури діапазон використання того чи іншого засобу може сягати ступеня повної спільності або зменшуватися до стану повного заперечення [8]". Вдало поставлене естетичне виховання студентів спрямовує і спонукає їх до естетичного самовиховання і керує означеним процесом. Естетичне самовиховання студентів є важливою складовою частиною педагогічного процесу. Процес естетичного самовиховання ґрунтується на сформованих раніше інтересах і потребах до естетичного у житті і мистецтві, на накопиченому досвіді естетично-художньої творчості. Методами і засобами естетичного самовиховання виступають методи і засоби естетичного виховання. Педагогічне керівництво здійснюється поетапно. Студенту допомагають скласти самохарактеристику; визначається програма естетичного самовиховання; організується практична діяльність і поточний самоконтроль. Естетичне самовиховання сприяє виконанню завдань естетичного виховання, зокрема формуванню у майбутніх спеціалістів готовності проводити естетичне виховання своїх учнів.

Висновки. Результативність педагогічного виховання студентів ВЗО закономірно залежить від умов, у яких він здійснюється. До умов відносяться: природно-географічні, правові, економічні, морально-психологічні, наукові, культурні, навчально-матеріальні, організаційні, естетичні, гігієнічні та ін. Керівні і нормативні документи визначають роль керівництва ВЗО, професорсько-викладацького складу, складу виховної роботи і відділу забезпечення навчального процесу у створенні необхідних умов здійснення педагогічного процесу. Передбачається забезпечення студентів підручниками, навчальними посібниками, учбовими кінофільмами, музичними інструментами тощо. Чітка організація навчання, висока дисципліна і порядок у ВЗО є необхідними умовами результативності педагогічного процесу.

Першорядне місце посідають відбір студентів на навчання, чітка організація навчально- виховного процесу і порядок розподілу на практику. Зберігання традицій навчального закладу доповнюється яскравими ритуалами посвяти у студенти, випуску молодих спеціалістів тощо. Дисциплінованість, відповідальність і почуття обов'язку у студентів підвищуються, коли вони осягають не тільки регламентуючу роль порядку, але і його естетичну привабливість. Створення естетичних умов передбачає бездоганність спільної педагогічної діяльності суб'єктів і об'єктів виховання з точки зору вимог естетики. Таким чином, забезпечення навчально-матеріальних, організаційних, морально-психологічних, естетичних і гігієнічних умов закономірно обумовлює ефективність процесу естетичного виховання студентів ВЗО. Отже, в умовах ВЗО формування особистості майбутнього фахівця з гармонійно поєднаними професійними, морально-естетичними, психологічними якостями забезпечується цілеспрямованою виховною роботою. Естетичне виховання розглядається як один із важливих напрямів у процесі реалізації завдань вітчизняної вищої школи. Важливу роль у забезпеченні результативності підготовки та естетичного виховання студентів відіграє творче використання відповідного світового досвіду у галузі професійної підготовки творчої молоді.

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.
7. Луначарский А.В. Избранные статьи по эстетике. М. : Искусство, 1975. 391 с.
8. Макаренко А.С. О воспитании. М.: Политиздат, 1988. С.27.
9. Маслов В.С. Теорія та практика культурологічного виховання / В.С. Маслов. К. : КВГІ, 1995. С.11-76.
10. Національна державна комплексна програма естетичного виховання. Проект / АПН України, Інститут українознавства КДУ ім.Т.Шевченка ; Уклад. І.І. Зязюн, О.М. Семашко. К., 1994. С.23.
11. Педагогічні технології: Навчальний посібник для вузів / О.Падалка, А.Нісімчук, І.Смолюк та ін. ; Укр. пед.ун-т ім. М.Драгоманова. К.: Українська енциклопедія, 1995. 254 с.
12. Men Near TV // Washington Post. 1995. 18.07. P.3.

References

1. Abashkina N.V. (1995). Novi kontseptsii navchannia i vykhovannia u suchasnii nimetskii pedahohitsi. K.: Instytut systemnykh doslidzhen osvity [in Ukrainian].
2. Bibler V.S. (1992). Shkola dialoga kul'tur. Iskusstvo v shkole. M. №2. S.48 [in Russian].
3. Vidrodzhennia i rozvytok kultury Ukrainy: problemy istorii, teorii i praktyky (1993)Tezy dopovidei Vseukrainskoi naukovoi konferentsii. K.: Drukar [in Ukrainian].
4. Honcharenko S. (1997). Ne ruinuvaty, a reformuvaty. Tovarysh. № 25. S.3. [in Ukrainian].
5. Kant I. (1994). Kritika sposobnosti suzhdeniia. M.: Iskusstvo, [in Russian].
6. Kosiv M. (1995). Pro dukhovne plebeistvo i ne tilky. Kultura i zhyttia. № 27 [in Ukrainian].
7. Lunacharskii A.V. (1975). Izbrannye stat'i po estetike / A.V. Lunacharskii; sost. A.Ermakova. M. : Iskusstvo [in Russian].
8. Makarenko, A.S. (1988). O vospitanii. M.: Politizdat. S.27 [in Russian].
9. Maslov, V.S. (1995). Teoriia ta praktyka kulturolohichnoho vykhovannia. K. : KVHI, S.11-76 [in Ukrainian].
10. Natsionalna derzhavna kompleksna prohrama estetychnoho vykhovannia. Proekt. (1994). K. [in Ukrainian].
11. Pedahohichni tekhnolohii: Navchalnyi posibnyk dlia vuziv (1995) / O.Padalka, A.Nisimchuk, I.Smoliuk ta in. ; Ukr. ped.un-t im. M.Drahomanova. K.: Ukrainska entsyklopediia [in Ukrainian].
12. Men Near TV. Washington Post. 1995. 18.07. P.3 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.09.2019 р.
Прийнято до публікації 28.11.2019

УДК 793.31+792.83
https://doi.org/10.32461/190673

Литвиненко Віктор Андрійович,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач
Київського національного університету
культури і мистецтв
Lytvynenkova@ramdler.ru
ORCID: 0000-0003-2665-390X

НАРОДНА ПОЕТИЧНА ТВОРЧІСТЬ ЯК ДЖЕРЕЛО ОБРАЗНОСТІ В НАРОДНО - СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Мета роботи – з'ясувати значення народної поетичної творчості у створенні художнього образу в народно-сценічній хореографії. У цьому творчому процесі значну роль відіграє професійна майстерність балетмейстерів, які в окремих випадках, заповнюючи прогалини у сценічній дії хореографічного твору, розуміють художній образ як спрощену його ілюстрацію, без подальшого драматургічного розвитку. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного і мистецтвознавчого методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу особливості використання і значення творів народно-поетичної творчості у постановочній роботі балетмейстера, виявити відмінні особливості створення художнього образу на їх літературно-музичній основі в народно-сценічній хореографії. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні процесу творчої асоціативної уяви балетмейстера-режисера, яка набуває особливої поетичності під час прослуховування пісень літературного походження, виявити творчі напрямки у створенні художнього образу в народно-сценічній хореографії на основі творів народної поетичної творчості, а також розробки режисерського задуму та його драматургічної канви. **Висновки.** Здійснюючи сценічну постановку народного танцю, де головним героєм є художньо-сценічний образ, створений на основі творів народно-поетичної творчості, а саме пісень літературного походження, балетмейстер, об'єднуючи у музично-пластичному синтезі різні мистецтва і володіючи всіма виразними засобами танцю, повинен добре розуміти, що літературні образи – це не просто списані риси реальних людей, це узагальнений, типізований образ певної групи людей.

Ключові слова: танець, пісня, художній образ, народно-сценічна хореографія, музично-хореографічна драматургія, режисерський задум, балетмейстер, Павло Вірський.

Литвиненко Виктор Андреевич, *кандидат искусствоведения, старший преподаватель Киевского национального университета культурs и искусств*

Народное поэтическое творчество как источник образности в народно-сценической хореографии

Цель – выяснить значение народного поэтического творчества в создании художественного образа в народно-сценической хореографии. В этом творческом процессе значительную роль играет профессиональное мастерство балетмейстеров, которые в отдельных случаях, заполняя пробелы в сценическом действии хореографического произведения, понимают художественный образ как упрощенную его иллюстрацию, без дальнейшего драматургического развития. **Методология** исследования заключается в применении сравнительного и искусствоведческого методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу особенности использования и значение песен литературного происхождения в творческий работе балетмейстера, выявить отличительные особенности создания художественного образа на их литературной и музыкальной основе в народно-сценической хореографии. **Научная новизна** работы заключается в расширении процесса творческого ассоциативного воображения балетмейстера-постановщика, которое приобретает особую поэтичность во время прослушивания песен литературного происхождения, а также выявить творческие направления в создании художественного образа в народно-сценической хореографии, режиссерского замысла и разработки его драматургической канвы. **Выводы.** Осуществляя сценическую постановку народного танца, где главным героем является художественно-сценический образ, созданный на основе произведений народного поэтического творчества, а именно песен литературного происхождения, балетмейстер, объединяя в музыкально-пластическом синтезе различные искусства и обладая всеми выразительными средствами танца, должен хорошо понимать, что литературные образы – это не просто списаные черты реальных людей, это обобщенный, типизированный образ определенной группы людей.

Ключевые слова: танец, песня, художественный образ, народно-сценическая хореография, музыкально-хореографическая драматургия, режисерський замисел, балетмейстер, Павел Вирский.

© Литвиненко В.А., 2019

Lytvynenko Viktor, *PhDin Art Studies,Senior Research Fellow, Kyiv National University of Culture and Arts*

Folk poetry as a source of imagery in folk stage choreography

The purpose of the article. The work consists in expanding the process of creative associative imagination of the choreographer-director, which acquires a special poetry while listening to songs of literary origin, as well as to identify creative directions in creating the artistic image of the work in folk-stage choreography based on folk poetry and his dramatic canvas. **The methodology** research is to apply comparative and art-study methods. The above-mentioned methodological approach allows to reveal and analyze the peculiarities of the use and significance of works of folk poetry in the stage work of the choreographer, to identify the distinctive features of the creation of an artistic image on their literary-musical basis in folk-stage choreography. **The scientific novelty** the work consists in expanding the process of creative associative imagination of the choreographer-director, which acquires a special poetry while listening to songs of literary origin, as well as to identify creative directions in creating an artistic image in the folk stage choreography, directorial design and development of its dramatic canvas. **Conclusions.** Performing a stage production of folk dance, where the main hero is an art-stage image, created on the basis of works of folk poetry, namely, songs of literary origin, choreographer, combining different arts in musical-plastic synthesis, and having all the expressive means of dance, must It is good to understand that literary images are not just the disassembled features of real people, it is a generalized, typified image of a certain group of people.

Key words: dance, song, artistic image, folk-stage choreography, musical-choreographic drama, director's plan, choreographer, Pavel Virsky.

Постановка проблеми. Розглядаючи сучасні хореографічні твори, час від часу можна побачити, що їх сюжетна основа в деяких випадках зовсім не пов'язана з традиціями і обрядами народу, не відображає його історичні події, думки і сподівання, далека від народної поетичної творчості і не має також зв'язку і з героями класичної літератури. Справжній мистецький витвір може стати художнім тільки за умовою якщо буде базуватися саме на цій міцній національній основі. Звернення до національної народної творчості визначає не тільки стиль твору, а і стиль роботи всього творчого колективу, його оригінальну манеру виконання. Крім того, творче поєднання народної поетичної творчості з національною формою танцю, а ще і з досягненнями школи класичного танцю сприяє підвищенню виконавської культури танцювального колективу і гармонії краси.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Огляд наукової літератури, присвяченої вивченню глибинного зв'язку народної хореографії з народною поетичною творчістю, яка неодноразово слугувала джерелом її художньої образності засвідчує, що ці питання привертали увагу значну кількість хореографів і науковців. Серед авторів, які зверталися до цієї тематики, перш за все, слід назвати В. Верховинця (1963), К. Василенка (1997), О. Білецького (1941), І. Глєбова (1922), М. Косвена (1957), А. Цьося (1994).

Останніми роками науково-дослідну роботу з питань втілення візуально-сценічних образів і використанням народно-поетичної творчості в народно-сценічній хореографії продовжили вітчизняні науковці А. Іваницький, дослідник українського музичного фольклору, професор, доктор мистецтвознавства, автор монографій та навчальних посібників (2004), А. Гуцалюк доктор філософських наук (2016), О. Бойко кандидат мистецтвознавства (2004), О. Мерлянова кандидат мистецтвознавства (2006) тощо.

Праці всіх названих хореографів і науковців стали важливою складовою мистецтвознавчого і культурологічного наукового простору.

Мета статті – з’ясувати особливості і значення народної поетичної творчості у створенні художнього образу в народно-сценічній хореографії на прикладі сценічних творів балетмейстера-режисера Павла Вірського.

Виклад основного матеріалу. Народна поетична творчість, у тому числі й давніші пісні літературного походження невідомих авторів як невід’ємна частина прадавньої традиційної ігрової культури мають значний вплив на формування професійної майстерності представників балетмейстерського мистецтва, надихаючи їх на створення художньо-сценічних образів в народно-сценічній хореографії. Популярність пісень літературного походження зумовлюється розвитком суспільної думки, ідеями демократизму й народності в художньому відображенні дійсності, які вимагають від балетмейстерів-постановників під час їх інсценізації яскравих засобів у змалюванні умовною лексикою танцю правди життя, створенні художніх образів, які закладені в основі змісту пісень. Їх популярність також можна пояснити передусім і тим, що в них широко використано фольклорні традиції, без яких національна концепція творчості балетмейстера не знайде свого відображення у мистецтві.

Український народний танець невід'ємний від пісні, вона наклала відбиток на його характер і стиль, визначаючи особливості української манери виконання, наповнивши його змістовністю і сюжетністю, образністю, емоційною виразністю і співочою пластикою.

Пісні літературного походження – це твори поетів, до яких народ склав мелодії або сприйняв їх з музикою автора слів чи професіональних композиторів. Ці твори стали популярними, ввійшли у традиційний фольклор, тому що ідейно-естетичні засади авторських оригіналів були близькими народному світоглядові, в яких часто широко використовувалися не лише народнопоетичні сюжети, словесні, але і музичні фольклорні зображальні засоби [5, 9].

Колядки, щедрівки, веснянки, петрівки, русальні, купальські та жниварські пісні різноманітні за змістом та формою на протязі віків відображають свята і буденне життя українського села, втілюючи не тільки мудрість і досвід народу, але й його духовне багатство, моральні та естетичні ідеали. Багаті на зміст і форму вони, як фольклорно-етнографічні зразки народно-поетичної творчості, ввійшли до комплексу певного свята. Колективно виконуючись, і при цьому не розмежовуючи слово, мелодію, міміку, танцювальні рухи, і драматичну дію, хороводні та календарні ігрові пісні гармонійно поєднуються, створюючи художню цілісність». Крім того, календарно-обрядовим пісням притаманна єдина поетична будова з однаковими композиційними прийомами та засобами творення образності: ті самі мотиви, деталізований опис з характерним прийомом ступеневого звуження образу, поступове розкриття метафори з традиційними текстовими наповненнями, схожі засоби ідеалізації, причому образні характеристики співпадають майже дослівно, що суттєво допомагає балетмейстеру-постановнику у створенні характеру сценічного художнього образу в танцювальному дійстві. Загальне емоційне їх забарвлення – піднесене, веселе, життєрадісне сприяє відтворення образів і сюжету пісень у танцювальній формі [3, 6].

Народна поетична творчість широко використовувалася не тільки письменниками, художниками, композиторами, але і відомими балетмейстерами-постановниками. Не став винятком і засновник Державного українського ансамблю народного танцю України (1937 р.) всесвітньо відомий балетмейстер-постановник Павло Вірський. В основі майже всіх його хореографічних композицій, театралізованих картин і жанрових мініатюр широко використані народні пісенні мелодії, їх сюжетні мотиви, художні образи і жанри пісень літературного походження. Саме про ці грані творчості балетмейстера-режисера переконливо можуть слугувати ціла низка хореографічних творів балетмейстера, створених в своєму авторському театрі танцю, який хоча й не отримав офіційного статусу при житті митця, але добре знайомий в країні та далеко за її межами під назвою Державний заслужений академічний ансамбль танцю України (1975 р.).

Народно-поетичною творчістю пронизані такі поетичні хореографічні постановки, як от «Подоляночка», що створена на пластиці танцювального фольклору Поділля, яскраво гумористична хореографічна картина «Хміль», «Чумарочка» і багато інших [1, 79].

Хореографічна мініатюра «Подоляночка» (муз. обр. І Іващенка) – поетична поема про велике і чисте кохання двох сердець – Павло Вірський створив за однойменною українською народною піснею. «Це справжній шедевр, в якому чудово злилися народний танець і класичний танок, – еталон хореографічної побудови…», створений на основі українського народного пісенного матеріалу.

За мотивами старовинної української пісні «Ой, хмелю мій, хмелю» (муз Я. Лапінського) Павло Вірський створив хореографічну картину «Хміль» – сцену гуляння парубків, задурманених хмелем. А мелодії українських пісень «Король по городу ходить», «За в світ встали козаченьки» були використані балетмейстером у фіналі хореографічної картини «Запорожці» (муз. Я Лапінського), яскраво підкреслюють сценічні художні образи запорожців-захисників Вітчизни, їх силу і мужність [4, 70]. Хореографічна картинка «Чумарочка» (муз. обр. Я. Лапінського) також побудована на основі і сюжету, і мелодії української народної пісні – „Чумарочка", перейнятою ритмами, жестами та рухами, які конкретно відтворюють дійову лінію і художні образи сценічних персонажів твору [1, 105]. Помітне місце за ліричною поетичною образністю займає також театрально-сценічне дійство «Сестри» (муз. обр. І. Іващенка), сюжетною лінією якого була дружба народів колишнього СРСР. Це прекрасне хореографічне дійство відбувається під мелодію пісні І. Дунаєвського «Летите голуби, летите». Цей хореографічний номер, завдяки високому професіоналізмові як балетмейстера-постановника, так і виконавців міг би існувати ще довго та бути зразком поєднання класичного і народного танців, не втрачаючи своєї принадності і краси. І хоча часи змінилися, проте талант Павла Вірського, розкритий у постановці і створенні художнього образу цього хореографічного полотна на основі популярної на той час пісні, продовжує і сьогодні викликати щире захоплення поціновувачів цього виду мистецтва [1, 81]. Сучасна танцювальна лексика і сценічні художні образи хореографічної картини «Ми пам'ятаємо» органічно виникли з теми пісні В. Мураделі «Бухенвальдський набат». В

ній Павло Вірський засобами хореографії втілив свій творчий задум про нібито оживлення пам'ятника легендарним героям Другої Світової війни [4, 66].

Можна назвати ще цілу низку сценічних художніх образів, які створив балетмейстер в своєму авторському театрі танцю, артистами якого був весь творчий склад Державного заслуженого академічного ансамблю танцю УРСР. На основі народних пісень літературного походження, зумівши втілити в український народно-сценічний танець закони театру, відтворюючи драматургічну канву сценічного дійства кожного персонажу хореографічного твору, Павло Вірський як балетмейстер-постановник істотно вдосконалив український народно-сценічний танець, довівши його до довершених форм балету.

Якщо уважно проаналізувати створення художнього образу хореографічного твору Павлом Вірським, можна помітити, що його формування і становлення перебувало в прямій залежності від задуму всесвітньовідомого балетмейстера-режисера і музичного супроводу, створеного на основі мелодії народної пісні, який надавав йому більшої виразності, підказуючи типові риси того чи іншого сценічного персонажа і відповідні танцювально-ігрові рухи театрально-драматичного дійства, які спонукали до розгортання сюжету хореографічного номера.

Використання музично-пісенного матеріалу у народно-сценічному хореографічному мистецтві було сприятливим ґрунтом для становлення й розвитку нестримної фантазії балетмейстера Павла Вірського. Між музичним супроводом пісні і танцювальним рухом при одночасному їх виконанні встановлювалися дуже тісні взаємозв'язки. Їх об'єднував один і той же поетичний зміст. Визначальна роль при цьому належала музичному супроводу пісні, розвитку її образів. Танцювальний рух, супроводжуючи музику, виражав її образний зміст. Але музичний матеріал пісні й танцювальний рух не відображають точно життєві явища або предмети. Вони відтворюють переживання в їхньому опоетизованому вигляді. Проте пісенно-музичними образами можуть бути охарактеризовані властивості й риси певного персонажа, відображені його потяги і прагнення, показана динаміка почуттів. Як уже говорилося, визначальну роль у творчому процесі балетмейстера відіграє музика. Танцювальні рухи можна розглядати як своєрідні виражально-зображальні засоби, якими користувався Павло Вірський для втілення музичного змісту. Наприклад, під час драматизації пісні і постановки хореографічної мініатюри «Ой під вишнею» (муз. обробка І. Іващенка) перед балетмейстером ставилося завдання встановити певні взаємодії між сценічними персонажами. В основі її – сюжет однойменної народної пісні та виражальні прийоми українського ярмаркового – «бурлескного» – видовища і вертепного лялькового театру. Такий глибокий знавець національних театральних традицій, як Павло Вірський, не міг обминути самобутнього народного «вертепу» і барвистого балаганно-ярмаркового видовища. Адже перші народно-сценічні українські танці з'вилися саме в інтермедіях вертепного театру [1, 75].

Сцена являє собою танцювально-пластичну пантоміму, побудовану за вимогами танцювальної образності. Комедійна інтерпретація української народної пісні «Ой під вишнею!» перейнята ритмами, жестами та рухами, які конкретно відтворюють душевний стан персонажів – «ляльок» – дівчина, старий і молодий козак-запорожець – типові представники українського вертепного театру. Гостра сатиричність мелодії пісні спричиняє до дотепно-комічного, невичерпно пародійного хореографічного звучання. Кожна з ляльок має свою, неухильну визначену лінію поводження, кожну наділено власними індивідуальними рисами. В цій майстерній своїм режисерським малюнком мініатюрі відчуваєш оптимістичну переконаність балетмейстера-постановника, його вміння у сатирі донести до глядача художні образи персонажів які були закладені в основі сюжету народної пісні і театралізовано розвинуті ним в сценічній дії.

У пісні «Ой під вишнею!» зображено події з великим драматичним розвитком: різко протиставлені герої, які уособлюють добро (молодий козак-запорожець і дівчина) і зло (старий-залицяльник). У танцювальній формі їхні взаємодії із старим залицяльником виражаються у не підкупності і вірності любові дівчини до козака, спробі вдатися до самозахисту, мужньому захисту козаком свого щастя і покарання зла. Таким чином, стосунки «встановлюються» спершу між дівчиною і старим залицяльником, потім козаком і старим залицяльником (це найдраматичніша ситуація) і, нарешті, між дівчиною і козаком-запорожцем. Отже, можна виділити три епізоди, що характеризують взаємодії персонажів: перший – залицяння старого дідугана до дівчини, другий – боротьба старого залицяльника з козаком, третій – спільна радість дівчини і козака.

Однак, хоч пісня і має драматургічну насиченість, але всі образи не дістали б цікаву й дійову характеристику, якщо б не було її варіаційної музичної обробки. Пісня не є достатнім джерелом для розгорнутої музичної і хореографічної драматургії, і створенню художнього образу твору, якщо вона

не дістала аранжування і не супроводжується варіаціями, які дають програмні характеристики образів.

Особливого значення набуває характер і музичний матеріал пісні, який інсценує балетмейстер-постановник, розвиваючи драматургічну канву твору. Звичайно багато пісень, особливо народні, – чудовий матеріал для самостійної драматизації балетмейстером. Але опора тільки на літературний текст не досить емоційно впливає на балетмейстера. Очевидно, що на перших етапах формування задуму твору потрібні сильніші подразники, які спонукають балетмейстера до активнішої уяви, яка спираючись на художні образи літературного твору надасть глядачу цілковито новий твір з розвиненою драматургією. Сила уяви – одна з найбільших у Всесвіті. "Уява важливіша за знання". Ця думка була висловлена одним із найбільших світових вчених й математичних геніїв – Альбертом Ейнштейном [6, 53]. Якщо ж обмежуватися спершу тільки на драматизацію пісні, то танцювальні рухи можуть набрати умовно-ілюстративного й формального характеру. Проте потім, за допомогою уяви, розширивши драматургію пісенного матеріалу, визначивши жанр, один з головних компонентів у постановочній роботі балетмейстера, знайшовши оригінальні способи втілення свого творчого задуму, на основі оригінальної музичної оркестрової обробки балетмейстер успішно драматизує пісню в танцювальній формі.

Крім того, очевидним в спільному творчому процесі балетмейстера і композитора є також виражальне значення забарвлення звучання різних музичних інструментів, які викликають асоціації з життєвими явищами. Динамічні відтінки, а також інші нюанси (посилення, послаблення звучання) немовби посилюють розвиток музичних образів, підкреслюючи їх емоційний зміст і діють на почуття глядачів.

Нажаль, в концертних виставах інших творчих колективів час від часу зустрічаються ілюстративні хореографічні твори, в яких постановник випускає з поля зору, що початковим моментом будь-якої творчості є задум майбутньої творчої роботи. Це стосується, насамперед, режисерсько-балетмейстерської творчості. Режисерський задум хореографічного твору включає в себе прийоми направлені на визначення надзавдання, зерна, як концентроване відчуття теми, ідеї, фабули та наскрізної дії, образ як метафори, як основного процесу, що відбувається в хореографічному творі й режисерському прийомі. Задум – витвір балетмейстера-режисера, він щоразу виникає довільно, в кожного по-різному і готується складним внутрішнім рухом, який бродить довгим дозріванням і завершується несподіваним, раптовим спалахом – знахідкою.

К. Паустовський у своєму творі «Золота троянда» писав, що задум – це блискавка. Багато днів над землею накопичується електрика, білі купчасті хмарини перетворюються на грізні грозові хмари. Накопичується все це поступово, повільно, доки не доходить до ступеня напруги, який вимагає неминучого розряду. Тоді весь цей стиснутий і дещо хаотичний світ породжує блискавку – задум [2, 53]. Отже, мистецькі здобутки багатьох відомих балетмейстерів свідчать, що народна поетична творчість, у тому числі й давніші пісні літературного походження невідомих авторів як невід’ємна частина прадавньої традиційної ігрової культури, сприятливий фундамент для створення художньо-сценічних образів і формування творчої особистості балетмейстера-постановника, який в мистецтві танцю не втратить свого зв'язку з життям суспільства.

Наукова новизна роботи полягає в розширенні процесу творчої асоціативної уяви балетмейстера-постановника, яка набуває особливої поетичності під час прослуховування пісень літературного походження, виявити творчі напрямки у створенні художнього образу в народно-сценічній хореографії на основі творів народної поетичної творчості, а також розробки режисерського задуму та його драматургічної канви, помноживши все це на досягнення професійного народного театрально-хореографічного мистецтва. Висновки. Здійснюючи сценічну постановку народного танцю, в якому головним героєм є художньо-сценічний образ, створений на основі творів народно-поетичної творчості і пісень літературного походження, балетмейстер, об’єднуючи у музично-пластичному синтезі різні мистецтва, володіючи всіма виразними засобами танцю, повинен добре розуміти, що літературні образи – це не просто списані риси реальних людей, це узагальнений, типізований образ певної групи людей, який в хореографічному творі розкриває темперамент народу, систему координації рухів, яка у різних народів буває різною, взаємини між рухами і музикою, зв'язок з історією і побутом народу. В окремих випадках ці узагальнення за масштабом можуть бути цілим народом. Але такі масштабні узагальнення мають найбільш переконливість, коли наділені неповторними, індивідуальними рисами, які відтворюються балетмейстером-режисером в драматургічній канві твору. Індивідуальність ж народжується певними обставинами, і ці обставини віддзеркалюються в цій індивідуальності. .

Література

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ: Мистецтво, 1971. 132 с.
2. Заворотній О. Робота режисера над п'єсою та виставою. Рівне: Рівенський державний гуманітарний університет, 2009. 197 с.
3. Календарно-обрядові пісні / упоряд., передм., приміт. О. Ю Чабанюк. Київ : Дніпро, 1987. 392 с.
4. Павло Вірський : [життєвий і творчий шлях] / упоряд. Ю.В. Вернигор, Є. І. Досенко. Вінниця: Нова книга, 2012. 320 с.
5. Пісні літературного походження / упоряд. В.Г. Бойко (тексти), А.Ф. Омельченко (мелодії), редак. З. Й Бех. Київ : Наукова думка, 1978. 495 с.
6. Энтони Р. Секреты уверенности в себе. Нью Йорк : Беркли книги, 1994. 411 с.

References

1. Borymska H. (1971). Gems of Ukrainian dance. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
2. Zavorotnii O. (2009). Director's work on the play and performance. Rivne: Ryvenckyi derzhavnyi gumanytarnyi unyvercytet. [in Ukrainian].
3. Calendar-ritual songs (1987). O.Yu Chabaniuk (Ed.). Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian].
4. Pavlo Virsky: [life and creative way] (2012). Yu.V. Vernyhor, Ye. I. Dosenko (Ed.). Vinnytsia : Nova knyha. [in Ukrainian].
5. Songs of literary origin (1978). V.H. Boiko, A.F. Omelchenko, Z. Y Bekh (Ed.). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
6. Anthony R. Secrets of Self Confidence (1994). New York: Berkley books. [in English].

Стаття надійшла до редакції 15.08.2019
Прийнято до публікації 20.09.2019

УДК 793.33(477):06.015(100)
https://doi.org/10.32461/190674

Базела Дмитро Дмитрович,
заслужений артист України, доцент кафедри
хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв,
суддя міжнародної категорії WDSF
ORCID 0000-0002-5345-8862
ddbazela@gmail.com

МІЖНАРОДНІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ЇХ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК СПОРТИВНО-ТАНЦЮВАЛЬНОГО РУХУ В УКРАЇНІ

Мета роботи – аналіз впливу міжнародних спортивно-танцювальних організацій (WDSF, WDC, IPDSC та ін.) на розвиток танцювального спорту в Україні на сучасному етапі. **Методологічною** основою дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний, соціокультурний, діяльнісний, історичний підходи. **Наукова новизна**. Доведено, що світові танцювальні організації відіграють велику роль у становленні й розвитку спортивно-танцювального руху в Україні на інституційному та професійно-технічному рівнях. Констатовано, що впродовж останніх років спортивний бальний танець як соціокультурний інститут зазнав серйозної реструктуризації на шляху інтеграції до національної спортивної системи як складової світових процесів, спрямованих на визнання його олімпійським видом спорту. **Висновки**. Українські танцювальні організації продовжують активно взаємодіяти як з профільним міністерством, так і з міжнародними організаціями, зокрема WDSF й WDC, здійснюючи великий обсяг роботи стосовно впровадження нових стандартів і норм для спортсменів, тренерів і суддів. Стверджується, що, враховуючи активний розвиток виконавської техніки, систем суддівства та ін., у цій ситуації важливо залучати до роботи якомога більше кваліфікованих міжнародних фахівців, сприяти реалізації міжнародними організаціями їхніх планів і новітніх тенденцій в Україні, а також системно й послідовно роботи свій внесок у розвиток бального танцю в нашій країні й світі, популяризувати його та забезпечити зростання рівня виконання й масовості.

© Базела Д.Д., 2019

Ключові слова: бальний танець, танцювальний спорт, міжнародні спортивно-танцювальні організації, WDSF, WDC, Асоціація спортивного танцю України, Всеукраїнська федерація танцювального спорту.

***Базэла Дмитрий Дмитриевич**, заслуженный артист Украины, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств, судья международной категории WDSF*

Международные организации и их влияние на развитие спортивно-танцевального движения в Украине

Цель работы – анализ влияния международных спортивно-танцевальных организаций (WDSF, WDC, IPDSC и др.) на развитие танцевального спорта в Украине на современном этапе. **Методологической** основой исследования является диалектический принцип познания, системный, социокультурный, деятельностный, исторический подходы. **Научная новизна**. Доказано, что мировые танцевальные организации играют большую роль в становлении и развитии спортивно-танцевального движения в Украине на институциональном и профессионально-техническом уровнях. Констатировано, что в последние годы спортивный бальный танец как социокультурный институт был серьезно реструктурирован на пути интеграции в национальную спортивную систему как составляющую мировых процессов, направленных на признание его олимпийским видом спорта. **Выводы**. Украинские танцевальные организации продолжают активно взаимодействовать как с профильным министерством, так и с международными организациями, в частности WDSF и WDC, осуществляя большой объем работы относительно внедрения новых стандартов и норм для спортсменов, тренеров и судей. Утверждается, что, учитывая активное развитие исполнительской техники, систем судейства и др., в этой ситуации важно привлекать к работе как можно больше квалифицированных международных специалистов, способствовать реализации международными организациями их планов и новейших тенденций в Украине, а также системно и последовательно вносить свой вклад в развитие бального танца в нашей стране и мире, популяризировать его и обеспечить рост уровня исполнения и массовости.

Ключевые слова: бальный танец, танцевальный спорт, международные спортивно-танцевальные организации, WDSF, WDC, Ассоциация спортивного танца Украины, Всеукраинская федерация танцевального спорта.

***Bazela Dmitry**, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Choreographic Arts Department of the Kiev National University of Culture and Arts, international WDSF judge*

International organizations and their impact on the development of the dancesport movement in Ukraine

The purpose of the article is an analysis of the influence of international sports and dance organizations (WDSF, WDC, IPDSC, etc.) on the development of the dancesport movement in Ukraine at the present stage. **The methodology** of research is the dialectical principle of cognition, systemic, sociocultural, activity, historical approaches. **Scientific novelty.** It is herein demonstrated that global dance organizations have played and continue to play a significant role in the formation and development of the Ukrainian dancesport movement at institutional, professional, and technical levels. It is also herein declared that dancesport, as a socio-cultural institution, has undergone some severe restructuring on its path to integration into the national sports system, this being part of a yet more extensive global process aimed at its recognition as an Olympic event. **Conclusions**. Ukrainian dance organizations continue to vigorously interact with both government departments and international organizations – particularly the WDSF and WDC – in carrying out a considerable measure of work relating to the introduction of new standards and norms for athletes, coaches, and judges. It is therefore argued that – taking into account the development of performance technique, judging systems, etc. – it is crucial to attract as many qualified international specialists as possible; to help global organizations realize their plans to import the latest dance trends into Ukraine; and to systematically and progressively contribute to the development of ballroom dancing in our country and the world – to popularize it and to ensure the continued growth of its performance standards.

Key words*:* ballroom dancing, dancesport, international dancesport organizations, WDSF, WDC, Ukrainian Dancesport Association, All-Ukrainian Dancesport Federation.

Актуальність теми дослідження. У сучасному культурному просторі бальні танці характеризуються багаторівневістю, динамічністю й здатністю до саморозвитку. Це той вид танцювального мистецтва, який на сьогоднішній день зазнає істотних трансформацій на тлі синтезу мистецтва та спорту. Поряд із приналежністю до сфери хореографічного мистецтва, спортивний бальний танець переживає період бурхливого розвитку, що пов'язаний із переглядом базових принципів, формування й розвиток яких відбувся впродовж останніх ста років. Сучасний етап ознаменувався переходом бального танцю до категорії спорту, де вплив спортивних тенденцій набув яскраво вираженого характеру, у зв’язку з чим поява терміна «танцювальний спорт» видається цілком закономірною.

На рубежі XIX – XX ст. досить серйозно змінюється підхід до бального танцю. Капіталізація суспільних відносин та різних напрямків мистецтва й культури, безумовно, вплинула на цей вид танцю, змінивши його форму, популярну у XIX ст. Також у цей час під впливом громадського

інтересу й потужного розвитку спорту відбувається відродження Олімпійських ігор, а це, водночас, зумовлює появу нового погляду на можливості бального танцю, змагальні засади якого доповнили й збагатили новими фарбами та почуттями вже усталений вид. Після перших змагань з танго, проведених й організованих Камілем де Реналем у 1907 р. у Ніцці (Франція), розпочався період нескінченних конкурсів по всій Європі. У 1909 р. він же за підтримки газети The Dancing Times став організатором напівофіційного чемпіонату світу у Лондоні, до програми якого увійшли всього чотири танці – Boston, Tur Key Trot, One-step й Tango.

Якщо до початку ХХ ст. «бальними» називали групу популярних парних танців, що викликають найбільший інтерес у суспільстві, достатньо описаних і стандартизованих, щоб під час спеціальних змагань можна було б виявити найкращі танцювальні пари, то під час розвитку цього виду танців була відібрана так звана «десятка» конкурсної програми: спочатку це були танці європейської програми (повільний вальс, танго, фокстрот, квікстеп, віденський вальс), а згодом, у 40-х рр. ХХ ст., додалися латиноамериканська програма (ча-ча-ча, самба, румба, пасодобль, джайв). Велику роль у всіх цих процесах відіграли міжнародні спортивно-танцювальні організації, роль яких неможливо ігнорувати. Вони були й залишаються вагомим фактором інституалізації та стандартизації як спортивно-танцювального руху взагалі, так і «конкурсного» бального танцю зокрема. Це актуалізує будь-які дослідження у цьому напрямку, тим більше, якщо йдеться про впливи на організаційному рівні між світовими та національними інституціями, про взаємообмін ідеями, положеннями та кваліфікаційними програмами, без чого танцювальний спорт не буде розвиватися в жодній країні, й Україна не є винятком із правил.

Аналіз останніх досліджень й публікацій. Тема впливу зарубіжного досвіду та міжнародних танцювальних організацій на розвиток спортивно-танцювального руху в Україні й досі залишається «білою плямою» у межах наукових студій у цьому ключі. Лише окремі теоретики та практики бального танцю звертаються до вивчення міжнародного досвіду та інституційних аспектів становлення спортивного бального танцю та танцювального спорту, побіжно порушуючи теми взаємовпливів й співпраці. І це зрозуміло, оскільки оформленого й концептуалізованого матеріалу з цієї проблеми немає. Саме тому постає необхідність звернення до сайтів міжнародних й українських спортивно-танцювальних організацій, інших електронних ресурсів, а ще до особистісних контактів, враховуючи досвід роботи у подібній царині. Також потрібно взяти до уваги статті М. Богданової [1], Р. Вороніна [2], В. Матвєєва [4], Т. Тракалюк [10], які допомагають зрозуміти контекст зазначеного впливу.

Мета статті – розкрити й розглянути вплив міжнародних організацій на розвиток спортивно-танцювального руху в Україні на сучасному етапі.

Виклад основної частини. Перші організації, які розробили основні ідеї й стандартизували техніку виконання фігур, були створені в Англії. Це Британська асоціація викладачів бального танцю (1902), Альянс Об’єднаного королівства (1903) та Імперська спілка (1904). Незважаючи на англійську першість у цьому питанні, розвитком бального танцю переймалися й інші країни.Наприклад, вище зазначалося про Каміля де Реналя та його чемпіонат, який, окрім згаданих прикладів, став ініціатором й організатором найбільшо-го турніру у 1922 р., в якому перемогли англієць Віктор Сильвестр зі своєю партнеркою Філліс Кларк. Саме В. Сильвестр у подальшому організував шоу-програми про танці на телебаченні, а ще був керівником танцювального оркестру й автором багатьох публікацій про бальні танці [4, 9].

У 1921 р. відбулася основна стандартизація вальсу, танго й фокстроту, що пов’язано завершенням формування англійського танцювального стилю, який був прийнятий за основу у всьому світі. Танцювальні турніри й численні світові чемпіонати сприяли тому, що у англійському містечку Блекпул було зорганізовано легендарний фестиваль бального танцю. З моменту заснування у вищезазначеному році й по сьогоднішній день цей фестиваль залишається неофіційним відкритим чемпіонатом світу.

У 1929 р. редактор журналу «The Dancing Times» Філіп Річардсон ініціював створення «Official Board of Ballroom Dance» (OBBD) – об'єднання англійських і зарубіжних асоціацій викладачів бальних танців. Основне завдання цього об’єднання полягало у визначенні стандартів і стилів танцювання, створенні та впровадженні системи медальних тестів, проведенні іспитів для викладачів, конгресів з метою поширення передового досвіду у бальному конкурсному танці.

Поступово «англійський стиль» танцювання з початком 30-х рр. ХХ ст. підкорює Європу. Танцювальні пари активно подорожують іншими країнами, в результаті чого стає зрозуміло, що естетика та виконавська майстерність дуетів з різних країн ідентичні. Проте різняться стиль, методи

та способи її реалізації залежно від школи. З огляду на це, з'являються загальні вимоги до проведення змагань, що збігається з процесом раціоналізації останніх.

Водночас зі створенням професійних організацій у європейських країнах танцюристи-аматори об'єднуються в клуби, створюючи національні «аматорські» організації. Після низки невдалих спроб у 1935 р. у Празі зусиллями англійських організацій вчителів створена «Federation Internationale de Dance pour Amateurs / International Amateur Dancers Federation" (FIDA), яка стала першою міжнародною аматорською організа-цією. 10 грудня цього ж року на установчій конференції зібралися представники 9 національних асоціацій бального танцю (Австрії, Чехословаччині, Данії, Франції, Німеччини, Голландії, Англії, Швейцарії та Югославії), які стали членами-засновниками Міжнародної федерації танцівників-любителів, першим президентом якої було обрано Франца Бюхлера з Австрії. Невдовзі до них приєдналися асоціації Балтійських країн, Бельгії, Норвегії, Італії та Канади.

Перед початком Олімпійських ігор у 1936 р. у Бад-Наухаймі FIDA у співпраці з аматорською танцювальною організацією Німеччини RPG організувала та провела перший офіційний чемпіонат світу серед любителів, у якому взяли участь пари з 15 країн. Змагання проводилися відповідно до спеціально розроблених правил. Після цього чемпіонату всі міжнародні конкурси виконавців бальних танців організовувалися й проводилися під егідою FIDA до початку Другої світової війни у 1939 р. Відновила роботу FIDA у 1953 р., а 1955 р. у своїх лавах налічувала танцюристів з 10 країн.

На початку 50-х рр. XX ст. об'єднання танцювальних організацій різних країн привело до утворення міжнародних організацій: професійної – ICBD (International Council of Ballroom Dancing, 1950 р.) та аматорської – ICAD (International Council of Amateur Dancers 1953 р.). На рубежі 70-х рр. почалися важливі трансформації, в результаті яких особливого поширення набув альтернативний термін «танцювальний спорт», що позначав назви основних танцювальних організацій з метою подальшого розвитку бальних танців як олімпійського виду спорту. У 1995 р. ICBD перейменовують на WD&DSC (Всесвітня рада танцю й танцювального спорту), а ICAD – у IDSF (Міжнародна федерація танцювального спорту), яка у 1995 р. була визнана Міжнародним олімпійським комітетом. Згодом вона стає членом GAISF (General Association of Intentional Sports Federations) і членом WGA (World Games Association).

У 2001 р. IDSF приєднується до Всесвітнього антидопінгового кодексу й формує антидопінгову комісію, тоді як спортсмени-танцюристи федерації беруть участь у шостих Всесвітніх іграх у Акіті (Японія), перевищуючи за критерієм прибутковості від продажу квитків 36 видів спорту. А з 2003 р. засновані IDSF 10 турнірів Grand Slam, щорічно проводяться на різних континентах, й IDSF не рекомендує своїм членам брати участь у змаганнях інших організацій.

Важливо відзначити, що на початку 2004 р. у Києві представники України, Росії та Молдови, керуючись ідеями розвитку спортивного танцю та усунення перешкод, які можуть стояти на заваді, створюють міжнародну аматорську організацію IDU (Міжнародний танцювальний союз). У 2005 р. засновано IDSA (International Dance Sport Association), тобто Міжнародну танцювальну спортивну асоціацію, а влітку 2006 р. WD&DSC перейменовано на WDC (Всесвітню танцювальну раду). Дещо згодом створено аматорську лігу WDC «Amateur League» як результат заборон, встановлених IDSF щодо відкритих танцювальних конкурсів. У відповідь на це в 2010 р. на Генеральній асамблеї IDSF у Відні було схвалено створення Professional Division (PD), комітету, котрий опікується професійними танцівниками. На щорічних загальних зборах у Люксембурзі у 2011 р. IDSF змінює свою назву на WDSF – «World Dance Sport Federation» (Міжнародна танцювальна спортивна федерація).

Узагальнюючи, можна представити умовний перелік міжнародних організацій, включаючи й Україну, які займаються розвитком танцювального спорту, спортивного танцю чи бального танцю:

- WDSF – Міжнародна Федерація Танцювального Спорту (90 країн, президент Шон Тей, Сінгапур);
- WDC – Всесвітня рада танців (60 країн, президент Донні Бернс, Шотландія);
- IPDSC – Міжнародна професійна рада танцювального спорту (50 країн, президент Пітер Максвелл, Англія);
- IPS / WDSC – Комітет зі спортивних танців на інвалідних візках – член Міжнародного Параолімпійського комітету (43 країни, президент Грете Андерсен, Норвегія);
- IDSA – Міжнародна асоціація танцювального спорту (33 країни, президент Святослав Влох, Україна);
- BDFI – Міжнародна федерація танцюристів бальних танців (28 країн, президент Грег Сміт, Нідерланди);

- EDSF – Федерація Спортивного Танцю Європи (28 країн, президент Святослав Влох, Україна);
- IDU – Міжнародний танцювальний союз (22 країни, президент Ігор Машин, Україна).

Найчисленнішими з цього переліку є WDSF і WDC. Незважаючи на спільну мету цих організацій, які витрачають великі зусилля на розвиток танцювального спорту та визнання його олімпійським видом спорту, існують принципові відмінності, що впливають на взаємини між ними. Ідеться про те, що WDSF займається аматорським танцем й розвитком професійного руху, тоді як WDC професійним танцюванням, а віднедавна також аматорським танцювальним рухом.

Міжнародний досвід і тенденції розвитку бального танцю втілюються і в Україні. Членство наших танцювальних товариств у міжнародних організаціях танцювального спорту відкриває можливості й перспективи участі в танцювальних заходах світового масштабу. Першою була Асоціація спортивного танцю України (АСТУ), створена у 1992 р., яку очолив С. Влох зі Львова. У цьому ж році її прийняли до IDSF. Танцювальним парам, що були членами АСТУ, відкрилась можливість представляти Україну на різних престижних змаганнях у рамках IDSF. Наші танцівники неодноразово ставали призерами й переможцями престижних змагань, які проходили в Італії, Франції, Австрії, Голландії, Німеччини, Англії й інших країнах. АСТУ завдяки виступам українських пар заслужила довіру міжнародних організацій, і IDSF надало їй право проведення чемпіонатів світу серед молоді та юніорів, кубків та чемпіонатів Європи серед дорослих.

Загалом в Україні щорічно проводились до десяти великих турнірів світового рейтингу. Центрами спортивно-танцювального руху стають Львів, Харків, Київ, Одеса, Дніпропетровськ і Донецьк. У 1993 р. створено Українську Лігу професіоналів бального танцю (УЛПБТ), президентом якої стала генеральний секретар АСТУ – Ірена Бусь (Львів). Окрім тренерів АСТУ до складу цієї організації увійшли пари, яким потрібно було скласти професійні іспити європейської й латиноамериканської програм, щоб змінити свій статус любителя. Тим, хто складав професійний екзамен, присвоювались ступені Associate, Member або найвищий Fellow. Самі екзаменатори повинні були мати останній професійний ступінь. Активна робота дозволила президії УЛПБТ налагодити тісні контакти з англійською професійною організацією United Kingdom Alliance, завдяки співпраці з якою українські судді й викладачі підвищували свій професійний рівень та здобули право приймати екзамени в тренерів і професійних пар України.

У 1993 р. була створена та зареєстрована ще одна професійна організація – Українська рада бального танцю (УРБТ), очолювана відомим тренером-професіоналом Олексієм Литвиновим (Харків). На відміну від УЛПБТ, вона більш тісно працювала з Росією, таким чином підвищуючи свій професійний статус. По суті, це дві професійні організації, які одночасно подали свої заявки на вступ до ICBD, які були розглянуті у травні 1993 р., але на предмет вступу однієї організації від України. Саме тому під час засідання у Блекпулі президенти УЛПБТ та УРБТ створили об'єднану професійну організацію – Українську Раду танцю (УРТ), завдяки чому Україна отримала умовне членство у ICBD. Співголовами та керівниками організації стали І. Бусь та О. Литвинов.

Певний час УРТ активно працювала, розвиваючи професійний бальний танець в Україні. Нею організовувалися семінари для суддів, тренерів і викладачів, проводилися професійні іспити, а також заходи із запрошенням провідних фахівців світового рівня. Вся проведена робота не була даремною, й Україна вперше в історії ICBD отримала повноправне членство через 2 роки. Сама ж УРТ у 1995 р. на загальних зборах змінила власну структуру, перетворившись на єдину професійну танцювальну організацію на чолі з І. Бусь.

УРТ стала єдиним і повноправним представником України у ICBD, а згодом у перейменованих WD&DSC й WDC. Активна робота над розвитком професійного танцювання в Україні та участь суддів УРТ міжнародної категорії WDC в обслуговуванні Чемпіонатів світу та Європи серед професіоналів засвідчили продуктивність УРТ, яка також стала повноправним членом International Dance Organization (IDO) (офіс у Швеції) – міжнародної танцювальної організації, яка проводить міжнародні змагання й чемпіонати різних рівнів із сучасних танців – диско, хіп-хоп, брейк-данс, електрик, данс- шоу, свінг, сальса, мамба й ін.

Проте співпраця між УРТ та АСТУ тривала не довго. У лавах АСТУ посилились розбіжності серед тренерів, і не в останню чергу з огляду на фінансовий тиск Президії на організаторів змагань і на самих танцівників, що лише поглиблювало розкол в організації. Деякі танцювальні клуби перейшли до професійної ліги УРТ, займаючись любителями та посилюючи роботу з покращення та вдосконалення розвитку класифікаційних категорій. Інші об'єдналися навколо ідеї Української федерації спортивного танцю (УФСТ), яка була створена у листопаді 1996 р. Президентом став харків'янин Сергій Пінчук. Стосовно АСТУ, то в її складі залишились спортивні клуби та тренери,

які впливали на Президію й персонально на С. Влоха, проте це не допомогло знизити рівень невдоволення політикою останнього, що, врешті- решт, призвело до створення у березні 1999 р. Спілки громадських організацій спортивного танцю України (СГОСТУ), яку очолив Ігор Машин. За роки свого існування вона стала однією з наймасовіших організацій, якій вдалося об'єднати у своїх лавах танцювальні клуби з усіх областей України.

У 1998 р. УТР й УФСТ об'єдналися в Український союз спортивного танцю (УССТ), до якого через рік долучилася СГОСТУ. Президентом було обрано заступника голови Держкомспорту України, члена Національного олімпійського комітету Анатолія Домашенка. Зосередивши зусилля багатьох любителів і професіоналів, УССТ була найчисленнішою танцювальною організацією України, хоч і проіснувала недовго, припинивши свою роботу після об'єднавчого Чемпіонату України через непорозуміння серед керівного складу.

У лавах АСТУ згодом теж назрів черговий конфлікт, який закінчився тим, що в 2005 р. відокремилися й утворилися дві організації: «Динамо-Україна» (президент Сергій Дороговцев) й «Україна танцювальна» (президент Сергій Кравчук). Проте це не було остаточною крапкою. У тому ж році IDSF припинила членство АСТУ, зобов'язавши всі організації до переговорів та об'єднання на рівні єдиного інституту, який би представляв Україну в IDSF. Враховуючи те, що в країні тоді існувало 7 організацій, які займались розвитком спортивного танцю, процес консолідації був досить довготривалим і зайняв аж три роки. У листопаді 2008 р. УРТ, УФСТ, «Динамо-Україна» та «Україна танцювальна» підписали документи про саморозпуск, утворивши Всеукраїнську федерацію танцювального спорту (ВФТС). Президентом об'єднаної організації обрали депутата Верховної Ради України Бориса Дейча із Судака.

Після цього об'єднання, IDSF прийняли Україну членом Міжнародної федерації танцювального спорту. АСТУ й СГОСТУ відмовилися підписувати об'єднавчий меморандум та вступили до Ліги танцю (International Dance Union). Зупиняючись вкотре на АСТУ, варто зазначити, що вона з 2005 р. входила до IDSA і водночас представляла Україну у WDC. У 2015 р. наказом № 2036 Міністерства молоді та спорту України від 16 червня 2015 р. АСТУ надано статус національної спортивної організації.

Незважаючи на роботу, яку здійснювала АСТУ стосовно розвитку спортивного танцю в нашій країні, з часом стосунки між її керівництвом і WDC зіпсувалися через політичні позиції. Йдеться про позов АСТУ до українського суду на WDC про виключення останньої з переліку міжнародних спортивних організацій, до складу яких входять відповідні спортивні федерації України, з огляду на підривну роботу, що її проводить WDC щодо авторитету України у світі (Наказ № 3957 Міністерства молоді та спорту від 20 вересня 2017 р.).

Паралельно зі спортивними танцями в Україні розвивається танцювальний спорт, який представляє Всеукраїнська федерація танцювального спорту (ВФТС), створена 18 листопада 2008 р., зареєстрована у Міністерстві юстиції (Свідоцтво №3006 від 04.12.2008 р.). Вона ж представляє Україну у Міжнародній федерації танцювального спорту (WDSF), функціонуючи за правилами цієї організації.

Між АСТУ й ВФТС є відмінності, які не до вподоби окремим членам обох організацій. Мова йде про:

- перехід спортсменів до наступної вікової категорії, що здійснюється за роком народження (в АСТУ за датою);
- обмеження, що стосуються спортивного костюма;
- у ВФТС існує дрес-код для суддів, а у АСТУ його немає;
- у ВФТС проводяться відбіркові змагання для участі спортсменів у Чемпіонатах та Кубках Світу й Європи, тоді як у АСТУ без відбіркових змагань можна брати участь у будь-яких змаганнях;
- різниця у правилах дозволених танців у латиноамериканській програмі: в рамках ВФТС перший танець – самба, а в АСТУ – ча-ча-ча;
- різниця у правилах до фігур, які виконуються на змаганнях (у ВФТС дотримуються цих правил з метою переходу танцювальних пар від класу до класу, набираючи потрібні бали, що створює можливість для професійного зростання танцівників).

У 2014 р. у зв'язку з анексією Криму Президент ВФТС Б. Дейч полишив організацію, повернувшись на півострів. Хоча до цього організація вже перебувала у кризовій ситуації з огляду на те, що її члени були невдоволені корупційними схемами керівництва, що закінчилося її розколом. Завдяки ініціативній групі був призупинений розвал організації й відбулася конференція, на якій було обрано нову Президію. Очолив її Андрій Поливка зі Львова. Поступово продуктивна робота членів

ВФТС відновилася: були розроблені нормативні документи організації, положення стосовно суддів і спортсменів, що сприяло активному підйому ВФТС.

У 2015 р. ВФТС подала документи на отримання статусу національної спортивної федерації, але через невирішені на той час проблеми їй було відмовлено. Втім, це не стало на заваді роботи федерації, яка продовжила проводити міжнародні змагання, Чемпіонати та Кубки України, навчання суддів два рази на рік. Спортсмени відновили активну участь у змаганнях інших країн.

Як член WDSF, ВФТС проводить в Україні багато змагань світового рівня, що забезпечує їй позитивну оцінку Міністерства молоді та спорту України. У зв'язку з цим 19 травня 2017 р. ВФТС було надано статус національної спортивної федерації. 15 вересня цього року між Міністерством молоді та спорту України й Всеукраїнською федерацією танцювального спорту підписано договір про спільну діяльність, спрямовану на розвиток танцювального спорту. До речі, WDSF надала право ВФТС на проведення19-20 жовтня 2019 р. Чемпіонату Світу з 10 танців (категорія «Молодь»). Це, безумовно, заслуга ВФТС за вагомий внесок у розвиток танцювального спорту й підвищення рейтингу України на міжнародній арені.

Завдяки активній роботі вищезгаданих українських організацій у нас станом на сьогодні співіснують два види спорту, які займаються розвитком бального танцю – танцювальний спорт (ВФТС) та спортивні танці (АСТУ). В Україні існує чимало інших танцювальних організацій, які певною мірою займаються розвитком бального танцю. Проте це здебільшого об'єднання танцювальних клубів, яких не влаштовує членство в організації, правила роботи чи особистісний фактор.

Висновки. Підбиваючи підсумки, варто відзначати, що світові танцювальні організації відіграють велику роль у становленні й розвитку спортивно-танцювального руху в Україні на інституційному та професійно-технічному рівнях. Незважаючи на непрості як внутрішні, так і зовнішні відносини українських спортивно-танцювальних організацій, можна констатувати, що впродовж останніх років спортивний бальний танець як соціокультурний інститут зазнав досить серйозної реструктуризації на шляху інтеграції до національної спортивної системи як складової світових процесів, спрямованих на визнання його олімпійським видом спорту. Українські танцювальні організації продовжують активно взаємодіяти як з профільним міністерством, так і з міжнародними організаціями, зокрема WDSF й WDC, здійснюючи великий обсяг роботи щодо впровадження нових стандартів і норм для спортсменів, тренерів і суддів. У цій ситуації важливо залучати до роботи якомога більше кваліфікованих міжнародних фахівців, здатних дати експертну оцінку процесам, що відбуваються. Враховуючи активний розвиток виконавської техніки, систем суддівства та ін., ми повинні сприяти реалізації міжнародними організаціями їхніх планів і новітніх тенденцій в Україні, запрошувати зарубіжних фахівців, налагоджуючи обмін досвідом, а також системно й послідовно роботи свій внесок у розвиток бального танцю в нашій країні та світі, популяризувати його та забезпечити зростання виконавського рівня й масовості.

Література

1. Богданова М.В. Спортивний танець у системі бальної хореографії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20 (2). С. 214-217.

2. Воронин Р.Е. Учебники по технике WDSF – новый шаг в развитии теории и техники спортивного бального танца. *Современный спортивный бальный танец: исторический опыт, современные проблемы, перспективы развития: II Межвузовская научно-практическая конференция, 28 февраля 2014 г.* Санкт-Петербург: СПбГУП, 2014. С. 43-50.

3. Всеукраїнська Федерація Танцювального Спорту. Режим доступу: http://audsf.com.ua/docs/

4. Матвеев В.В. Пути развития педагогического образования в бальной хореографии. *Танец в диалоге культур и традиций: VII Межвузовская научно-практическая конференция*, 24 февраля 2017 г. Санкт-Петербург: СПбГУП, 2017. С. 8-16.

5. Международные танцевальные (спортивные) организации. Режим доступу: http://dancesport.ru/news/art_406.html

6. Наказ Міністерства молоді та спорту України від 16.06.2015 №2036 «Про надання статусу національної спортивної федерації» Режим доступу: http://www.udsa.com.ua/files/docs/info/nakaz-status-2015.PDF

7. Наказ Міністерства молоді та спорту України від 20.09.2017 №3957 «Про внесення змін до Переліку міжнародних спортивних федерацій, до яких входять відповідні Всеукраїнські спортивні федерації». Режим доступу: http://www.udsa.com.ua/files/docs/info/ORDER%20_%20WDC.pdf

8. Спортивні бальні танці. Бальний танець: спорт чи розвага? Режим доступу: https://aboutdance.com.ua/sportivnyie-balnyie-tantsyi/

9. Спортивний комітет України. Режим доступу: http://scu.org.ua/menu-sportcomitety-ukrainu.html

10. Тракалюк Т.А. Становление и развитие спортивного танца в мире. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 15. Науково-педагогічні проблеми фізичної культури (фізична культура і спорт).* 2014. Вип. 9 (50). С. 144-149.

11. European Dance Sport Federation. Режим доступу: http://idsa.com.ua/edsf/

12. International Dance Sport Association. Режим доступу: http://idsa.com.ua/

13. World Dance Council. Режим доступу: https://aleksandr-p.io.ua/s2638339/world_dance_council_wdc_oficiyniy_sayt_sportivni_tanci

14. World DanceSport Federation. Режим доступу: https://www.worlddancesport.org/

References

1. Bogdanova M. (2014). Sports dance in the system of ballroom choreography. Ukrayins′ka kul′tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku, 20 (2), 214-217. [in Ukrainian].

2. Voronin R.E. (2014). Textbooks on the technique of WDSF – a new step in the development of the theory and technology of sports ballroom dance. Sovremennyy sportivnyy bal'nyy tanets: istoricheskiy opyt, sovremennyye problemy, perspektivy razvitiya: II Mezhvuzovskaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, 28 fevralya 2014 g. St. Petersburg: SPbHUTP. P. 43-50. [In Russian].

3. All-Ukrainian Dance Sports Federation. Retrieved from: http://audsf.com.ua/docs/ [in Ukrainian].

4. Matveev V. (2017). Ways of development of pedagogical education in ballroom choreography. Tanets v dialoge kul'tur i traditsiy: VII Mezhvuzovskaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, 24 fevralya 2017 g. St. Petersburg: SPbHUTP, 8-16. [In Russian].

5. International dance (sports) organizations. Retrieved from: http://dancesport.ru/news/art_406.html [In Russian].

6. Order of the Ministry of Youth and Sport of Ukraine dated June 16, 2015 №2036 «On the granting of the status of a national sports federation». Retrieved from: http://www.udsa.com.ua/files/docs/info/nakaz-status-2015.PDF [in Ukrainian].

7. Order of the Ministry of Youth and Sport of Ukraine dated September 20, 2017 № 3957 «On amendments to the List of international sports federations, which include relevant All-Ukrainian sports federations». Retrieved from: http://www.udsa.com.ua/files/docs/info/ORDER%20_%20WDC.pdf [in Ukrainian].

8. Sports ballroom dancing. Ballroom dance: sport or entertainment? Retrieved from: https://aboutdance.com.ua/sportivnyie-balnyie-tantsyi/ [in Ukrainian].

9. Sports Committee of Ukraine. Retrieved from: http://scu.org.ua/menu-sportcomitety-ukrainu.html [in Ukrainian].

10. Trakalyuk T. (2014). Formation and development of sports dance in the world. Naukovyy chasopys Natsional′noho pedahohichnoho universytetu imeni M.P. Drahomanova. Seriya 15. Naukovo-pedahohichni problemy fizychnoyi kul′tury (fizychna kul′tura i sport), 9 (50), 144-149. [in Ukrainian].

11. European Dance Sport Federation. Retrieved from: http://idsa.com.ua/edsf/ [In English].

12. International Dance Sport Association. Retrieved from: http://idsa.com.ua/ [In English].

13. World Dance Council. Retrieved from: https://aleksandr-p.io.ua/s2638339/world_dance_council_wdc_oficiyniy_sayt_sportivni_tanci [In English].

14. World DanceSport Federation. Retrieved from: https://www.worlddancesport.org/ [In English].

Стаття надійшла до редакції 9.10.2019
Прийнято до публікації 12.11.2019

УДК 792.82(477)“195/199”
https://doi.org/10.32461/190675

Вакуленко Олеся Михайлівна,
доцент кафедри бальної хореографії,
Київський національний університет
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-7906-4626
vakusia@gmail.com

НОВАТОРСТВО СЦЕНІЧНИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ ПОЧАТКУ XXI ст.

Мета статті – виявити та охарактеризувати тенденції збагачення хореографічної мови та пошуки нових виражальних засобів у сучасній сценічній бальній хореографії. **Методи дослідження.** Застосовано культурно-історичний метод (для розгляду та осмислення проблематики сценічних бальних танців у контексті специфіки культуротворчих процесів початку XXI ст.); метод філософського аналізу хореографічної лексики сценічного бального танцю та новаторських засобів хореографічної виразності; метод структурно-функціонального аналізу (для структурування характерних явищ сучасної сценічної бальної хореографії та встановлення взаємозв’язків між ними). **Наукова новизна.** Теоретично осмислено проблеми новаторських виражальних засобів сценічного бального танцю шляхом аналізу творчого пошуку хореографічної мови провідних світових балетмейстерів-постановників початку XXI ст. Виявлено причини, специфіку та закономірності виникнення і розвитку нових виражальних засобів у постановках сучасної сценічної бальної хореографії. **Висновки.** Внаслідок аналізу новаторських пошуків сценічного бального танцю початку XXI ст. виявлено, що характерною тенденцією сучасних хореографів-постановників є прагнення до втілення танцюристом психологічно- та філософсько-осмисленого образу, розкриття засобами хореографічної виразності внутрішнього світу людини. Музичний супровід хореографічної вистави створює атмосферу, що виражає задум постановника та є підґрунтям для визначення виражальних засобів. Танцювальна лексика сучасної сценічної бальної хореографії сублімує елементи класики, модерну, стилізацію етнічного танцю та натуралістичні побутові жести; характеризується збагаченням бального танцю новими пластичними інтонаціями. Новаторством хореографії є звернення постановників до складних танцювальних форм, значне посилення образності та виразності, спрямування до сприйняття та осмислення пластичної мови.

Ключові слова: сценічна бальна хореографія, хореографічна мова, новаторство, виражальні засоби, хореографічна вистава.

Вакуленко Олеся Михайловна, *доцент кафедры бальной хореографии, Киевский национальный университет культуры и искусств*

Новаторство сценических бальных танцев начала XXI века

Цель статьи – выявить и охарактеризовать тенденции обогащения хореографической языка и поиски новых выразительных средств в современной сценической бальной хореографии. **Методы исследования.** Применен культурно-исторический метод (для рассмотрения и осмысления проблематики сценических бальных танцев в контексте специфики культуротворчих процессов начала XXI в.); метод философского анализа хореографической лексики сценического бального танца и новаторских средств хореографической выразительности; метод структурно-функционального анализа (для структурирования характерных явлений современной сценической бальной хореографии и установления взаимосвязей между ними). **Научная новизна.** Теоретически осмысленно проблемы новаторских выразительных средств сценического бального танца путем анализа творческого поиска хореографического языка ведущих мировых балетмейстеров-постановщиков начала XXI века. Выявлены причины, специфика и закономерности возникновения и развития новых выразительных средств в постановках современной сценической бальной хореографии. **Выводы.** Вследствие анализа новаторских поисков сценического бального танца начала XXI века выявлено, что характерной тенденцией современных хореографов-постановщиков есть стремление к воплощению танцором психологично- и философско-осмысленного образа, раскрытие средствами хореографического выразительности внутреннего мира человека. Музыкальное сопровождение хореографического спектакля создает атмосферу, выражает замысел постановщика и является основой для определения выразительных средств. Танцевальная лексика современного сценического бальной хореографии сублимирует элементы классики, модерна, стилизацию этнического танца и натуралистические бытовые жесты; характеризуется обогащением бального танца новыми пластическими интонациями. Новаторством хореографии является обращение постановщиков к сложным танцевальным формам, значительное усиление образности и выразительности, направление к восприятию и осмыслению пластического языка.

© Вакуленко О.М., 2019

Ключевые слова: сценическая бальная хореография, хореографический язык, новаторство, выразительные средства, хореографическое представление.

Vakulenko Olesya, *Associate Professor of the Ballroom Choreography Department at the Kiev National University of Culture and Arts, Kiev, Ukraine*

Innovation of stage ballroom dancing at the beginning of the XXI century

The purpose of the article is to identify and characterize the trends in enrichment of the choreographic language and the search for new expressive means in modern stage ballroom choreography. **Methodology.** The cultural-historical method has been applied (to consider and comprehend the problems of stage ballroom dancing in the context of the specifics of cultural processes at the beginning of the 21st century); a method of philosophical analysis of the choreographic vocabulary of stage ballroom dance and innovative means of choreographic expression; method of structural and functional analysis (for structuring the characteristic phenomena of modern stage ballroom choreography and establishing relationships between them). **Scientific novelty.** The problems of innovative expressive means of stage ballroom are theoretically meaningful by analyzing the creative search for the choreographic language of the world's leading choreographers of the beginning of the 21st century. The causes, specificity and patterns of the emergence and development of new expressive means in the productions of modern stage ballroom choreography are revealed. **Conclusions**. As a result of the analysis of the innovative search for stage ballroom dance at the beginning of the 21st century, it has been revealed that the characteristic tendency of modern choreographers is the desire for the dancer to embody a psychologically and philosophically meaningful image, to reveal by means of the choreographic expressiveness of the person's inner world. The musical accompaniment of the choreographic performance creates an atmosphere, expresses the director's intention and is the basis for determining expressive means. Dance vocabulary of modern stage ballroom choreography sublimates elements of classics, modernism, stylization of ethnic dance and naturalistic everyday gestures; characterized by the enrichment of ballroom dance with new plastic intonations. The innovation of choreography is the appeal of directors to complex dance forms, a significant increase in imagery and expressiveness, a direction towards the perception and understanding of plastic language.

Key words: stage ballroom choreography, choreographic language, innovation, expressive means, choreographic performance.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі в світовій сценічній практиці активізувалися експерименти та пошук нових засобів проникнення в глибини людської підсвідомості. Експериментальні пошуки хореографів-постановників зумовлені формуванням нової художньої мови та засобів виразності, що відповідає рівню розвитку світової сценічної хореографії початку XXI ст., індивідуальному творчому баченню та запитам сучасного глядача. Основним завданням сценічного бального танцю стає визначення відповідності між новаторськими засобами та ефективністю їх художнього впливу, що у свою чергу активізує наукове осмислення даного питання.

Мета статті – виявити та охарактеризувати тенденції збагачення хореографічної мови та пошуки нових виражальних засобів у сучасній сценічній бальній хореографії.

Аналіз джерел засвідчив, що проблематика сучасної сценічної бальної хореографії наразі лишається недостатньо висвітленою у вітчизняному науковому вимірі. Зокрема, питання творчого пошуку і новаторства сценічного бального танцю досліджує А. Голубенков у публікації «Синтез в мистецтві сценічної хореографії» [1]; особливості естетичного сприйняття постановок сценічної бальної хореографії у контексті дослідження драматургії як художнього методу створення та подачі змістової форми сучасної сценічної хореографічної постановки, а також тенденції і перспективи еволюціонування драматургії сценічного бального танцю аналізує А. Крись в наукових статтях «Специфіка естетичного сприйняття сценічної бальної хореографії» [5] та «Тенденції розвитку драматургії сценічної бальної хореографії у контексті світових процесів» [6].

У даній статті новаторство сучасної сценічної бальної хореографії досліджено у контексті збагачення лексики бального танцю та хореографічних засобів виразності.

Виклад основного матеріалу. Розвиток хореографічного мистецтва залежить від відкриттів та інновацій, отриманих в результаті творчого пошуку. Відповідно творчість позиціонується не лише як вираження потенціалу хореографа, але й як основа еволюціонування. На думку дослідників, творчість та новаторство – взаємопов'язані поняття, оскільки новаторство включає два етапи: етап творчості (генерація нових ідей) та етап реалізації (послідовність творчих ідей) [7, 240].

Однією з провідних тенденцій сценічної бальної хореографії початку XXI ст. є збагачення лексики бального танцю шляхом синтезування та інтегрування елементів класичного, характерного та сучасного танцю – подібна практика наразі є базовою в багатьох хореографічних колективах.

Танець наділений специфічним способом художньої рефлексії, в межах якої засобами ритмо-пластики організованих у просторі та часі рухів тіла створюється особливий тип художньої мови [4, 9-10]. На думку Ю. Кондратенка, процес функціонування художньої мови танцю – динамічна система взаємодії зовнішніх та внутрішніх рівнів її структури, на кожному з яких відбувається процес сенсоутворення,

зумовлений художнім мисленням та рефлексивним досвідом, а також процеси формотворення, пов'язані з втіленням та вираженням сенсу.

Варто зазначити, що збагачення хореографічної мови бального танцю шляхом інтегрування елементів етнічного, класичного та сучасного танцю (сценічного та соціального), тобто міжжанровий синтез, є художнім методом постановників Севастопольського академічного театру танців ім.В.Єлізарова. Аналізуючи виставу «Бродвей» (авторська хореографія В. Єлізарова, прем'єра в 2011 р.), що позиціонована як художня репрезентація жанру мюзикл, дослідники акцентують на використанні постановником багаторівневого синтезу, не обмеженого «поелементним поєднанням різних танцювальних стилів та технік» [1].

На думку дослідників, міжжанровий синтез забезпечує високу актуальність сучасного хореографічного мистецтва, що пояснюється кореляцією з глобальними соціальними та культурними процесами. Створені внаслідок використання даного новаторського підходу хореографічні постановки об'єктивно передають складну художню картину сучасного світу [2, 178]. А. Голубенков стверджує, що міжжанровий синтез дозволяє створювати оригінальні сценічні постановки, з метою задоволення візуальних та пізнавальних потреб (знайомство з іншими культурами, осмислення їх цінності та глибинності задумів) сучасного глядача [1].

Одним із напрямів інноваційних процесів соціомистецького простору початку XXI ст., що найяскравіше виявляється в хореографії, як стверджує Н. Карчевська, є нетрадиціоналізм, у контексті звернення до історично сформованих класичних форм, що на відміну від авангардно-модерністських взірців складають шар відносно нової художньої традиції в мистецтві [3, 102]. Дана тенденція проявляється на рівні використання постановниками певних художніх прийомів, зокрема універсалізації принципу цитування.

Синтетизм сценічної хореографії гармонізує процес поєднання бальної та етнічної танцювальної лексики шляхом:

– використання постановником відповідного музичного матеріалу та костюму (або їх характерних елементів);

– завдяки безпосередньому цитуванню пластичних елементів танцювального фольклору;

– шляхом застосування відповідних режисерських прийомів, наприклад, трансформування елементів ритуально-обрядової практики у перформанс.

Органічність інтегрування залежить від умови відповідності обраних елементів етнічного танцю основним принципам побудови лексики бального танцю, оскільки саме він виконує асимілюючу функцію.

Зауважимо, що органічність поєднання, а відповідно й художній ефект сценічної постановки безпосередньо залежить від жанрової приналежності вистави та змістово-сенсового аспекту.

На сучасному етапі у постановках сценічної бальної хореографії високий рівень володіння виконавцем пластичною культурою тіла означає передусім привнесення в нього внутрішнього, ідейно-образного початку.

Видовищність сценічного бально танцю зумовлена раціональним використанням різноманітних засобів виразності, за допомогою яких створюється неповторний музично-художній образ.

Хореографічні засоби виразності це:

– *тип побудови вистави* (дивертисмент, колаж, ліричні картини, наскрізний симфонічний розвиток та ін.);

– *хореографічний текст*, що складається з сольних, парних та ансамблевих форм різних видів танцю та танцювальних характеристик;

– *взаємодія хореографічних та музичних форм*;

– *вибір теми, ідеї, сюжету хореографічної вистави*;

– *постановочні прийоми* (способи вирішення хореографічних образів, їх філософський сенс, роль аксесуарів та предметів у постановці, сценографії та ін.).

Специфіка засобів виразності сценічної бальної хореографії зумовлена естетикою бального танцю (визначається ступенем хореографічної підготовки, що забезпечує формування високої культури рухів, статичної та динамічної осанки, засвоєнням високохудожніх статичних та динамічних жестів, поз та міміки), відмінною характеристикою якої є артистичність та пластичність рухів, відповідність спрямованості та змісту музичного твору формі та змісту моторних актів, що складають виступ танцюристів.

Відповідно можемо позиціонувати засоби хореографічної виразності сценічного бального танцю як поняття, що включає сукупність засобів сценічної виразності – пластичних ідей (лексика), музичної

ідеї, сценографічної ідеї, індивідуальності танцюристів та специфіці творчого бачення хореографа-постановника.

Новаторство змістового аспекту сценічної бальної хореографії початку XXI ст. полягає в оригінальній формі міжвидового та міжжанрового взаємозв'язку, що характеризується великим розмаїттям ритмів, зумовлюючи прояв творчої індивідуальності постановника та танцюристів, здатності до унікального сприйняття зовнішнього середовища шляхом рухової та музичної інтерпретації ритмів.

Індивідуальний підхід до постановки танцювальної вистави у контексті сценічної бальної хореографії проявляється передусім у специфіці формування авторського стилю, що базується на відчутті відповідності рухів бальних танців музичному супроводу, емоційному стану постановки та світосприйнятті хореографа.

Новаторство в процесі розробки композиції вистави зумовлено творчим початком сценічного бального танцю, що передбачає сублімування натхнення, уявлення та домінування імпровізаційності, за допомогою якого постановник може розширити межі сучасного сценічного простору, традицій, загальноприйнятих стандартів.

Наукова новизна. Теоретично осмислено проблеми новаторських виражальних засобів сценічного бального танцю шляхом аналізу творчого пошуку хореографічної мови провідних світових балетмейстерів-постановників початку XXI ст. Виявлено причини, специфіку та закономірності виникнення і розвитку нових виражальних засобів у постановках сучасної сценічної бальної хореографії.

Висновки. Внаслідок аналізу новаторських пошуків сценічного бального танцю початку XXI ст. виявлено, що характерною тенденцією сучасних хореографів-постановників є прагнення до втілення танцюристом психологічно- та філософсько-осмисленого образу, розкриття засобами хореографічної виразності внутрішнього світу людини. Музичний супровід хореографічної вистави створює атмосферу, що виражає задум постановника та є підґрунтям для визначення виражальних засобів. Танцювальна лексика сучасної сценічної бальної хореографії сублімує елементи класики, модерну, стилізацію етнічного танцю та натуралістичні побутові жести; характеризується збагаченням бального танцю новими пластичними інтонаціями. Новаторством хореографії є звернення постановників до складних танцювальних форм, значне посилення образності та виразності, спрямування до сприйняття та осмислення пластичної мови.

Література

1. Голубенков А. Синтез в искусстве сценической хореографи. URL : http://intkonf.org/golubenkov-a-g-sintez-v-iskusstve-stsenicheskoy-horeografii (дата звереннія 21.08. 2019).

2. Карчевская Н. В. Межжанровый синтез и эклектика в хореографическом искусстве. Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва: інавацыйныя падыходы : матэрыялы навуковай канферэнцыі прафесарска-выкладчыцкага складу, прысвечанай 40-годдзю заснавання Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў (Мінск, 25 лістапада 2015 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. Мінск, 2017. С. 174–178.

3. Карчевская Н. В. Проблемы синтеза традиций и новаций в современном хореографическом искусстве Беларуси. Культура. Наука. Творчество : сб. научн. статей. Минск, 2014. С. 101-104.

4. Кондратенко Ю. А. Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование : автореферат дис. доктора искусствоведения : 24.00.01 / Мордовский государственный университет им Н. П. Огарева. Саранск, 2010. 36 с.

5. Крись А. Специфіка естетичного сприйняття сценічної бальної хореографії. Вісник КНУКіМ. Серія мистецтвознавство. 2019. № 40. С. 161–166. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172697.

6. Крись А. С. Тенденції розвитку драматургії сценічної бальної хореографії у контексті світових процесів. Мистецтвознавчі записки. 2019. Вип. 35. 189–195.

7. Nakano T. C., Wechsler S. M. Creativity and innovation: Skills for the 21st Century. Estudos de Psicologia (Campinas). 2018. № 35(3). pp. 237–246. http://dx.doi.org/10.1590/1982-02752018000300002.

References

1. Golubenkov, A. Synthesis in the art of stage choreography. Available at : http://intkonf.org/golubenkov-a-g-sintez-v-iskusstve-stsenicheskoy-horeografii. [in Russian].

2. Karchevskaya, N. V. (2017). Intergenre synthesis and eclecticism in choreographic art. Scientific research in the field of contemporary culture and art: Innovative Approaches: Materials of scientific conference of the faculty, dedicated to the 40th anniversary of the Belarusian State University of Culture and Arts (Minsk, 25 November 2015). Belarusian State University of Culture and Arts. Minsk, pp. 174–178 [in Russian].

3. Karchevskaya, N. V. (2014). Problems of synthesis of traditions and innovations in modern choreographic art of Belarus. The culture. The science. Creativity: Sat scientific articles, pp. 101–104. [in Russian].

4. Kondratenko, Yu. A. (2010). The system of the artistic language of dance: specificity, structure and functioning: Abstract of Ph.D. dissertation. Mordovian State University named after N.P. Ogarev. Saransk. [in Russian].

5. Kris, A. (2019). Specificity of aesthetic perception of stage ball choreography. KNUIM Newsletter. Art History Series, no. 40, pp. 161–166. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172697. [in Ukrainian].

6. Kris, A. (2019). Trends in the development of dramatic ballroom choreography in the context of world processes. Artistic notes, no. 35, pp. 189–195. [in Ukrainian].

7. Nakano, T. C., Wechsler, S. M. (2018). Creativity and innovation: Skills for the 21st Century. Estudos de Psicologia (Campinas), № 35(3), pp. 237–246. http://dx.doi.org/10.1590/1982-02752018000300002 [in English].

Стаття надійшла до редакції 17.09.2019
Прийнято до публікації 28.10.2019

УДК 792.091.4(477)"195"
https://doi.org/10.32461/190676

Дем'яненко Сергій Миколайович,
аспірант кафедри організації театральної справи Київського національного університету театру кіно та телебачення ім. І. Карпенка-Карого, викладач Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, актор Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка
sergij_alfa@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-7031-3243

ФЕСТИВАЛЬ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА «КОЛОМИЙСЬКІ ПРЕДСТАВЛЕННЯ»: СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК

Мета роботи – дослідити витоки фестивального руху професійних театрів України на прикладі конкурсного огляду «Коломийські представлення». У статті висвітлено значення фестивальної діяльності на теренах України. На прикладі окремого всеукраїнського фестивалю західного осередку «Коломийські представлення» розглянуто організаційні аспекти та їх роль у театральному просторі країни. **Методологія дослідження:** історичний метод передбачає хронологічне відображення проведення фестивалю «Коломийські представлення». Джерелознавчий підхід полягає в тому, що автор, звертаючись до наукових публікацій та дисертаційних досліджень, аргументовано підтверджує, що фестивальний рух виводить театральне мистецтво України на рівень співпраці та самореалізації не лише акторів, але й режисерів з драматургами. Системний метод та структурний аналіз передбачає те, на скільки фестивальний рух позитивно впливає на комунікативні зв'язки не лише окремих театральних колективів, а й на створення позитивного іміджу всього регіону. На прикладі теоретичного методу дослідження фестивального дійства, відкривається яскрава палітра жанрової репрезентації учасників. Внаслідок цього мистецький захід відіграє значну роль у розвитку театрального руху України разом з іншими регіональними та всеукраїнськими театральними фестивалями. **Наукова новизна** полягає в систематичному дослідженні організаційних аспектів конкурсного фестивалю «Коломийські представлення» в контексті театрального руху на Україні. Вперше хронологічно – систематично висвітлено етапи проведення фестивалю, що так само дає можливість чітко репрезентувати мистецькі здобутки. **Висновки:** Завдяки фестивальному напрямку глядачі мали можливість споглядати вистави різного репертуару. Фестиваль відіграє важливу роль в театральному житті України та в розвитку українського сценічного мистецтва загалом. Аналіз розвитку професійного театрального фестивалю «Коломийські представлення» від початку його становлення до наших днів засвідчує, що цей мистецький захід посідає гідне місце в соціокультурному просторі держави. Автор безпосередньо охопив все репертуарне різноманіття колективів-учасників та розкрив ключові моменти організаційних аспектів. Аналіз рецензій учасників конкурсного дійства виявляє доцільність у проведені фестивальних заходів такого рівня. Професійний фестиваль театрального мистецтва «Коломийські представлення» дає можливість продемонструвати кращі сценічні твори театрам з усіх регіонів України. Запропонована методика організації фестивалю популяризується на теренах усієї країни.

© Дем'яненко С.М., 2019

Ключові слова: фестиваль, театр, вистава, актор, режисер.

Демьяненко Сергей Николаевич, *аспирант кафедры организации театрального дела Киевского национального университета театра кино и телевидения им. Ивана Карпенко–Карого, актер Национального академического драматического театра им. Ивана Франко*

Фестиваль театрального искусства «Коломыйские представления»: становление и развитие

Цель работы - исследовать истоки фестивального движения профессиональных театров Украины на примере конкурсного обзора «Коломыйские представления». В статье представлено значение фестивальной деятельности на территории Украины. На примере отдельного всеукраинского фестиваля западного отделения «Коломыйские представления» рассмотрены организационные аспекты и их роль в театральном пространстве страны. **Методология исследования:** исторический метод предполагает хронологическое отражение проведения фестиваля «Коломыйские представления». Источниковедческий подход заключается в том, что автор, обращаясь к научным публикациям и диссертационных исследований, аргументированно подтверждает, что фестивальное движение выводит театральное искусство Украины на уровень сотрудничества и самореализации не только актеров, но и режиссеров с драматургами. Системный метод и структурный анализ предполагает, насколько фестивальное движение положительно влияет на коммуникативные связи не только отдельных театральных коллективов, но и на создание положительного имиджа всего региона. На примере теоретического метода исследования фестивального действа открывается яркая палитра жанровой репрезентации участников. Вследствие этого художественное мероприятие играет значительную роль в развитии театрального движения Украины вместе с другими региональными и Всеукраинский театральный фестиваль. **Научная новизна** заключается в систематическом исследовании организационных аспектов конкурсного фестиваля «Коломыйские представления» в контексте театрального движения в Украине. Впервые хронологически - систематически освещены этапы проведения фестиваля, в свою очередь дает возможность четко представить художественные достижения. **Выводы:** благодаря фестивальном направлении зрители имели возможность созерцать представления различного репертуара. Фестиваль играет важную роль в театральной жизни Украины и в развитии украинского сценического искусства в целом. Анализ развития профессионального театрального фестиваля «Коломыйские представления» от начала его становления, до наших дней показывает, что это художественное мероприятие занимает достойное место в социокультурном пространстве государства. Автор непосредственно охватил всю репертуарное разнообразие коллективов участников и раскрыл ключевые моменты организационных аспектов. Анализ рецензий участников конкурсного действа обнаруживает целесообразность в проведении фестивальных мероприятий такого уровня. Профессиональный фестиваль театрального искусства «Коломыйские представления» дает возможность продемонстрировать лучшие сценические произведения театрам из всех регионов Украины. Предложенная методика организации фестиваля популяризируется на территории всей страны.

Ключевые слова: фестиваль, театр, спектакль, актер, режиссер.

Demianenko Serhii, *postgraduate student of the Department of Theater Affairs of the I. Karpenko-Karyi Kyiv National University, actor of the I. Franko National Academic Drama Theater*

Festival of theatre art "Kolomyya representations": formation and development

The purpose of the article is to investigate the origins of the festival movement of professional theaters of Ukraine on the example of the contest review "Kolomyian representations." The article presents the importance of festival activities in Ukraine. In the case of a separate All-Ukrainian festival of the Western cell "Kolomiyskiye dyuvannya," organizational aspects and their role in the country's theatrical space were considered. **Methodology:** the historical method involves a chronological representation of the holding of the festival "Kolomyskie pryuvannya." The source's approach is that the author, referring to scientific publications and dissertation research, argues that the festival movement displays the theatrical art of Ukraine on the level of cooperation and self-actualization of not only actors but also directors with playwrights. The systemic method and structural analysis assume how much festival movement positively affects communicative connections not only with certain theatrical groups but also to create a positive image of the entire region. On the example of the theoretical method of the research of the festival action, a bright palette of participants' genre representation is revealed. Consequently, the artistic event plays a significant role in the development of the theatrical movement of Ukraine, along with other regional and all-Ukrainian theatrical festivals. **Scientific novelty:** consists of the systematic study of the organizational aspects of the competition festival "Kolomyian representations" in the context of the theatrical movement in Ukraine. For the first time chronologically - the stages of the festival are systematically highlighted, which in turn makes it possible to represent artistic achievements. **Conclusions.** Thanks to the festival direction, viewers were able to contemplate the performances of a different repertoire. The festival plays an important role in the theatrical life of Ukraine and the development of Ukrainian stage art in general. The analysis of the development of the professional theatrical festival "Kolomysky representations" since its inception, to this day, testifies that this artistic event occupies a worthy place in the socio-cultural space of the state. The author directly covered the whole repertoire of the diversity of the teams of participants and revealed the critical points of organizational aspects. An analysis of the reviews of the participants of the competition demonstrates the feasibility of holding such festival events of such a level. The professional festival of theatrical art "Kolomyskie Derev'yia" provides an opportunity to showcase the best stage productions to theaters from all regions of Ukraine. The proposed methodology for organizing the festival is popularized throughout the country.

Key words: festival, theater, performance, actor, director.

Актуальність теми дослідження. Станом на кінець XX початок XXI ст. простежується стрімкий розвиток професійної фестивальної діяльності, головною ознакою якої стає множинність учасників та показ кращих сценічних творів. Святковий характер відходить на другий план. Із набуттям незалежності фестивальний рух театрального мистецтва поширювався в усіх регіонах України. Разом з іншими театральними фестивалями, а саме: «Тернопільські театральні вечори. Дебют» м. Тернопіль, «Час театру» м. Івано-Франківськ, «Золотий Лев» м. Львів та інші, колоритним та не менш важливим театральним дійством постає Всеукраїнський фестиваль «Коломийські представлення», який відіграє значну роль у комунікативному напрямку творчих колективів.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженням фестивальної діяльності займалися науковці Г. Липківська, Г. Веселовська, О. Карпаш, А. Підлужна, Л. Кадирова, С. Максименко та інші. Але низка організаційних та комунікаційних аспектів театральної фестивальної діяльності лишаються не досліджуваними.

Виклад основного матеріалу. Основними організаторами фестивалю «Коломийські представлення» виступає Міністерство культури і туризму України та Управління культури Івано-Франківської обласної державної адміністрації. Конкурсний фестиваль, як і всі інші подібні огляди західноукраїнських земель, вносив свій векторний струмінь театрального мистецтва в соціокультурний напрямок. На думку А. Підлужної, фестивальне дійство «Коломийські представлення» є яскравою репрезентацією сценічного мистецтва [1]. Першими учасниками огляду 2008 року були знані творчі колективи, серед яких – Івано-Франківський музично-драматичний театр ім. І. Франка з роботою «Солодка Даруся» за мотивами роману М. Матіос, режисура Ростислава Держипільського. Вистава була репрезентована також на фестивалі театрального мистецтва «Тернопільські театральні вечори. Дебют» й дістала визнання не лише на теренах України, а й за кордоном. Львівський обласний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича представив виставу «Таїна буття», режисер Олександр Король. Муніципальний театр «Київ» продемонстрував виставу-мюзикл «Тарас Бульба» за мотивами твору М. Гоголя. Тернопільський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка виступив з комедією «Квартет для двох» за текстом А. Крима, режисура В'ячеслава Жили. Коломийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича приїхав з виставою «Вій» за М. Гоголем, режисер Сергій Павлюк.

Разом із іншими учасниками до проведення конкурсного дійства були залучені студентські роботи Київського Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого. Режисер Василь Друк через свою призму бачення репрезентував студентську роботу «Куди вітер віє», за мотивами С. Васильченка. Заключна вистава конкурсного огляду «Вій» коломийського театру, на чолі з виконавцем головної ролі Хоми (актор Юрій Полеска), отримала найвищу відзнаку (гран-прі). Мистецький пошуковий напрямок вистави «Вій» вразив глядацьку аудиторію та членів журі також на конкурсі «Тернопільські театральні вечори. Дебют». Згідно зі статутним документом та положенням конкурсного дійства під час проведення передбачалося участь професійного журі. Мистецький рівень сценічної репрезентації вистав оцінювався знаними фахівцями. Саме цей показник є головним класифікатором професійної організації конкурсного фестивалю «Коломийські представлення». До журі ввійшли Ростислав Коломієць – академік АМ України, театрознавець, голова журі, Олена Воронько – начальник управління театрального мистецтва Міністерства культури України, Наталія Владимирова – кандидат мистецтвознавства АМ України, Людмила Распутіна – театрознавець, відповідальний секретар професійного часопису «Український театр», Валерій Невєдров – народний артист України, режисер Київського муніципального театру «Київ», Володимир Григоренко – відповідальний секретар ЛМВ НСТД України, заслужений працівник культури України, Алла Підлужна м. Київ, Світлана Максименкова – театрознавець м. Львів, Володимир Федорак – начальник управління культури Івано-Франківської облдержадміністрації.

Головною відмінною ознакою інших фестивалів, які проводилися на західноукраїнських теренах, було залучення до участі в заході студентських робіт. Подальшу практику залучення студентських показів до участі в театральних фестивалях провадив Всеукраїнський театральний конкурсний огляд «Тернопільські театральні вечори. Дебют». На цьому фестивалі щорічно беруть участь випускні курси театральних вищих навчальних закладів, репрезентуючи свої дипломні вистави. Фестивальний рух, як один із головних складників соціокультурного простору, виступає мистецьким акумулювальним елементом, який відображає дійсність державної та соціальної політики.

Другий конкурсний огляд «Коломийські представлення» проходив у 2010 році. Творчі колективи, які взяли участь у заході, безпосередньо відчули бурхливе пожвавлення театрального життя західноукраїнського осередку. Серед них – Черкаський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка з постановкою «Скляний звіринець» за Т. Уільмсом, Віницький академічний обласний театр ляльок «Золотий ключик», що репрезентував дитячу виставу «Три міхи хитрощів» за твором І. Франка, Львівський академічний обласний музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича з комедією «Панночка» за текстом Ніни Садур, Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок ім. М. Підгірянки з дитячою виставою «Скрипаль на даху» за текстом Д. Бока. Театр ім. Олександра Севрука, м. Ельблонг, Польща, репрезентував комедію «Ведмідь» за п'єсою А. Чехова. Закарпатський обласний державний російський драматичний театр м. Мукачево привіз дитячу казку «Пан Коцький» за М. Лисенком. Кримсько-татарський академічний музично-драматичний театр виступив з виставою «Сьонмєгєн йидизлар» (Незгасаючі зірки) Р.Муєдін. Коломийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича – з постановкою «Eguus» за текстом П. Шеффера, Львівський національний академічний український драматичний театр ім.М. Заньковецької – з комедією «Небилиці від Івана» за текстом І.Миколайчука. Кожний із творчих колективів, який брав участь у конкурсному огляді, був відзначений членами журі у різних номінаціях. Черкаський академічний обласний український музично- драматичний театр ім. Т. Шевченка за драму «Скляний звіринець» Т. Уїльямса дістав відзнаку за розкриття актуальної проблематики сімейних конфліктів батьків та дітей.

Усіма представниками колегії конкурсного журі кращим творчим колективом одностайно було визнано трупу Львівського національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької за представлену комедійну виставу «Небилиці від Івана». Ця вистава отримала гран-прі цього фестивального заходу. Також був відзначений виконавець головної ролі Юрій Хвостенко за роль Івана Калити. Під час конкурсного огляду 2010 року, загальний відсоток репрезентованих вистав вітчизняної драматургії був рівнозначним зарубіжній. У порівняні з попереднім фестивалем 2008 року до участі у заході долучався зарубіжний колектив з Польщі – Театр ім. О. Севрука.

Третій конкурсний огляд відбувся у 2011 році згідно з розпорядженням Івано-Франківської обласної державної адміністрації №549, в якому міститься розгорнута інформація стосовно проведення театрального фестивалю «Коломийські представлення – 2011». Даний захід протікав з 10, по 16 жовтня 2011 року. До участі у фестивалі запрошувалися творчі колективи, творчість яких передусім мала характер сценічного першопрочитання. Акцентуація головним чином ставилася на драматично-мистецьких аспектах, зокрема на:

1. Репрезентації драматичних творів, які вперше були представлені на професійній українській сцені.
2. Інсценізації драматичних творів на прикладі романів, повістей, оповідань.
3. На творах вітчизняної класичної драматургії, які тривалий час не ставилася в театральних колективах.

Професійне журі, як і в попередні роки, визначало переможців за трьома номінаціями:

1. «Гран-прі фестивалю»;
2. «Перша премія»;
3. «Друга премія».

Стрижневим елементом цього заходу було те, що переможці першої номінації отримали грошову винагороду. До участі у конкурсі також долучалися студентські колективи. Згідно зі статутом фестивалю участь у конкурсі студентських робіт протікала в рамках творчої акції «Мистецтво молодих», що було стимулом у розвитку та обміні досвідом сценічного мистецтва в навчальних закладах. Серед учасників у третьому конкурсному огляді брав участь і зарубіжний колектив із Польщі. Загальна кількість учасників у конкурсному огляді становила 12 театрів.

Під час проведення огляду як вектор мистецького взірця став національний театр ім.М.Заньковецької. Серед інших учасників – Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, що репрезентував спектакль «Пігмаліон» Б. Шоу; Національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, який представив комедію «Кабаре»; Львівський національний університет ім. І. Франка з постановкою «Завчасна паморозь» за мотивами Р. Рільке.

Головну відзнаку конкурсного огляду (Гран-прі), з акцентуацією на першопрочитанні, виборов Коломийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича за виставу «Земля» за твором О. Кобилянської.

У порівнянні з попередніми роками було зафіксовано участь двох театральних колективів, які репрезентували по декілька вистав. Львівський національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької подав два спектаклі, зокрема, одну студентську роботу. Чернівецький театр О. Кобилянської репрезентував дві вистави. У третьому фестивальному конкурсі театрального мистецтва у зв'язку із залучення до участі студентських робіт спостерігається мистецька пожвавленість та різнобарвність.

На думку Р. Коломийця, фестивальний рух спеціалізується не на пошуку кращих вистав, в більше на сценічному першовідкритті. Велика роль приділяється репрезентованим виставам авторів, яких давно не ставили. Зокрема Степана Васильченка, Райнера Рільке та інших. Фестивальний конкурс передбачає віднайти сценічне першопрочитання як мінімум одного твору.

Четвертий фестивальний конкурс відбувався з 7 по 14 жовтня 2012 року. Конкурсий фестиваль передбачав показ вистав як для дорослої аудиторії, так і для дитячої. Допускалися роботи за такими критеріями: сценічне першопрочитання (входили драматичні матеріали, сценічні твори, які були вперше репрезентовані; інсценізації драматичних творів, які тривалий час не виходили на мистецький загал та разом з тим репрезентовані в сучасній інтерпретації); сценічні та жанрові експерименти (без використання нецензурної лексики, експериментальні пошуки засобів виразності тощо); інноваційні ідеї та сценічні знахідки, які не дублюються в попередніх сценічних репрезентаціях іншими творчими колективами.

За рішенням професійного журі на чолі з головним редактором журналу «Український театр» А. Підлужною переможцями конкурсного огляду «Коломийські представлення» 2012 визначалися за такими номінаціями, кожна з яких передбачала грошову премію:

1. «Гран-прі» фестивалю;
2. Перша премія;
3. Друга премія;
4. Премія «Дитячі оплески».

У порівнянні з попередніми оглядами IV фестивальний конкурс передбачав організацію прес-конференції для всіх учасників. До 125-річчя з дня народження фундатора української режисури Л. Курбаса згідно з наказом Міністерства культури України від восьмого лютого 2012 року № 4359-IV була організована спеціальна премія ім. Л. Курбаса. До участі в конкурсному заході долучилося 8 творчих колективів, з них один репрезентував дитячу виставу.

У конкурсному огляді 2012 року загальна кількість учасників була меншою ніж у попередньому 2011 році, коли приїхало 10 творчих колективів. З кожним роком проведення театрального фестивалю «Коломийські представлення» спостерігається кардинальне пожвавлення як організаційних аспектів, так і мистецького рівня в цілому [2]. Якщо станом на 2012 рік кількість учасників становила лише 8 колективів, то пізніше географія учасників цього заходу значно зросла. Зокрема, були творчі колективи з міста Кривий Ріг, Чернігів, Полтави, інших міст. Згідно з протоколом засідання журі конкурсного огляду «Коломийські представлення» 2012 року нововведеною премією ім. Л. Курбаса, на честь його 125 річчя, були відзначені режисер Олексій Коломієць, який виступив також автором музичного супроводу вистави; працівники Полтавського академічного обласного українського музичного-драматичного театру ім. М. Гоголя за режисерський задум вистави «Тарас Бульба»; премією другого ступеня було нагороджено два колективи: Національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької з роботою «Останній гречкосій», та Тернопільський академічний обласний український драматичний театр ім. Т. Шевченка з постановкою «Мазепа». Премією першого ступеня був відзначений творчий колектив Чернігівського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка за першопрочитання спектаклю «Відьма» за твором Т. Шевченка. Номінацією «Гран-прі» було нагороджено гостя конкурсного огляду, творчий колектив Криворізького академічного міського театру музично-пластичного мистецтва «Академія руху» на чолі з режисером-постановником Олександром Бєльським за виставу «Шинель» за твором М. Гоголя.

З 2012 року спостерігається розширення спектра репертуару, де переважає вітчизняна класична драматургія. На прикладі вистави «Останній гречкосій» висвітлюється досить високий рівень сучасного драматичного матеріалу, який не лише розкриває суспільно-класову проблематику, а й разом з тим, легкий для сприйняття.

На думку А. Підлужної, мистецькі акції на прикладі театральних фестивалів, що вирізняються різноманітною тематикою, є мистецькими форумами, які відіграють важливу роль в театральному просторі [3]. Важливим аспектом у конкурсному заході є тематична спрямованість, якої потрібно неодмінно дотримуватися. Конкурсний огляд «Коломийські представлення» обрав тематичний

напрямок – першопрочитання. Тематична спрямованість передбачає репрезентацію драматичних творів, які були вперше представлені на сценічному майданчику. У перші роки становлення фестивального конкурсу, зокрема в другому огляді «Коломийські представлення 2010», було продемонстровано лише одне першопрочитання – «Небилиці від Івана». І. Миколайчука у Львівському Національному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької.

П'ятий театральний фестиваль «Коломийські представлення» відбувся в 2013 році, з 14 по 22 вересня. Загальна кількість учасників заходу становила 12 колективів, було репрезентовано 15 вистав. Участь у фестивалі взяв творчий колектив із Росії – Омський державний Північний драматичний театр ім. О. Ульянова, який представив спектакль «Кошмар» за оповіданням А. Чехова, режисура К. Рехтіна. Зазначена вистава вже була показана у фестивальному огляді «Меліховська весна» в 2013 році в Росії.

Фестивальний конкурс «Коломийські представлення» продемонстрував високий рівень сценічного мистецтва всіх учасників. На чолі з головою організаційної колегії конкурсного огляду, директором Коломийського театру Дмитром Чибураком, в оцінювальному аспекті творчих колективів відбулися зміни. У визначенні кращих репрезентованих робіт основну роль відігравало журі. Попередня методика присвоєння номінацій кращим виставам станом на 2012 рік не застосовувалась. Номінацій не передбачалося, натомість глядачам давалась можливість заслухати рішення кожного з членів журі та критичне доведення своєї думки. Ця процедура проводилася після завершення кожної вистави. Після кожної вистави журі оголошувало певну кількість балів, які були задокументовані у спеціальних висновках. Така методологія оцінювання конкурсного заходу великою мірою допомагала глядачам напрацьовувати навички професійної критичної оцінки репрезентованих вистав.

Кваліфікаційна команда експертного журі передусім відзначила зарубіжну виставу «Кошмар» Омського державного північного драматичного театру ім. О. Ульянова. А. Підлужна зазначала, що вистава в трансформаційній формі інсценізації прозового тексту відбулася на належному рівні, хоч сама методологія інсценізації прози – досить складна процедура, адже проза передбачає розповідний характер, а не дійовий. Акторська гра та сценографія була також на високому рівні. Андрій Малащук зазначав, що репрезентація цієї вистави продемонструвала гостру проблематику міжособистісних стосунків, які притаманні кожному суспільному середовищу. Було чітко показано внутрішній світ кожного персонажа, те, що спонукає його до тих чи інших вчинків. Представлену виставу за п'ятибальною шкалою глядачі оцінили на 4,4 бали.

Шостий Всеукраїнський фестиваль театрального мистецтва «Коломийські представлення» відбувався з 9 по 14 вересня 2014 року. Основна відмінність конкурсного огляду від попереднього – благодійна мета збору коштів та передача їх захисникам української незалежності. Загальна кількість учасників становила 10 театральних колективів. Причому Полтавський театр репрезентував дві вистави для дитячої та дорослої аудиторії. Кількість представлених вистав становила 11. Глядацькій аудиторії було показано 2 дитячі вистави та 9 драматичних спектаклів. На думку Світлани Максименко, вистава Полтавського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. М. Гоголя «Царівна жаба» продемонстрував високий рівень сценічного мистецтва. Попри інший рівень розуміння та сприйняття дитячої глядацької аудиторії ніж дорослої, вистава «Царівна жаба» відбулася на належному рівні. Водночас А. Підлужна зазначала, що акторський склад, виходячи зі сценічного образу, впродовж дитячої вистави не-виправдано починав спілкуватися з глядацькою аудиторією. На думку дослідниці, актори певною мірою поверхово оцінювали ті чи інші події, мотивуючи це легковажним ставленням до матеріалу. На думку інших професійних членів журі, репрезентаційна методика драматичного театру постановки дитячої казки має право на існування, оскільки участь у конкурсних оглядах дитячих вистав, є показником високого рівня сценічного мистецтва. Коли діти стають співучасниками дійства, утворюється мистецько-емоційний зв'язок між акторською трупою та глядацькою аудиторією [4].

Сьомий Всеукраїнський театральний фестиваль «Коломийські представлення» відбувався з 7 по 13 вересня 2015 року. Конкурсний огляд дав можливість репрезентувати здобутки театрального мистецтва як професійної драматургії, так і дитячих казок. У порівнянні з попереднім конкурсом станом на 2015 рік у фестивалі взяли участь 10 вітчизняних колективів та 1 зарубіжний. Важлива роль приділялася й репрезентованим дитячим спектаклям.

Згідно зі статутом, починаючи з 2013 року, відбулася ліквідація номінаційних присвоєнь учасників, натомість заслуховувалися висновки рішення кваліфікованого журі стосовно кожної вистави. До визначення кращих робіт долучалася й глядацька аудиторія, де в голосуванні на сайті організаторів заходу відбувалися підрахунки кількості балів за кожну виставу. Таким чином, нова

методологія оцінки кращих спектаклів за мистецьким вектором набирала прозорості. Склад професійного журі майже не змінювався. Герой України, Народна артистка України Ада Роговцева також була зарахована до складу журі. Важливим є той факт, що зростала кількість учасників цього заходу, які нерідко представляли декілька своїх вистав.

На думку грузинського драматурга Рагулі Власідзе, конкурсний огляд «Коломийські представлення 2015» у XXI столітті акумулює в собі традиційні та історіографічні аспекти. Водночас фестиваль дає можливість наочно передати творчі та культурні надбання своїм наступникам [5]. Станом на 2015 рік це перший конкурсний огляд, де представник професійного журі, виконуючи оцінювальні обов'язки, репрезентує виставу і як актор. На прикладі вистави «Не плачте за мною ніколи» народна артистка України Лариса Кадирова запровадила методику виконання обов'язків члена журі та артистки у моно-виставі. Постановка всіх спектаклів відбулася на належному рівні. Високою оцінкою був відзначений польський театральний колектив за показ вистави «Спокуса» Яна Новара. На думку члена журі Л. Кадирової, «… польський театр існує на межі західного театру уявлення, представлення та нашої системи заглиблення в себе, переживання психологізму» [6]. На її думку, польський театр, показавши свій спектакль «Спокуса» Яна Новара, продемонстрував європейський високопрофесійний рівень сценічного мистецтва, де театральний колектив не лише має авторитет у світовому театральному просторі, а й разом з тим рухається своїм репрезентаційно-мистецьким напрямком.

Висновки. Досліджуючи проведення професійного театрального фестивалю «Коломийські представлення» від початку його становлення до наших днів, цей мистецький захід посідає гідне місце у соціокультурному просторі держави. Автор безпосередньо охопив всю репертуарну політику колективів-учасників та розкрив основні моменти організаційних аспектів. Під час дослідження конкурсного дійства виявляється доцільність у проведенні фестивальних заходів такого рівня. Таким чином, протягом останніх років, включно до 2015 року, відбулося сім фестивалів. У них взяли участь близько п'ятдесяти колективів, серед яких один зарубіжний. Оцінювання проводилося високофаховим журі з такими метрами театрального руху, як А. Роговцева, Л. Кадирова, Р. Коломієць.

Література

1. Щоденник фестивалю «Коломийські представлення». День 1.URL: https://www.youtube.com/watch?v= URJh2kUmjZk(дата звернення: 3. 03. 2019)

2. Підлужна А. Театральні фестивалі – Всеукраїнський театральний фестиваль «Коломийські представлення» – Україна – Коломия. *Український театр*. 2012. №6. С. 50–51.

3. Підлужна А. Театральні фестивалі. *Український театр*. 2012. № 6. С. 50–51

4. Сливка О.М. «Фестиваль «Коломийські представлення» в контексті розвитку українського театрального мистецтва кінця XX початку XXI ст.». *Вісник Рівненського державного гуманітарного інституту. Сер. Українська культура*. 2014. Вип. 20 (Т. 2). С. 230–234.

5. «Коломийські представлення». URL: http://teatr.kolomyya.org/kol_presentations/2016/(дата звернення: 11. 02. 2019)

6. П'ятий всеукраїнський театральний фестиваль «Коломийські представлення». Коломийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича: URL: http://teatr.kolomyya.org/kol_presentations/2013/ (дата звернення: 16.08.18)

References

1. Diary of the festival "Kolomyya presentations". Day 1. (2011).Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=URJh2kUmjZk[in Ukrainian].

2. Pidluzhna A. (2012). Theatre festivals – All-Ukrainian theatre festival "Kolomyya presentations" – Ukraine – Kolomyya. Ukrainskyi teatr, 6, 50–51. [in Ukrainian].

3. Pidluzhna A. (2012). Theatre festivals. Ukrainskyi teatr, 6, 50–51. [in Ukrainian].

4. Slyvka O.M. (2014). "Kolomyya presentations" festival in the context of the development of Ukrainian theatre development in the late XX – beginning of XXI centuries. Visnyk Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho instytutu. Ser. Ukrainska kultura, 20(2), 230–234. [in Ukrainian].

5. "Kolomyya presentations". (2016). Retrieved from: http://teatr.kolomyya.org/kol_presentations/2016/ [in Ukrainian].

6. 5th all-Ukrainian theatre festival "Kolomyya presentations". I. Ozarkevych Kolomyya Academy Regional Ukrainian Drama Theatre. Retrieved from http://teatr.kolomyya.org/kol_presentations/2013/

Стаття надійшла до редакції 18.07.2019
Прийнято до публікації 28.08.2019

УДК 792.82(477)
https://doi.org/10.32461/190677

Лук'яненко Катерина Аркадіївна,
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-1490-4601
katechoreography@gmail.com

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ СИМФОНІЗМ У КОНТЕКСТІ ОНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ (50-60-ті рр. ХХ ст.)

Мета статті – виявити специфіку інтегрування принципів хореографічного симфонізму в українському балетному театрі за часів хрущовської «відлиги». **Методологія дослідження.** Застосовано метод історизму (для дослідження процесу впровадження танцювального симфонізму в контексті особливостей культурно-історичної ситуації); типологічний метод (що посприяв виявленню специфіки побудови та композиції танцювальних форм); метод порівняльного аналізу (для співставлення методів розкриття образу героя через танець в балетних виставах на сценах українських театрів 50-60-х рр. ХХ ст.); метод стильового підходу (спрямований на визначення специфіки хореографічної структури балетних постановок) та ін. **Наукова новизна.** Розглянуто поняття «хореографічний симфонізм» у контексті новаторства творчих пошуків українських балетмейстерів-постановників 1950–1960-х рр.; виявлено та охарактеризовано методи хореографічного симфонізму як нової форми балетної вистави, а також визначено внесок українських балетмейстерів А. Шекери, В. Вронського, М. Трегубова, Н. Скорульської та І. Ковтунова в розвиток художньо-образних форм вітчизняного балетного мистецтва. **Висновки.** Дослідження хореографічного симфонізму в контексті оновлення українського балетного театру 50–60-х рр. ХХ ст., на прикладі постановок провідних вітчизняних балетмейстерів, виявило, що окремі балетні вистави, масові чи сольні партії побудовані на розробці хореографічних тем із їх паралельним розвитком та протиставленням; поєднанні хореографічних тем з музичними; єдності музичної та хореографічної форм; проведенні ритмічності в тактовому та тематичному відношенні; збігу хореографічно-емоційного та звуко-емоційного підйому, а також колоритності інструментування та танцювальних рухів. Елементи балетного симфонізму, що проявляються передусім у специфічній побудові композиції, активно інтегрувалися українськими балетмейстерами задля досягнення інноваційної хореографічної виразності на основі танцю та відповідно до образності, структури музичної партитури.

Ключові слова: хореографічний симфонізм, балет, балетмейстер, композиція, розкриття образу.

Лукьяненко Екатерина Аркадьевна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Хореографический симфонизм в контексте обновления украинского балетного театра (50-60-е гг. XX в.)
Цель статьи – выявить специфику интегрирования принципов хореографического симфонизма в украинском балетном театре во времена хрущевской «оттепели». **Методология исследования**. Применен метод историзма (для исследования процесса внедрения танцевального симфонизма в контексте особенностей культурно-исторической ситуации); типологический метод (который помог выявлению специфики построения и композиции танцевальных форм); метод сравнительного анализа (для сопоставления методов раскрытия образа героя через танец в балетных спектаклях на сценах украинских театров 50–60-х гг. XX в.); метод стилевого подхода (направлен на определение специфики хореографической структуры балетных постановок) и др. **Научная новизна.** Рассмотрено понятие «хореографический симфонизм» в контексте новаторства творческих поисков украинских балетмейстеров-постановщиков 1950–1960-х гг.; выявлены и охарактеризованы методы хореографического симфонизма как новой формы балетного спектакля, а также определен вклад украинских балетмейстеров А. Шекеры, В. Вронского, М. Трегубова, Н. Скорульского и И. Ковтунова в развитие художественно-образных форм отечественного балетного искусства. **Выводы.** Исследование хореографического симфонизма в контексте обновления украинской балетного театра 50–60-х гг. XX в., на примере постановок ведущих отечественных балетмейстеров, выявило, что отдельные балетные спектакли, массовые или сольные партии построены на разработке хореографических тем с их параллельным развитием и противопоставлением; сочетании хореографических тем с музыкальными; единстве музыкальной и хореографической форм; проведении ритмичности в тактовом и тематическом отношении; совпадении хореографического эмоционального и звуко-эмоционального подъема, а также колоритности инструментовки и танцевальных движений. Элементы балетного симфонизма, проявляющиеся прежде всего в специфической построении композиции, активно интегрировались украинскими балетмейстерами для достижения инновационной хореографической выразительности на основе танца и в соответствии с образностью, структуры музыкальной партитуры.

Ключевые слова: хореографический симфонизм, балет, балетмейстер, композиция, раскрытия образа.

© Лук'яненко К.А., 2019

Lukyanenko Kateryna, *Graduate student, Kiev National University of Culture and Arts*

Choreographic symphony in the context of the renewal of the Ukrainian ballet theater (50–60s of the XX century)

The purpose of the article is to identify the specifics of integrating the principles of choreographic symphony in the Ukrainian ballet theater during the Khrushchev "thaw." **Methodology.** The method of historicism is used (to study the process of introducing dance symphony in the context of the particularities of the cultural and historical situation); typological method (which helped to identify the specifics of the construction and composition of dance forms); comparative analysis method (for comparing the methods of revealing the character of a hero through dance in ballet performances on the stages of Ukrainian theaters of the 50-60s of the XX century); method of the stylistic approach (aimed at determining the specifics of the choreographic structure of ballet productions) and other. **Scientific novelty.** The concept of "choreographic symphony" in the context of the innovation of the creative search for domestic choreographers of the 1950–1960s; the methods of choreographic symphonism as a new form of ballet performance were identified and characterized, and the contribution of the Ukrainian choreographers A. Sheker, V. Vronsky, M. Tregubov, N. Skorulsky and I. Kovtunov to the development of the artistic-figurative forms of Russian ballet art was determined. **Conclusions**. The study of choreographic symphonism in the context of updating the Ukrainian ballet theater of the 50–60s. The twentieth century, on the example of productions of leading domestic choreographers, revealed that individual ballet performances, mass or solo parts are based on the development of choreographic themes with their parallel development and contrast; combination of choreographic themes with music; unity of musical and choreographic forms; conducting rhythm in tact and thematic terms; coincidence of choreographic emotional and sound-emotional upsurge, as well as colorful instrumentation and dance movements. Elements of ballet symphony, manifested primarily in the specific construction of the composition, were actively integrated by Ukrainian choreographers to achieve innovative choreographic expressiveness based on dance and in accordance with the imagery, the structure of the musical score.

Key words*:* choreographic symphony, ballet, choreographer, composition, image disclosures.

Актуальність теми дослідження. Хореографічний симфонізм, замінивши на українській балетній сцені хореодраму, протягом другої половини XX ст. сформувався в окремий напрямок, що нині визнаний одним із провідних напрямів світового балетного театру. Багатовимірність та складність цього феномену, появі якого, разом із поняттям інструментальності танцю, змістовності безсюжетного в балеті та загалом основними хореографічними структурами, балетний театр завдячує творчості хореографів-симфоністів 20-х рр. XX ст., лишається не достатньо вивченою, втім як і термінологія. Це актуалізує дослідження балетного симфонізму в контексті історії розвитку вітчизняного балетного мистецтва, визначення специфіки хореографічних форм та еволюціонування засобів виразності.

Мета статті – виявити специфіку інтегрування принципів хореографічного симфонізму в українському балетному театрі за часів хрущовської «відлиги».

Аналіз публікацій. Незважаючи на наявність багатьох публікацій, присвячених особливостям українського балетного театру означеного періоду, проблематика хореографічного симфонізму лишається недостатньо висвітленою. Серед вітчизняних дослідників деякі аспекти симфонізації танцю, а саме театральність та хореографічний симфонізм як принципи розробки мистецької драматургії, розглядав В. Литвиненко («Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського») в контексті народно-хореографічного мистецтва. Дослідженню особливостей процесу переходу від принципів хореодрами до симфонізації балету в творчості одного з провідних українських хореографів присвячена наукова публікація Е. Коваленко «Анатолій Федорович Шекера – майстер балетного симфонізму та хореографічної поліфонії». Окремі аспекти означеного питання досліджували С. Павлюк, О. Шаповал, Н. Семенова, Е. Пустова та ін.

Виклад основного матеріалу. Середина 50-х – кінець 60-х рр. XX ст. характеризується активізацією розвитку українського балетного мистецтва, формуванням естетичної програми, що тяжіла до увиразнення та урізноманітнення танцювальних форм, виявляючись у зверненні до традицій національної культури, а головне – новаторськими трансформаціями хореографічних стилів, засобів зовнішньої виразності та посиленням художньої образності. Завдяки ослабленню ідеологічної цензури, відповідно до політики М. Хрущова, значно розширюється географічні межі гастрольних виступів; відкриваються нові балетні театри. Спостерігається відчутний відхід від тематики прославлення революції, вождів та радянської влади, звернення балетного мистецтва до теми людської особистості.

Подібні тенденції зумовили кризу жанру хореодрами (елементи драматичної гри, в якому домінували над виключно хореографічними засобами виразності та віртуозним танцем – виконавець намагався передати нюанси стосунків між персонажами та розвиток подій засобами міміки та жестів) як єдиного реалістичного шляху для радянської хореографії та становлення нового типу балетної

вистави, визначеної В. Вансловим як «хореографічний симфонізм» [12, 104–105]. Відтак, дієвий симфонічний танець стає головним засобом хореографічної виразності. Симфонізація танцю заснована передусім на принципах хореографічного розвитку теми, а не на випадковому наборі танцювальних рухів, незалежно від того, виконуються вони в єдиному ритмі з музикою чи ні.

Одним із перших балетмейстерів, який посприяв формуванню поняття «хореографічний симфонізм», його теоретичному осмисленню в контексті побудови та композиції танцювальних форм за принципами, що аналогічні музичному формотворенню, був Ф. Лопухов. На його думку, симфонізм танцю наявний лише у разі базування постановки на принципі хореографічної тематичної розробки, замість випадкового набору танцювальних рухів, що виконуються в ритм музики [10, 54–55]. Введенню поняття до наукового обігу посприяла діяльність одного з перших професійних балетознавців – Ю. Слонімського та відомого театрального критика І. Солертинського. Сучасне мистецтвознавство визначає симфонізм як естетичну категорію, що передбачає застосування особливого методу художнього відображення дійсності. Відповідно хореографічний симфонізм позиціонується як універсальний засіб найповнішого розкриття художнього задуму з допомогою послідовного та цілеспрямованого музичного розвитку, що включає протиборство, розвиток, схрещення та перетворення тем і тематичних елементів [2]. Відомий балетознавець В. Красовська визначає хореографічний симфонізм як багатопланову танцювальну дію в структурних формах симфонічної музики та подібне до неї широке осмислення буття в багатозначних, узагальнених і мінливих образах [7, 123].

Хрущовська «відлига» активізувала проблематику хореографічного симфонізму, який за часів панування та театральній сцені хореодрами позиціонувався як формалістичний підхід до балетної вистави. Цілком очевидно, що розкриття образу героя через танець станом на початок 1950-х рр. було скоріше винятком, натомість балетну сцену, як головний виражальний засіб, «… заполонила ілюстративна пантоміма, яка, по суті, копіювала побутову поведінку людини» [9, 18]. Проте невдовзі домінування натуралістичних деталей та побутово-приземлена правдоподібність в балетних виставах нівелюється в порівнянні з новаторською танцювальною образністю, властивою хореографічному симфонізму. У творчості радянських балетмейстерів-постановників він характеризується передусім безперервністю розвитку, абстрактною виразністю танцю, посиленням емоційного піднесення та сонатною формою як провідною в хореографічній композиції. На думку мистецтвознавців, у масштабі радянського балетного театру найяскравіше симфонічний танець втілено в балетах Ю. Григоровича «Кам'яна квітка» С. Прокоф'єва (1957 р.), «Легенда про любов» А. Мелікова (1961 р.), виставах І. Бельського «Берег надії» А. Петрова (1959 р.) та «Ленінградська симфонія» Д. Шостаковича (1961 р.) [12, 105]. В Україні розвиток хореографічного симфонізму пов'язаний передусім із діяльністю В. Вронського (головний балетмейстер Київського театру опери і балету імені Т. Шевченка в 1954–1969 рр.), А. Шекери (з 1964 р. – балетмейстер Львівського академічного театру опери та балету ім. І. Франка, а з 1966 р. – Київського театру опери і балету імені Т. Шевченка), М. Трегубова (балетмейстер Львівського театру опери та балету в 1950–1958 рр.) та І. Ковтунова (балетмейстер Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка). В. Красовська стверджує, що творчість українських балетмейстерів 50–60-х рр. XX ст. посприяла утвердженню симфонічного хореографічного мислення – танець у постановках був мистецтвом, виражальні засоби якого сприяли осмисленню людського життя: «… на зміну примітивним пантомімним виставам з побутовою жестикуляцією, в яких роль танцю зводилася лише до вставного дивертисменту, на українську сцену прийшли твори з широко розвиненою танцювальною образністю, що поетично й узагальнено розкривають високі ідеї і почуття» [8, 219]. Особливо яскраво це виражалося в балетних виставах, де класичний танець поєднувався з елементами локальної хореографічної лексики фольклорного танцю.

Так, наприклад, у 1956 р. на сцені Львівського театру опери та балету М. Трегубов здійснив постановку балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського, за новелою І. Франка (лібрето О. Гериновича), у першій картині якого «… класичний танець, щедро обарвлений гуцульськими хореографічними візерунками, переконливо розкривав внутрішній світ і почуття Манусі (Н. Слободян) і Массіно (О. Поспєлов), захоплював своїм щирим ліризмом і натхненною плинністю» [11, 25]. Навесні 1958 р. постановку «Лісової пісні» Лесі Українки в Київському академічному театрі опери і балету ім. Т. Шевченка здійснив В. Вронський, зберігаючи в інтерпретації балету певні аспекти, використані С. Сергєєвим (автор хореографії прем'єрної вистави 1946 р.) та прагнучи до розвитку складних форм хореографічного симфонізму. Балетмейстер, фокусуючи увагу на танці як основі для розкриття образів і розвитку колізії вистави, «узагальнену традиційну класику» гармонійно поєднав з елементами народної хореографії [14, 278]. Е. Пустова стверджує, що

постановка В. Вронського вирізнялася внутрішньою єдністю виражальних засобів, органічного синтезу музичних і хореографічних структур та принципів образного розвитку, а головне – психологічно тонким розкриттям у танці внутрішнього світу героїв та змалюванні їх складних, багатопланових характерів у розвитку [13, 78–79]. Передусім балетмейстер персоніфікує жителів лісового царства (Той хто греблі рве, Русалка водяна, Водяник, Потерчата та ін.) задля створення відповідної атмосфери вистави та вирішує тематику нестримних сил природи завдяки віртуозному танцю. Наприклад, високі стрибки, тури та їх чергування в повітрі з *cabriole* (стрибок, в процесі якого одна нога підбиває іншу знизу вгору один або кілька разів) та *saut de basque* (стрибок з однієї ноги на іншу з поворотом корпусу в повітрі) в партії Того, що греблю рве.

Складністю та глибинністю характеру, завдяки комплексу музично-драматичних прийомів балетного жанру, використаного М. Скорульським у процесі створення балетної партитури, вирізняється образ Мавки. Для його розкриття композитор використав лейтмотиви (зауважимо, що це стосується не лише образу героїні та її душевних станів, а й тем-символів) та об'єднав музичний матеріал з допомогою епізодів, що повторюються, струнками формами окремих фрагментів та інтегруванням локального національного колориту. Майстерно, на індивідуально-чуттєвому та технічному рівні образ Мавки було втілено солістками Є. Єршовою, А. Гавриленко, О. Потаповою (перші виконавиці партії у 1950–1960-х рр.). Завдяки виразному танцю та віддзеркаленню в пластичних нюансах відповідного внутрішнього стану кожна з артисток створила власну лісову німфу – мрійливо-ліричну та задушевну; тендітну й променисту; натуру внутрішньо сильну, поривчасто-пристрасну та жертовну [15]. Емоційний стан головних героїв під час першої зустрічі (перше розгорнуте адажіо Мавки та Лукаша (М. Апухтін), відповідно до задуму В. Вронського, передається глядачу завдяки виконанню артистами ніжних партерних підтримок, неквапливих обводок в арабеску, парних кружлянь, чітких зупинок у величних, піднесених позах. Під час другого адажіо спалах взаємного кохання, його щирість та нестримність передано особливою піднесеністю поз та рухів, плавними пластичними лініями та високими підтримками [13, 80].

Новаторство В. Вронського відобразилося й на зміні функції кордебалету – він втрачає традиційну для хореодраматичного жанру декоративно-зображальну роль, стаючи подекуди рухомою силою постановки, сприяючи розкриттю стану душі та візуально-образному озвученню внутрішнього монологу героїв. Наприклад, варіації Мавки акомпанує розгорнутий ансамбль польових квітів – хореографія покликана посилити розкриття внутрішньої боротьби та вагань. Масові хореографічні картини балету «Лісова пісня» в постановці В. Вронського також засвідчують використання різноманітних форм хореографічного симфонізму. Е. Пустова серед інших визначає принцип танцювальної поліфонії, принцип багатоголосся, принцип контрапункту солістів і кордебалету та принцип розгорнутого ансамблевого акомпанементу [13, 81]. На сцені Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка одним із перших балетмейстерів елементи хореографічного симфонізму застосовує І. Ковтунов під час постановки балету «Таврія» В. Нахібіна в 1959 р. Наприклад, піднесена героїко-романтична варіація головного героя Матроса (В. Гудименко) народжувалася з розгорнутого масового танцю батраків. Прагнучи посилити хореографічну виразність та передати нюанси музичного звучання, балетмейстер відходить від усталеної форми класичного танцю, органічно поєднавши традиційні балетні рухи з такими елементами народного українського танцю, як *«кільце», «високий голубець», «щупак», «стрибок на коліно», «розтяжка в повітрі»* та ін., щоправда не порушуючи малюнку [16].

Симфонізмом музичних образів, що передбачає використання виключно розвиненого балетного симфонізму та розгорнутих хореографічних лейтмотивів, замість традиційних прийомів побутово-пантомімічних постановок, характеризується один з найвизначніших українських балетів другої половини ХХ ст. – «Тіні забутих предків» В. Кирейка. На думку відомого вітчизняного мистецтвознавця Л. Архимович, партитура твору вирізнялася мелодійністю, танцювальністю та емоційністю, глибиною вираження національного характеру, завдяки майстерному перетворенню композитором ладоінтонаційних елементів пісенного фольклору Гуцульщини, приваблюючи увагу постановників можливостями творчої інтерпретації, завдяки наскрізній симфонізації тематичного матеріалу [1, 6]. Незважаючи на те, що першопрочитання твору балетмейстером Львівського оперного театру Т. Рамоновою в 1960 р. виявилося невдалим саме через уникнення надзвичайних образних можливостей, що надавав хореографічний символізм (постановниця побудувала виставу на пантомімі з вставними дивертисментами й типовими класичними балетними композиціями), прем'єра на київській оперній сцені в 1963 р., у новій редакції та хореографії Н. Скорульської, вирізнялася новаторським підходом.

Варто зазначити, що в цьому разі балетмейстер-постановник, водночас співавтор сценарію балету (разом із Ф. Коцюбинським), у процесі створення танцювальних образів, які відповідали б настроям балетної партитури, Н. Скорульська враховувала найдрібніші штрихи, окреслені М. Коцюбинським у літературному першоджерелі. На думку критиків, виконання В. Парсеговим партії Івана відповідало глибинності внутрішнього світу героя – замріяні, піднесені, мужні, іноді трагедійні та сповнені безвихідної туги сольні танцювальні варіації розкривали поетичність натури як головну рису характеру гуцульського парубка, водночас засвідчуючи своєрідність сприйняття гармонії людини та природи, почуттів та вчинків. У рецензіях до вистави знаходимо такий відгук на хореографічну партію Івана: «…польотні класичні рухи, пронизані елементами гуцульського народного танцю. Характерні рухи, різноманітні парні положення ставали основою його класичного адажіо з Марічкою (Є. Єршова)» [4].

Варто зазначити, що в процесі постановки балету Н. Скорульська поєднала успішний досвід синтезування класичного й народного гуцульського танцю М. Трегубова (і навіть збагатила його, створивши новітню хореографічну лексику) в сольних варіаціях і дуетах та відтворення автентичних народних гуцульських танців у масових сценах та епізодах (для цього консультантом вистави було запрошено К. Балог). Проте, перенесення «… у спектакль гуцульських танців і обрядів з усіма їхніми етнографічними деталями й побутовими подробицями», на думку критиків, було невдалою ідеєю – «… у хореографічній тканині твору з'явилась інтонаційна фальш: адже класична узагальнена мова партій головних героїв мимоволі зіткнулась у конфлікті з конкретними побутовими копіями обрядів і танців» [6, 5]. Визнаним майстром танцювального симфонізму українського балетного театру є А. Шекера, постановки якого вирізнялися оригінальністю хореографічного стилю та психологічним умотивуванням вчинків, почуттів та думок персонажів – вади хореодрами балетмейстер вирішував методом засвоєння глибинних принципів музичного мислення [5, 40], стверджуючи новаторську лексику та спосіб хореографічного вираження.

На думку Є. Коваленко, створенню дієвих балетних вистав, в яких життєві характери, пов'язані з реальними прототипами, позиціонувалися як засоби виразності умовного балетного театру, А. Шекера завдячував передусім досконалому володінню балетною режисурою та майстерності осягнення специфіки метроритмічної організації та фактурних елементів інструментальної музики [5, 37]. Ознаки хореографічного симфонізму наявні вже в дебютній постановці А. Шекери на сцені Київського театру опери і балету в 1967 р. – вистави «Легенда про любов» А. Мелікова. Балетмейстер, розвиваючи поліфонічні принципи (наприклад, класичного кордебалету), використані Ю. Григоровичем у прем'єрній постановці 23 березня 1961 р. на сцені Ленінградського театру опери і балету імені С. М. Кірова, поєднав запропонований сценарний план і партитуру з оригінальною хореографічною лексикою. Наприклад, у партії Мехмене Бану (В. Калиновська) балетмейстер зробив акцент на пластиці тіла, відмовившись від мімічної гри – оскільки обличчя артистки було сховане за півмаскою, найдрібніші нюанси душевних станів героїні вона відтворювала виключно засобами пластичної виразності, прагнучи до емоційного наповнення кожного жесту. В. Калиновська віднайшла унікальний малюнок танцю, відповідно до музичної характеристики складного, багатогранного образу, проникнувши та осмисливши кожен рух [5, 40]. Відповідно до специфіки хореографічного симфонізму, балетмейстер посилює дієвість жіночого кордебалету. Наприклад, ідеально синхронізовані рухи всіх виконавиць під час монологу цариці символічно відтворювали нав'язливі гнітючі думки головної героїні, що своєрідно відображало взаємозв'язок музичних тем, мінливість емоційної складової та ритмічної пульсації.Новаторство діяльності провідних українських балетмейстерів 1950–1960-х рр. засвідчує звернення до хореографічного симфонізму передусім у контексті осучаснення композиційного малюнка та розробки власних методів розкриття художнього образу відповідно до специфіки індивідуального творчого бачення.

Наукова новизна. Розглянуто поняття «хореографічний симфонізм» у контексті новаторства творчих пошуків українських балетмейстерів-постановників 1950–1960-х рр.; виявлено та охарактеризовано методи хореографічного симфонізму як нової форми балетної вистави, а також визначено внесок українських балетмейстерів А. Шекери, В. Вронського, М. Трегубова, Н. Скорульської та І. Ковтунова в розвиток художньо-образних форм вітчизняного балетного мистецтва.

Висновки. Дослідження хореографічного симфонізму в контексті оновлення українського балетного театру 50–60-х рр. XX ст. на прикладі постановок провідних вітчизняних балетмейстерів-постановників виявило, що окремі балетні вистави, масові чи сольні партії побудовані на розробці хореографічних тем з їх паралельним розвитком та протиставленням; поєднанні хореографічних тем з музичними; єдності музичної та хореографічної форм; проведенні ритмічності в тактовому та тематичному відношенні; збігу

хореографічно-емоційного та звуково-емоційного підйому, а також колоритності інструментування та колоритності танцювальних рухів. Елементи балетного симфонізму, що проявляються передусім у специфічній побудові композиції, активно інтегрувалися українськими балетмейстерами задля досягнення інноваційної хореографічної виразності на основі танцю та відповідно до образності й структури музичної партитури.

Література

1. Архимович Л. Виталий Кирейко. Москва: Советский композитор, 1968. 10 с.

2. Валукин М. Проблемы танцевального симфонизма. Балет: Литературно-критический, историко-теоретический иллюстрированный журнал. 2009. № 6. С. 14-15.

3. Габович М. Душой исполненный полет. Москва: Искусство,1966. 230 с.

4. Гордейчук Н. Сплав поэзии, музыки, танца. *Правда Украины.* 1963. 12 мая.

5. Коваленко Е. И. Анатолий Федорович Шекера – мастер балетного симфонизма и хореографической полифонии. *Южно-Российский музыкальный альманах.* 2016. № 1 (22). С. 37–42.

6. Коваленко Ю. Тіні ожили на сцені. *Україна.* 1963. № 10. С. 5–7.

7. Красовская В. Статьи о балете. Ленинград : Искусство, 1967. 340 с.

8. Красовская В. В середине века (1950–1960-е годы). *Советский балетный театр*. Москва: Искусство, 1976. С. 218–248.

9. Красовская В. Осторожно, классика! *Музыкальная жизнь.* 1981. № 21. С. 18.

10. Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Берлин : Петрополис, 1925. 179 с.

11. Павлюк Т.С. Українське балетмейстерське мистецтво (ІІ половина ХХ ст.). Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2017. 230 с.

12. Предеина Т. Б. Вопросы периодизации истории отечественного балета XX – XXI веков. Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусства. 2013. № 1 (33). С. 103–108.

13. Пустова Е. Півстоліття на балетній сцені. Студії мистецтвознавчі. Київ : ІМФЕ НАН України, 2008. № 4 (24). С. 78–86.

14. Станішевський Ю. Український радянський музичний театру (1917–1967): нариси історії. Київ, 1970. 291 с.

15. Станішевський Ю. Поет танцю (Творчий портрет народного артиста СРСР В. Вронського). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв україни. Ф. 563. Оп. 1. Спр. 109.

16. Сироткін В. Герої О. Гончара в балеті. *Соціалістична Харківщина.*1959. 17 черв.

References

1. Arkhimovich, L. (1968). Vitaliy Kireyko. Moscow: Soviet composer. [in Russian].

2. Valukin, M. (2009) Problems of dance symphony. Ballet : Literary-critical, historical-theoretical illustrated magazine, no. 6, pp. 14-15. [in Russian].

3. Gabovich, M. (1966). Soul performed flight. Moscow. [in Russian].

4. Gordeychuk, N. (1963). Alloy of poetry, music, dance. True Ukraine. [in Russian].

5. Kovalenko, E. I. (2016). Anatoly Fedorovich Sheker - master of ballet symphony and choreographic polyphony. South Russian musical almonah, no. 1 (22), pp. 37–42. [in Russian].

6. Kovalenko, Y. (1963). Shadows came to life on stage. Ukraine, no. 10, p. 5–7. [in Ukrainian].

7. Krasovskaya, V. (1967). Articles on ballet. Leningrad: Art. [in Ukrainian].

8. Krasovskaya, V. (1976). In the middle of the century (1950–1960s). Soviet ballet theater. Moscow: Art, pp. 218–248. [in Russian].

9. Krasovskaya, V. (1981). Caution, classic! Music life, no. 21, p. 18. [in Russian].

10. Lopukhov, F. (1925). Ways of the choreographer. Berlin: Petropolis. [in Russian].

11. Pavlyuk, T. S. (2017). Ukrainian Ballet Art (2nd half of the 20th century). Kiev: Publishing center KNUCA. [in Ukrainian].

12. Predeina, T. B. (2013). Issues of periodization of the history of domestic ballet of the 20th - 21st centuries. Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Art, no. 1 (33), pp. 103–108. [in Russian].

13. Pustova, E. (2008). Half a century on the ballet stage. Art Studies Studios. Kiev: IMFE NAS of Ukraine, no. 4 (24), pp. 78–86. [in Ukrainian].

14. Stanishevsky, Y. (1970). Ukrainian Soviet Music Theater (1917–1967): Essays on History. Kyiv. [in Ukrainian].

15. Stanishevsky, Y. The poet of dance (Creative portrait of the People's Artist of the USSR V. Vronsky). Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 563. Op. 1. Ref. 109. [in Ukrainian].

16. Sirotkin, V. (1959). Heroes of O. Gonchar in ballet. Socialist Kharkiv region, Jun 17. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.09.2019
Прийнято до публікації 1.10.2019

УДК 792.82(477)“195/199”
https://doi.org/10.32461/190678

Майборода Назар Володимирович,
старший викладач кафедри хореографії
та сценічної пластики
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені
І. Карпенка-Карого
nazar.maiboroda@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-6962-7424

СПЕЦИФІКА КАСКАДЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНІЙ ВІТЧИЗНЯНІЙ КІНОІНДУСТРІЇ

Мета статті – визначити особливості каскадерського мистецтва та специфіку постановки трюків на сучасних знімальних майданчиках в Україні. **Методи дослідження.** Застосовано аналітичний метод (для проведення мистецтвознавчого аналізу кінотрюків); структурно-функціональний (що посприяв розгляду процесу створення, постановки та зйомки трюків в єдності його структурних елементів); метод порівняльного аналізу каскадерської діяльності в сучасній кіноіндустрії та за радянських часів (з метою виявлення нових аспектів та характеристик постановки і виконання трюкових сцен відповідно до інтегрування сучасних технологій кінозйомки та етапу пост-продакшн). **Наукова новизна.** Досліджено діяльність професійних організацій каскадерів України та провідних каскадерських груп (Міжнародної асоціації професійних каскадерів “Україна”, Ліги каскадерів України, Об’єднаної Ліги професійних кінних каскадерів “Stuntalot crew”) початку XXI ст.; здійснено мистецтвознавчий аналіз постановки та виконання трюків у контексті розвитку сучасної вітчизняної кіноіндустрії; проаналізовано окремі аспекти роботи постановника трюкових сцен у фільмі, згідно специфіки жанру та ідейного задуму режисера. **Висновки.** Специфіка каскадерської діяльності в кіноіндустрії України зумовила доцільність використання започаткованого в радянському кінематографі другої половини XX ст. групового підходу – провідні каскадери та постановники трюків створюють власні групи, з якими працюють на знімальному майданчику. Еволюція кінознімальної апаратури та залучення у кіноіндустрію комп’ютерної графіки на сучасному етапі значно сприяє каскадерській діяльності, ставши своєрідним поштовхом для розвитку. Не дивлячись на можливість створення найрізноманітніших спеціальних ефектів, каскадерське мистецтво в Україні лишається незамінною і невід’ємною частиною вітчизняної кіноіндустрії. Поєднання традиційних трюків та комп’ютерних технологій надає додаткові можливості для втілення режисерського задуму не перевищуючи бюджет фільму та посилення органічності екранного дійства.

Ключові слова: каскадерське мистецтво, кіноіндустрія, трюки, каскадер, постановки трюкових сцен.

Майборода Назар Володимирович, *старший преподаватель кафедры хореографии и сценической пластики Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени И. Карпенка-Карого*

Специфика каскадерского искусства в современной отечественной киноиндустрии

Цель статьи – определить особенности каскадёрского искусства и специфику постановки трюков на современных съемочных площадках в Украине. **Методы исследования**. Применен аналитический метод (для проведения искусствоведческого анализа кинотрюков); структурно-функциональный (что поспособствовал рассмотрения процесса создания, постановки и съемки трюков в единстве его структурных элементов); метод сравнительного анализа каскадерской деятельности в современной киноиндустрии и в советское время (с целью выявления новых аспектов и характеристик постановки и выполнения трюковых сцен в соответствии с интегрирования современных технологий киносъемки и этапа пост-продакшн). **Научная новизна.** Исследована деятельность профессиональных организаций каскадеров Украины и ведущих каскадерских групп (Международной ассоциации профессиональных каскадеров «Украина», Лиги каскадеров Украины, Объединенной Лиги профессиональных конных каскадеров, «Stuntalot crew») начала XXI в.; осуществлен искусствоведческий анализ постановки и выполнения трюков в контексте развития современной отечественной киноиндустрии; проанализированы отдельные аспекты работы постановщика трюковых сцен в фильме, согласно специфики жанра и идейного замысла режиссера. **Выводы.** Специфика каскадерской деятельности в киноиндустрии Украины обусловила целесообразность использования начатого в советском кинематографе второй половины XX в. группового подхода – ведущие каскадеры и постановщики трюков создают собственные группы, с которыми работают на съемочной площадке. Эволюция киносъемочной аппаратуры и вовлечения в киноиндустрию компьютерной графики на современном этапе значительно способствует каскадерская деятельности, став своеобразным толчком для развития. Несмотря на возможность создания самых разнообразных спецэффектов, каскадерское искусство в Украине остается незаменимой и неотъемлемой частью отечественной киноиндустрии. Сочетание традиционных трюков и компьютерных технологий предоставляет

© Майборода Н.В., 2019

дополнительные возможности для воплощения режиссерского замысла не превышая бюджет фильма и усилився органичность экранного действия.

Ключевые слова: каскадерское искусство, киноиндустрия, трюки, каскадер, постановки трюковых сцен.

Mayboroda Nazar, *Senior Lecturer at the Chair of Choreography and stage plastic, Kiev National University theater, cinema and television named after Karpenko-Kary*

The specifics of stunt art in the modern local film industry

The purpose of the article is to determine the features of stunt art and the specifics of staging stunts on modern film sets in Ukraine. **Methodology.** The analytical method is applied (for carrying out an art historical analysis of movie stunts); structural and functional (which contributed to the consideration of the process of creating, staging and shooting tricks in the unity of its structural elements); a method of comparative analysis of stunt activities in the modern film industry and in Soviet times (to identify new aspects and characteristics of staging and performing stunt scenes following the integration of advanced film technology and the post-production stage). **Scientific novelty.** The activity of professional organizations of stuntmen of Ukraine and leading stunt groups (the International Association of Professional stuntmen "Ukraine," the League of stuntmen of Ukraine, the United League of professional stuntmen, "Stuntalot crew") was studied at the beginning of the XXI century; an art historical analysis of staging and performing stunts in the context of the development of the modern domestic film industry has been carried out; Some aspects of the work of the director of stunt scenes in the film are analyzed, according to the specifics of the genre and the ideological concept of the director. **Conclusions.** The specificity of stunt activities in the film industry of Ukraine made it expedient to use the second half of the 20th century, begun in Soviet cinema. A group approach - leading stuntman and stunt producers create their groups with which they work on the set. The evolution of filming equipment and the involvement of computer graphics in the film industry at the present stage significantly contributes to stunting activity, becoming a kind of the impetus for development. Despite the possibility of creating a wide variety of special effects, stunt art in Ukraine remains an indispensable and integral part of the domestic film industry. The combination of traditional tricks and computer technology provides additional opportunities for the realization of the director's intention without exceeding the budget of the film and increasing the organicity of the screen action.

Key words*:* stunt art, film industry, stunts, stunt performer, staging of stunt scenes.

Актуальність теми дослідження. На початку XXI ст. інноваційні технічні зміни в кіноіндустрії беззаперечно вплинули на еволюціонування усіх видів кіномистецтва, зокрема каскадерського. Розвиток та інтегрування нових технічних засобів у кінематографію на усіх етапах циклічності фільму, від зйомок до демонстрації, найвідчутніше, з естетичних позицій, вплинуло на етап обробки зображення. Застосування комп'ютерних технологій дозволяє анімувати великі групи об'єктів, здійснювати анімацію тварин, моделювати «живих» акторів, використовувати комп'ютерну анімацію замість роботи дублерів та ін. Новий період розвитку вітчизняного кінематографу, спираючись на досягнення комп'ютерних технологій, поступово змінює уявлення про каскадерську діяльність, відкриваючи перед постановниками трюкових сцен та виконавцями надзвичайні можливості. Це актуалізує дослідження проблематики каскадерської діяльності в контексті специфіки сучасної української кіноіндустрії з мистецтвознавчих позицій.

Аналіз досліджень. У вітчизняному науковому вимірі проблематика каскадерського мистецтва та його теоретичні основи наразі лишаються на стадії розробки. Одним із небагатьох сучасних науковців, предметом дослідження яких є особливості розвитку каскадерської діяльності в XX ст. є А. Маслов-Лисичкін. У наукових публікаціях «Каскадерські школи в радянському кінематографі» [3] та «Витоки й становлення каскадерського мистецтва» [2] дослідник систематизує існуючі теорії про витоки каскадерського мистецтва з часів видовищних ігор давніх часів, подає цікавий матеріал про розвиток каскадерства у німих фільмах та його становлення в сучасному кінематографі. Окремі аспекти постановки трюкових сцен в сучасній кіноіндустрії аналізує М. Теракопян у науковій праці «Розвиток кіно образності під впливом комп'ютерних технологій» [7] та ін. Проте у вітчизняному науковому полі й досі відсутні грунтовні праці, присвячені історії та теорії професійного каскадерського мистецтва у контексті розвитку світової кіноіндустрії, в яких було б зібрано та впорядковано фактологічний матеріал виконання та постановки трюкових сцен на вітчизняних та зарубіжних знімальних майданчиках.

Мета статті – визначити особливості каскадерського мистецтва та специфіку постановки трюків на сучасних знімальних майданчиках в Україні.

Виклад основного матеріалу**.** Кінотрюк – це складна фізична дія, яка є небезпечною для здоров'я людини і виконується у потрібний час у потрібному місці за командою режисера [5]. На відміну від циркового трюку, кінотрюк має власну специфіку – по-перше, він виконується в нестандартних умовах, а по-друге, нерідко з обмеженою кількістю репетицій. Відповідно до загальновизнаної класифікації розрізняють висотно-акробатичні (поділяються на три головні підгрупи: робота на висоті, стрибки та падіння з різної висоти, стрибки та падіння з різних видів транспорту в русі); кінні; піротехнічні; сценічний рух, або рукопашний бій чи бій зі зброєю; трюки на та під водою автомобільні, мотоциклетні та інші трюки пов'язані з за діянням техніки (для виконання даної категорії трюків зазвичай запрошують професійних

авто-, мотогонщиків, пілотів та парашутистів, тоді як усі інші категорії виконують каскадери-універсали) [6, 75]. На сучасному етапі каскадерське мистецтво в Україні представлено кількома поколіннями постановників та виконавців трюків, які розпочали професійну діяльність у кіноіндустрії за радянських часів (А. Грошевой, В. Строкань, О. Юрчишин, О. Данильченко, І. Мрихін, В. Мисливий, О. Філатов та ін.) та після проголошення незалежності України (Є. Круглов, І. Юрчишин, С. Шляхтюк, С. Ярмоленко) У більшості це професійно підготовлені, універсальні актори-каскадери, які володіють різноманітними видами трюків, а деякі є винахідниками та авторами інноваційних трюків.

Вагомий внесок у розвиток вітчизняного каскадерського мистецтва здійснюють державні та громадські професійні організації: Міжнародна асоціація професійних каскадерів "Україна" (1997 р., засновник А. Грошевой); Ліга каскадерів України (1997 р. засновник О. Філатов); Об'єднана Ліга професійних кінних каскадерів (засновник та керівник О. Юрчишин).

Наприклад, Ліга каскадерів України, у складі якої діють івентагенство "Stunt-шоу", підрозділ авто-мототрюків, кінно-трюкові театри "Українські козаки", "Скіф", кінний театр "Кентавр", театри "Одіссей", "Каскадер", а також майстерня з виготовлення декорацій, зброї та обладунків [4], з 2010 р. проводить Міжнародний фестиваль каскадерів "Київська Русь", з метою створення соціокультурного простору для діалогу між представниками кіно- та шоу-індустрії (продюсерів, режисерів, каскадерів, акторів та благодійників). Окрім демонстрацій професійних навичок та конкурсу на кращий кінний трюк, важливою частиною програми фестивалю є проведення майстер-класів зі сценічного руху (робота з холодною зброєю, поєдинки, бійки, єдиноборства), висотно-акробатичних та висотних трюків із застосуванням спеціального спорядження; мотоциклетних та автомобільних трюків (підготовка ігрової техніки до трюкових зйомок, екстремальна їзда по пересіченій місцевості та аварійні ситуації); кінних трюків (підготовка коней до трюкових та батальних сцен, джигітування, трюки з гужовим транспортом); підготовка та виконання трюків із застосуванням піротехнічних засобів; техніки безпеки під час трюкових зйомок; спеціальні ефекти у трюкових зйомках, та ін., участь у яких беруть не лише професійні каскадери, а й студенти акторських факультетів, які мають відповідну підготовку [1].

На думку О. Філатова, проведення подібних заходів посприяє подальшому розвитку професії, вдосконаленню виконавської майстерності, зміцненню та розвитку матеріально-технічної бази для забезпечення трюкових зйомок, розробці нових засобів та способів страхування каскадерів та акторів на знімальному майданчику [1]. Нині в Україні – одній з небагатьох країні в світі (станом на 2014 р.), в якій професія каскадера затверджена на державному рівні, працює приблизно 100 каскадерів, з них 15-ть жінок. Варто зазначити, що специфікою вітчизняних каскадерів є універсальність, оскільки на відміну від американських та західноєвропейських вузькоспеціалізованих каскадерів, українські підготовлені до виконання будь-якого трюку.

Мінімально каскадерська група має складатися з чотирьох осіб – постановника трюків, виконавця та страхувальників (не менш досвідчених аніж виконавець каскадерів), завданням яких є забезпечення безпеки виконавця у випадку небезпеки (наприклад, витягнути з автомобіля, з-під коня, з-під води, вчасно загасити вогонь та ін.). Надзвичайно популярною українською каскадерською групою на сучасному етапі є "Stuntalot crew", яку заснували та очолили досвідчені каскадери Д. Рудий та П. Авілов – постановники бойових сцен у голлівудському фільмі "300 спартанців 2" (режисер Н. Мурро, 2014 р.), одних з найкасовіших вітчизняних фільмах: "Межа" (режисер П. Беб'як, 2017 р.), "Сторожова застава" (режисер Ю. Ковальов, 2017 р.), "Кіборги" (режисер А. Сеїтаблаєв, 2018 р.), "Легенда Карпат" (режисер С. Скобун, 2018 р.), "Захар Беркут" (режисер А. Сеїтаблаєв, 2019 р.) та ін.

Аналізуючи специфіку каскадерського мистецтва в контексті сучасного вітчизняного кіновиробництва, вважаємо за доцільне більш детально дослідити процес створення та зйомок трюкових сцен. Постановка трюкових сцен відбувається у співпраці режисера фільму та керівника каскадерів (посаду за радянських часів називали тренер-постановник), специфіка діяльності яких зумовлюється специфікою кіновиробництва. Зазвичай у сценарії фільму немає ретельної розробки сцени, а вказується лише що має відбуватися і чим повинна закінчуватися сцена. Безпосередньо дія розробляється у найменших подробицях саме постановником трюків, репетирується з акторами та дублерами, а потім демонструється режисеру. Складність полягає не лише в тому, що сцену необхідно вигадати, а й в тому, що трюковий епізод має органічно поєднуватися з загальним орнаментом картини, не порушуючи темпоритму фільму, а також максимально сприяти втіленню творчого бачення режисера. Окрім того, рухи та пластика каскадера-дублера має бути максимально наближеною до пластики актора, яку він використовує для створення образу свого персонажу.

Специфіка діяльності постановника трюків передбачає урахування багатьох аспектів, оскільки трюк – це мікросюжет, який повинен повністю відповідати не лише загальній ідеї фільму, але й його тональності, ритму та ін.

Серед найважливіших назвемо такі:

– розробка трюку або трюкової сцени (серія трюків пов'язаних між собою загальною сюжетною лінією, що слідують один за одним; як і кожен окремий трюк, серія має зав'язку, кульмінацію та розв'язку – драматургічний лад, що виражається засобами моторики. – Авт.) відповідно до художнього бачення режисера, оскільки будь-який кінотрюк – це певний образ, частина єдиного художнього твору. Щоб осмислити загальну спрямованість трюку або трюкової сцени, а також зрозуміти світовідчуття режисера, постановники трюків мають проводити величезну попередню роботу – переглянути відзнятий матеріал, близько спілкуватися з акторами, щоб визначити їх індивідуальність, темперамент та рухові можливості;

– трюки повинні відповідати жанру кінопродукції (наприклад, в комедії – викликати у глядача сміх, а в драмі – співчуття);

– оскільки трюки у багатьох випадках є характеристикою персонажів, доречно, наприклад, під час постановки рукопашного бою, використовувати для створення позитивного образу героя відмінні прийоми, ніж для негативного;

– головний етап роботи – підготовчий, під час якого чітко формуються уявлення про трюк, його специфіку, проводяться тести з каскадерами, знімаються відеоролики, щоб режисер вніс, при необхідності, деякі уточнення, проводиться навчання акторів (за умови якщо трюк не виконує дублер), а також прораховуються будь-які форс-мажорні випадки на знімальному майданчику, з метою забезпечення безпечного виконання трюку.

До початку трюкових зйомок ретельно готується кожний епізод та кадр – визначається місце та напрямок руху акторів, проводяться репетиції дій зі зброєю, готуються місця для вибухів, падіння та ін. Відпрацьовується кожен рух актора, каскадера або дублера.

Каскадер (людина, яка пройшла спеціальну підготовку і виконує трюкові дії на знімальному майданчику) може виступати дублером актора, проте не завжди дублер (професійний спортсмен або спеціаліст-аматор у певній галузі спорту, наприклад, авто-, мото- або велоспорті, кінному спорті, альпінізмі, плаванні, більярді та ін., або нерідко й в будь-якій іншій галузі, наприклад, дресируванні хижих тварин, фокусах, грі на музичних інструментах, образотворчому або декоративно-прикладому мистецтві, танцях та ін., який підміняє актора, якщо в цьому є необхідність) є каскадером. Так, наприклад, для зйомок рукопашного бою, схватки, бійки, падінь – складних але видовищних епізодів сценарію – за радянських часі зазвичай запрошувалися спортсмени-самбісти, оскільки добре підготовлений самбіст володіє різноманітними видами холодної та вогнепальної зброї, і може не лише захищатися від нападу, але й контратакувати навіть кількох супротивників. Окрім того саме самбісти вивчають та постійно вдосконалюють різноманітні способи безпечних падінь.

Постановка батальних епізодів має власну специфіку – прийоми бою зі зброєю мають відповідати історичному часу, географічному розташуванню, соціальній приналежності персонажів та багатьом іншим аспектам, означених у кожному конкретному кіносценарії. Зазвичай режисеру набагато легше підібрати каскадерів для виконання сучасних батальних сцен, аніж історичних, проте навіть вони мають відповідати загальній ідеї кінострічки, а головне – образам головних чи другорядних персонажів та масовки. Так, наприклад, при відтворенні рукопашного бою військових, охоронців або поліцейських, не можна використовувати прийоми, які застосовують бійці загонів особливого призначення. Це ж стосується і постановок побутових бійок, боксерських турнірів, поєдинків з бойових мистецтв.

При зйомках історичних фільмів складність постановки батальних сцен та епізодів набагато більша і передбачає ретельне вивчення архівних матеріалів, зброї та прийомів бою, специфіки костюмів та етнографічних аспектів життя та побуту людей конкретної історичної епохи, з метою відтворення на екрані достовірної обстановки. Після цього постановник трюків розробляє сцени, спочатку схематично, а потім в декораціях, костюмах та зі зброєю відпрацьовуються удари, захист та падіння, обираючи, за умови необхідності дублювання, серед каскадерів власної групи кращих у певних видах трюків, наприклад, фехтуванні на рапірах, на мечах, рукопашному бою, верховій їзді та ін. Якщо актор володіє певними навичками, необхідними для самостійного виконання трюків, або трюки не вирізняються надзвичайною складністю виконання і є можливість, за згодою актора, досить в короткий період часу його навчити необхідним прийомам, постановник відпрацьовує сцену з ними. В обох випадках, після репетицій сцена демонструється режисеру, і за умови позитивної оцінки, готується до зйомки.

Наукова новизна. Досліджено діяльність професійних організацій каскадерів України та провідних каскадерських груп (Міжнародної асоціації професійних каскадерів "Україна", Ліги каскадерів України, Об'єднаної Ліги професійних кінних каскадерів, "Stuntalot crew") початку XXI ст.; здійснено мистецтвознавчий аналіз постановки та виконання трюків у контексті розвитку сучасної вітчизняної кіноіндустрії; проаналізовано окремі аспекти роботи постановника трюкових сцен у фільмі, згідно специфіки жанру та ідейного задуму режисера.

Висновки**.** Специфіка каскадерської діяльності в кіноіндустрії України зумовила доцільність використання започаткованого в радянському кінематографі другої половини XX ст. групового підходу – провідні каскадери та постановники трюків створюють власні групи, з якими працюють на знімальному майданчику. Еволюція кінознімальної апаратури та залучення у кіноіндустрію комп'ютерної графіки на сучасному етапі значно сприяє каскадерській діяльності. Наприклад, завдяки можливості стерти страхувальні троси під час пост-продакшн (робота з відеорядом після завершення зйомок), каскадери можуть вільно використовувати страхування; замість використання традиційних для радянських часів спеціальних ножів, в які вставлялися капсули з кров'ю, що розбризкувалася при нанесенні удару, нині наліплюються або малюються поранення, безпосередньо по яким наносять удари (на етапі пост-продакшн поранення до моменту ударів затираються). Проте, багато аспектів її специфіки залишилися незмінними. Не дивлячись на можливість створення найрізноманітніших спеціальних ефектів, каскадерське мистецтво лишається незамінною і невід'ємною частиною кіноіндустрії.

Література

1. Андриенко В. *Кинобратство.* URL : www.viktor-andrienko.com/news/2458 (дата звернення : 12.09.2019).

2. Маслов-Лисичкин А .О. Истоки и становление каскадерського искусства. *Молодой ученый.* 2015. № 7 (87). С. 903–908.

3. Маслов-Лисичкін А. О. Каскадерські школи в радянському кінематографі. *Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття:* Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, Одеса, 28-30 квітня 2015 р. Київ : НАКККіМ, 2015. С. 288-291.

4. Працюк О. М. Каскадерів України Ліга. *Енциклопедія сучасної України.* 2012. URL : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=10247 (дата звернення : 12.09.2019).

5. Семака Л. Анатолій ГРОШЕВОЙ: "Україна – єдина країна у світі, де професія каскадера затверджена на державному рівні". 2014. 12.07.*Урядовий кур'єр*. URL : https://ukurier.gov.ua/uk/articles/ anatolij-groshevoj-ukrayina-yedina-krayina-u-sviti (дата звернення : 12.09.2019).

6. Сысоев Н. *Настольная книга каскадера*. Санкт-Петербург: Мифрил, 1998. 288 с.

7. Теракопян М. Л. *Развитие кинообразности под влиянием компьютерных технологий* : автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.03 / Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова. Москва, 2008. 20 с.

References

1. Andrienko, V. *Film Brotherhood*. Available at : www.viktor-andrienko.com/news/2458 [in Russian].

2. Maslov-Lisichkin, A. O. (2015). The origins and formation of stunt art. *Young scientist,* no. 7 (87), pp. 903–908. [in Russian].

3. Maslov-Lisichkin, A. O. (2015). Stunt schools in Soviet cinema. *Art Education in the Cultural Space of Ukraine in the 21st Century:* Coll. materials International scientific-creative. Conf., Kiev, Odessa, April 28-30, 2015. Kyiv: NAKKKiM, pp. 288–291. [in Ukrainian].

4. Pratsyk, O. M. (2012). Stuntmen of Ukraine League. *Encyclopedia of modern Ukraine*. Available at : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=10247 [in Ukrainian].

5. Semaka, L. (2014). Anatoliy GROSEVOY: "Ukraine is the only country in the world where the stuntman's profession is approved at the state level". *Government Courier*. Available at : https://ukurier.gov.ua/en/articles/ anatolij-groshevoj-ukrayina-yedina-krayina-u-sviti [in Ukrainian].

6. Sysoev, N. (1998). *Handbook stuntman*. St. Petersburg: Mithril. [in Russian].

7. Terakopyan, M. L. (2008). *The development of cinematography under the influence of computer technology*. Abstract of Ph.D. dissertation. Moscow : All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.09.2019
Прийнято до публікації 28.10.2019

УДК 008:312.421
https://doi.org/10.32461/190679

Сорока Марина Василівна,
викладач кафедри режисури та майстерності
актора Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orchid.org/0000-0002-0509-8508
mvsoroka92@gmail.com

КРЕАТИВНІ ВИМІРИ СЦЕНІЧНОГО СИНТЕЗУ АВАНГАРДУ

Мета статті – визначити креативний потенціал творчості авангарду як сценічний синтез мистецтв. **Методологія статті** ґрунтується на застосуванні компаративного та системного підходів, культурно-історичній реконструкції форм образного наслідування у мистецьких школах початку XX століття. **Наукова новизна** полягає у з'ясуванні особливостей авангардної творчості як певного типу художнього моделювання світу. **Висновки.** Авангард як певна система формувався в контексті «логіки прямого куту» та визначення руху як «четвертого виміру». Рух стає ще одним, четвертим виміром авангардного образу, адже рух деформує тіло людини, це зокрема вплинуло на формування сценічних систем доби, сценографії та театрального костюма. Динамічний простір презентує віталізм культури індустріальної доби, який пов'язується з кубізмом, фовізмом, експресіонізмом і іншими напрямами.

Ключові слова: культура, мода, авангард, кубізм, рух, віталізм.

Сорока Марина Васильевна, *преподаватель кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств*

Креативные измерения сценического синтеза авангарда

Цель статьи – определить креативный потенциал творчества авангарда как сценический синтез искусств. **Методология статьи** основывается на применении компаративного и системного подходов, культурно-исторической реконструкции форм образного взаимодействия в художественных школах начала XX века. **Научная новизна** заключается в выяснении особенностей авангардной творчества как определенного типа художественного моделирования мира. **Выводы.** Авангард как определенная система формировался в контексте «логики прямого углу» и определения движения как «четвертого измерения». Движение становится еще одним, четвертым измерением авангардного образа, движение деформирует тело человека, это в частности влияло на формирование сценических систем времени, сценографии и театрального костюма. Динамичное пространство репрезентирует витализм культуры индустриальной эпохи, который связывается с кубизмом, фовизмом, экспрессионизмом и другими направлениями.

Ключевые слова: культура, мода, авангард, кубизм, движение, витализм.

Soroka Marina, *Lecturer at the Department of Directing and Skills of Actor at the Kyiv National University of Culture and Arts*

Creative measurements of Avant-garde stage synthesis

The purpose of the article is to determine the creative potential of the avant-garde as a stage synthesis of art. **The methodology** of the article is based on the use of comparative and systems approaches, cultural and historical reconstruction of forms of symbolic interaction in art schools of the early twentieth century. **The scientific novelty** lies in elucidating the features of avant-garde creativity as a certain type of artistic modeling of the world. **Conclusions**. The avant-garde tendencies of shaping carried a creative impulse, which can be called creative. Creation, according to S. Neretina's definition, is a transition from non-being to being, in contrast to creativity, the transition from being to being, or degradation, to decline - the transition from being to non-being [6, p.8]. However, the vanguard immediately made its adjustments. Traditional creative, known since the Middle Ages, when God created the world from nothingness, undergoes a threefold transformation: the transition from nothingness to being through creativity marks the transition to nothingness. Postmodernism subsequently cuts off the first stage (the transition from nothingness to being). Creativity remains at the level of transgression, destruction, decomposition, and deconstruction. The avant-garde sharpened the struggle of the worlds and quietly left the stage of the competition with totalitarian culture. The avant-garde fashion is purely laboratory, scenic, and the scene is individually sharpened to a method that cannot be embraced only by constructivism, antipsychologism as a particular model of the alien world. It is a world that is built above the world, or rather, under the world. The avant-garde is a pre-systemic cultural phenomenon. The system comes later with Postmodernism when the image is aestheticized and cultivated as a perfect model, which lends itself to irony, self-irony, and game for the sake of play. The irony was not in the forefront; there was life for the sake of life, there was a total spectacle of play as a self-perfection of being, which sees itself on the stage of earth and sky.

Key words*:* culture, fashion, Avant-garde, cubism, movement, vitalism.

Актуальність теми дослідження. Сцена авангарду була надзвичайно динамічною. Авангардні тенденції формотворення несли в собі творчий імпульс, який можна назвати креативним. Креація, за

© Сорока М.В., 2019

визначенням С. Нерєтіної, – це перехід із небуття в буття, на відміну від творчості – переходу із буття в буття, або деградації, занепаду – переходу із буття в небуття [6, с.8]. Проте, авангард відразу ж вніс свої корективи. Традиційний креатив, відомий з Середньовіччя, коли Бог створив світ із небуття, піддається потрійній трансформації: перехід із небуття в буття через творчість маркує перехід в небуття. Постмодернізм згодом відсікає першу стадію (перехід із небуття в буття). Творчість залишається на рівні трансгресій, деструкції, декомпозиції та деконструкції.

Аналіз досліджень і публікацій**.** Проблема авангардних тенденцій формотворення досліджувалася в роботах Н. Барної, Ю. Легенького, Н. Костіної, В. Паперного та ін. [1; 5; 3; 7], але аспекти сценічного синтезу мистецтв авангарду як певного образу світу мало визначені.

Мета статті – визначити креативний потенціал творчості авангарду як сценічний синтез мистецтв.

Виклад основного матеріалу. Авангард був на диво синтетичним. Епіцентром формотворень ставав Всесвіт, який проходив через творчість кожного художника. Художники створювали свій особливий світ. Василь Кандинський, Павло Філонов, Казимир Малевич та ін., зокрема Олександера Ексера, Олександр Родченко, Варвара Степанова – це художники, які в тій чи іншій мірі долучилися до сценічного дискурсу.

Дискурс сценічної дії визначався як надзвичайний креативний і формувався в рамках тих маніфестацій, які виголошувалися як образ нового світу. Інколи слово «сцена» не називалося, вона все більше специфікувалася як образ межі культуротворення, виходила за рамки усталеної топології культури, належала тому конструктивізму, який став модним в 20-ті роки. Сценічний синтез авангардної культури був синтезом пластичного, музичного та вербального мислення. Втім, існував не лише мистецький, а й політичний авангард, який певний час поєднувалися з авангардом художнім. Сцена виходить із будинків на площі, утворюються масові події. Чого варта, наприклад, масова подія «Штурм Зимового», коли двісті тисяч людей ввечері «реставрують» більшовицький переворот як епохальну подію. Крейсер «Аврора» засвітлює прожекторами небо.

В просторі масових видовищ створюється бажана реальність, яку можна назвати віртуальною. Але вона стає легітимним знаковим образом, який потім приходить в кінематограф. Авангард захоплює простір моди. Починаючи від групи лабораторного дизайну одягу, який створила О. Екстер, Н. Ламанова, Л. Попова, О. Родченко, В. Степанова та ін., мода поступово специфікується, гомогенізується та стає локалістським проектом, який не протистояв західній моді, адже віддзеркалював ідеологеми більшовицької міфології.

Експеримент групи «Прозодяг» був гостро заангажований на утопії, що походять від виробничого мистецтва, зокрема ідей О. Гастева. О. Гастев очолював Центральний інститут праці, його ідеї підживлювалися ідеологемами та міфологемами виробничого семіозу – дії знаків новітнього простору культури. Утопія «всезагальної фабрики» соціуму мала своє віддзеркалення в дизайнерській лабораторії.

Взагалі лабораторний підхід щодо проведення мистецького, сценічного експерименту ставав важливим епіцентром творчості. Так, в театрі «Березіль» Леся Курбаса теж була утворена сценічна лабораторія, в якій осмислювалися перші кроки у новому сценічному просторі. Формувалася нова типологія або нова антропологія сцени і театру як такого. Лесь Курбас запитує: «Звідки ми прийшли, куди ми йдемо? Я берусь ламати те, що тепер прийнято всіма добрими людьми в мистецтві. Я ставлю це під запитання. Чи процес буде так іти, якщо він буде мусити піти інакше? Уявіть собі середньовічне село. Певно, що тоді театру не було. Була церква театром, були гагілки – це театр, театр показу, там переважний момент глядача – немає відокремлення як певного громадського милування. Воно органічне, від життя, і я думаю, що театр – це перше з мистецтв, яке було раніше всіх інших мистецтв. Це було так, як у мене на селі було. Стоїть село, всіх двісті номерів, дві тисячі мешканців, цілий тиждень працюють, кілька місяців, і тільки на Різдво вони бачать спектакль»[4, 65].

Сценографія в театрі Курбаса була явно авангардно-конструктивістською, що відповідало поетиці сцени. Лесь Курбас пише: «І. Сучасне актор не переживає, а грає. В сучасному театрі це тенденція, що відсувається як постулат. ІІ. Відділення фактури від людини, і механізації її (фактури). ІІІ. Тенденція до театру, як виробництва. IV. Відхід від всякої ілюзорності. V. Відсутність психологізму…

Стан актора під час гри в театрі. В театрі, який побудовано на сучасних принципах, можливість переживання настільки звужена, наскільки сучасний драматург і режисер будують свої п’єси поза психологічним планом» [4, 50].

Такі гострі декларації, що в тій чи іншій мірі здійснюються у творчості, здійснити їх в ідеалі неможливо. Виробнича концепція гри, сцени, дизайну є метафоричною, абстрактною. Втім, сценічний синтез авангарду здійснив цілу низку відповідей на метафізичні запити доби. Лесь Курбас намагався уникнути психологізму, і в цьому він був схожий на Вс. Мейєрхольда, Б. Брехта та ін. новаторів театру і новітньої сцени початку ХХ століття.

Навіть в книзі «Психологія мистецтва» Л. Виготський теорію катарсису виводив із монтажу. Коли він аналізував новелу «Легке дихання» І. Буніна, то показував, що відбувається перебудова банального змісту,

банальної послідовності подій, монтується зовсім інша послідовність, яка призводить до того, що звуть катарсисом або ефектом очищення почуттів [2]. Почуття не можна вигнати циликом, але вони існують на поверхні тканини, сценічної події або моди.

Якщо поглянути на флеш-іміджі моди початку ХХ століття в плакатах агітпропу, то це мускулінні, масивні жінки, одягнуті в простий селянський одяг. Цей одяг конструювався за ідеями групи виробничого одягу. Любов Попова і Варвара Степанова працювали в естетиці кубізму, де принципи площини і геометрії лежали в основі дизайну не лише одягу, а взагалі дизайну як такого. Все це легко вписувалося в простір сценізму вистав Вс.Мейєрхольда та ін. режисерів. Так, Варвара Степанова для п'єси «Смерть Тарелкіна» використала досить оригінальні і прості конструктивні костюми, що мали лаконічні форми чіткої геометрії та будувалися на основі прямого куту. Цей принцип увійшов у простір естетики лабораторії виробничого одягу. В. Степанова, будучи дружиною О. Родченка, працювала в унісон всіх тих візій, які створював Родченко як фотограф. О. Родченко більше відомий як фотограф, адже його ранні дизайнерські роботи пов'язані з прозорими архітектонами.

Вистава «Смерть Тарелкіна» не витримала багато показів і була шумно провалена завдяки екстравагантності сценічного середовища: гравці сідали на стільці, які стрибали, були такими ж розкутими і динамічними, як ліцедії. Суцільний динамізм, поліфонія нестримної динаміки поруч з геометричними костюмами акторів мало асоціювалися з побутом тих часів, викликали здивування, а інколи і заперечення. Степанова хотіла не лише оформлювати костюм для сцени, а й перенести принципи своєї естетики зі сцени замкненого театрального простору в життя.

Н. Ламанова так описує етапи здійснення проекту: «Методи спрощення костюмів як характерний признак костюма працівника на відміну від костюма буржуазії.

Динаміка сучасного костюма. Утилітарність сучасного костюма в зв'язку з його призначенням (робочий, повсякденний, спортивний, професійний, верхній одяг, головне вбрання). Проте робота було б не повною, якби ми обмежились лише виробничим значенням. Так, як мова йде не просто про майстерню або школу, а саме про розробку самого зразку «образу», основних методів, що необхідні поруч з таким визначенням майстерні, необхідно створити ще й теоретичний підрозділ. Він повинен мати характер художньо-просвітницький» [8, 40]. Ідеологізм, пролетарський ескапізм тих часів легко пов'язувався з мінімалізмом конструктивістських геометричних форм та вербальних програм дизайну.

Олександра Екстер, яка в більшій мірі знана як театральний художник, ніж модельєр, на відміну від В. Степанової та Н. Ламанової, була в своїх висловлюваннях менш категоричною. За її думкою, створення форм одягу випливає з умов життя, праці, відпочинку. Майстриня публікувала свої ескізи в журналі «Червона нива», де ми бачимо знов схожі геометричні форми, але вони вже не несуть того фемінізму, що існував в стилі модерн. Виходив також журнал «Ательє», який згодом перетворився на «Ательє мод». І хоча тираж був невеличкий, але саме тут друкувалися оригінальні дизайнерські розробки О. Екстера, Є. Прибильської, В. Мухіної та ін. В журналах висловлювалися широкі утопічні програми щодо розвитку радянської культури, вбрання , одягу. Однак слова «мода» всі уникали.

Згодом в моді стали вживати етноверсії орнаменту, стилізованого під геометричні силуети одягу. Є. Прибильська недарма заслужила статус експерту з етнокультури в одязі. Адже звернення до народного мистецтва носило в більшості утилітарний, позбавлений семантики та глибинних архетипових засад характер. Домінує конструктивізм та чистота конструкції одягу, що в меншій мірі орієнтовані на семантичні витоки орнаментальних мотивів, які використовувалися. Міжнародна виставка, що відбулася у Парижі в 25-му році, продемонструвала всі вади і пріоритети того напрямку, який формувався як еклектичний авангард, який поєднав у собі конструктивний пафос плюс етносимбіоз, що проходив під гаслом застосування народних мотивів в одязі.

Експресіонізм сценографії опери «Перемога над сонцем» і досі ініціює новітні ідеї в моделюванні сценічного простору та костюма. О. Костіна пише: «До уваги глядача було продемонстровано надзвичайні костюми і декорації К. Малевича. Незрозуміло прочитаний хлебніковський Пролог, названий «Чорнотворчи вестушки», як і дратуюча слух музика, виявилися швидко освистаними. Намагаючись всіма засобами якомога сильніше епатувати публіку, постановники досягли мети: на спектаклі відбувся циклопічний скандал, глядачі різко розділилися на тих, хто захопився, і тих, хто виступив проти» [3, 47].

Поєднується візуальний механізований контекст костюма і біомеханіка, яку прищеплює Вс. Мейєрхольд. Все це разом призвело до кубофутуризму в сценографії, сценічному костюмі та моді в цілому. Можна згадати висловлювання О. Бенуа, який жорстоко відносився до останніх вистав Дягілєва, коли той застосовував авангардистські нахили французьких художників, які прийшли в гурт Дягілєва і швидко зламали спокій і ту культурні нішу, в якій жили сезони.

Симбіоз модерну і авангарду не вдавався. Модерн усував авангард в тоталітарній моді та культурі в цілому. Якщо К. Малевич говорить про ідеальний світ культури, який протистоїть світу харчовиків, світу самознищення людини в просторі новітньої техногенної цивілізації, то поставангардна мода за доби

тоталітаризму відкинула утопію більшовицького маскулінного флеш-іміджу і починає працювати в просторі моди для стратів суспільства: партноменклатури, переможців комуністичної праці, пересічних селян та робітників фабрик,інтелігенції.

Слід окремо назвати ім'я Івана Леонідова, який означив верхівку неоплатонізму в архітектурі, показував свої проекти в журналі, який виходив майже щомісяця, «годував» ідеями майже всіх відомих модерністів Заходу. Френк Ллойд Райт і багато інших не пройшли повз його геніального скарбу ідей. Таж сама доля стосується і Г. Крутикова, який створив проект літаючого міста. Ця блискуча утопія спочатку всім сподобалася, а потім отримала жахливу критику в партійній пресі. Архітектори виправдовувалися, що вся архітектура стоїть на землі, але ж повинні бути проекти, які випереджають майбутнє. Сцена землі і неба авангардної культури, сцена літаючих міст, сцена планіт (планіти – це короба, підняті над землею на висоті 40 метрів), містилищ не для землян, а для «землітів» – це нова доба проектного простору, світ будетлян. Так, склохати, що описував В. Хлебніков, стають на певний час образом майбутнього. Втім, ці образи майбутнього зараз виглядають досить наївними, адже водночас героїчними.

Мода на героїзм, утопізм не проходить, монументалізм оживає в тоталітаризмі. Так, найуніверсальніший проект, коли навколо земної кулі по діаметру формується житлова структура – кільце, в якому живуть всі люди, а земна куля – це сад, рай, царство Боже на землі, не дуже когось і здивував. Уозонія – утопія міста-села Френка Ллойда Райта – його «органічна архітектура» теж нікого не здивувала. Всі проекти існують поруч в просторі футуристичного архітектурного авангарду, виглядають примарами утилізації того героїчного ентузіазму, який можна побачити в сценографії тих часів. О. Родченко, переживши злам ідеалів, увійшовши в тоталітаризм, відкривши своїм кінооком або фотооком ракурс, – скажений монстр вихоплювання із життя радикалізму бачення (вид знизу або зверху) – після поїздки на Біломорканал, пише, що він є найсамотнішим із людей. Маяковського вже немає, «прозодяг» перестав існувати, царює сталінський гламур. Сцена моди радикально змінилася у бік еклектичного заграванння з класикою. Авангардні митці в духовній самотності доживали свій вік – Василь Єрмілов, Борис Косарев, Борис Акімов та ін. так, Борис Косарев – блискучий кубофутурист 20-х, який здійснив себе в графіці і сценографії авангардного типу, пішов викладати і більше, ніж пів століття викладав у Харківському художньо-промисловому інституті до своєїсмерті.

Висновки**.** Авангард загострив боротьбу світів і тихо пішов зі сцени змагань з тоталітарною культурою. Мода авангарду є суто лабораторною, сценічною, а сцена є індивідуально загостреною на той метод, який не можна охопити лише конструктивізмом, антипсихологізмом як певною моделлю остороненого світу. Це світ, який будується над світами, а краще сказати – під світом. Авангард – досистемне явище культури. Система приходить пізніше с постмодернізмом, коли естетизується і культивується образ як досконала модель, що піддається іронії, самоіронії, виникає гра заради гри. Іронії не було в авангарді, там було життя заради життя, існувало тотальне видовище гри як самовдосконалення буття, що бачить себе на сцені землі і неба.

Література

1. Барна Н. В. Дизайн у контексті художньої культури ХХ – ХХІ століть. Київ : «Університет «Україна», 2015. 353 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва : Педагогика, 1987. 344 с.
3. Костина Е. М. Художники сцены русского театра XX века. Москва : Русское слово, 2002. 416 с.
4. Курбас Л. Березіль. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
5. Легенький Ю. Г. Философия моди XX столетия. Київ : КНУКіМ, 2003. 300 с.
6. Неретина С. С. Тропы и концепты. Москва : ИФРАН, 1999. 277 с.
7. Паперный В. Культура Два. Москва : Новое литературное обозрение, 1996. 384 с.
8. Стриженова Т. Из истории советского костюма. Москва : Сов. художник, 1972. 112 с.
9. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. Москва : Стройиздат, 2001. Кн 2. 712 с.

References

1. 1. Barna, N. V. (2015). Design in the Context of Art Culture of the XX-XXI Centuries. Kyiv: "Ukraine University" [in Ukrainian].
2. Vygotsky, L.S. (1987). Psychology of art. Moscow : Pedahohyka [in Russian].
3. Kostina, E.M. (2002). Artists of the stage of the Russian theater of the twentieth century. Moscow: Russkoe slovo [in Russian].
4. Kurbas, L. (1988). Berezil. Kiev: Dnipro [in Ukrainian].
5. Legenky, Yu. G. (2003). Philosophy of twentieth-century modi. Kiev: KNUKiM [in Russian].
6. Neretina, S. S. (1999). Trails and concepts. Moscow: IFRAN [in Russian].
7. Paperny, V. (1996). Culture Two. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye [in Russian].
8. Strizhenova, T. (1972). From the history of the Soviet costume. Moscow: Sov. khudozhnik [in Russian].
9. Khan-Magomedov, S. O. (2001). The architecture of the Soviet avant-garde. Moscow: Stroyizdat, Book 2 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 04.08.2019
Прийнято до публікації 18.09.2019

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 781.1
https://doi.org/10.32461/190680

Козлін Валерій Йосипович,
доктор мистецтвознавства, професор
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-8974-0894
Грищенко Валентина Іванівна,
кандидат педагогічних наук, доцент
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-5720-0631

СТВОРЕННЯ МУЗИКИ У CAKEWALK SONAR PLATINUM
(Частина 3)

Мета роботи. З'ясувати нові засоби та методи використання комп'ютерних технологій у сучасній музичній практиці на прикладі опису роботи та широких можливостей одного з наймогутніших музичних редакторів Cakewalk SONAR Platinum, **Методологія дослідження.** У статті використаний системний підхід, а також застосовані методи порівняння та узагальнення. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні можливостей композиторів, аранжувальників, звукорежисерів і початківців музикантів при створенні музики за допомогою одного з наймогутніших сучасних музичних редакторів Cakewalk SONAR Platinum. **Висновки**. Даний програмний продукт має можливості виконання повного циклу із запису, збереження, обробки, редагування, відтворенню цифрового саунду та зведення музики та відео. Cakewalk SONAR Platinum підходить як для домашніх студій, так і для Project-студій та багатоканальних комерційних систем звукозапису. Музичний звуковий редактор **CAKEWALK SONAR PLATINUM** це одна з передових робочих цифрових аудіо-станцій, що пропонує передові технології для творчих експериментів у створенні музики.

Ключові слова: музичний звуковий редактор, озвучування, аранжування, зведення, мастеринг, композитор, звукорежисер.

***Козлин Валерий Йосифович**, доктор искусствоведения, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств; **Грищенко Валентина Ивановна**, кандидат педагогических наук, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Создание музики в Cakewalk SONAR Platinum (часть 3)

Цель работы. Выяснить новые средства и методы использования компьютерных технологий в современной музыкальной практике на примере описания работы и широких возможностей одного из самых могущественных музыкальных редакторов Cakewalk SONAR Platinum, **Методология исследования.** В статье использован системный подход, а также применены методы сравнения и обобщения. **Научная новизна** работы заключается в расширении возможностей композиторов, аранжировщиков, звукорежиссеров и начинающих музыкантов при создании музыки с помощью одного из самых могучих современных музыкальных редакторов Cakewalk SONAR Platinum. **Выводы.** Данный программный продукт имеет возможности выполнения полного цикла из записи, сохранения, обработки, редактирования, воссозданию цифрового саунда и сведения музыки и видео. Cakewalk SONAR Platinum подходит как для домашних студий, так и для Project-студий и многоканальных коммерческих систем звукозаписи. Музыкальный звуковой редактор CAKEWALK SONAR PLATINUM это одна из передовых рабочих цифровых аудио-станций, что предлагает передовые технологии для творческих экспериментов в создании музыки.

Ключевые слова*:* музыкальный звуковой редактор, озвучивание, аранжировка, сведение, мастеринг, композитор, звукорежиссер.

***Kozlin Valerii,** D,Sc. In Arts, professor, of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts;*
***Grishenko Valentina,** PhD in Pedagogic, Candidate, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Creating music at Cakewalk SONAR Platinum (part 3)

Purpose of the article. To find out new facilities and methods of the use of computer technologies in modern musical practice on the example of the description of work and vast possibilities of one of the mightiest musical editors of Cakewalk SONAR Platinum. **Methodology.** The article uses a systematic approach, and also applies methods of comparison and

© Козлін В.Й., 2019
© Грищенко В.І., 2019

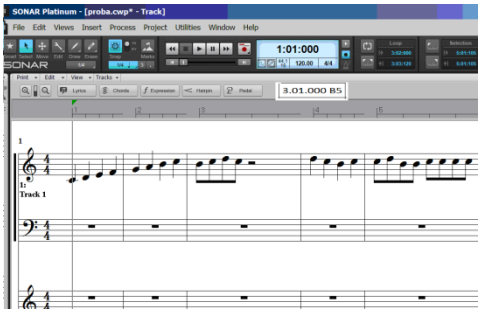
generalization. **The scientific novelty** of work consists of the expansion of possibilities of composers, arrangers, sound producers, and beginning musicians at the creation of music using one of the mightiest modern musical editors of Cakewalk SONAR Platinum. **Conclusions.** Working with a computer significantly reform the creative process of the composer, arranger, sound engineer, and his results. There are new forms of existence of musical works that are impossible without computer technology. It becomes a real computer music performance. All this requires an understanding of the science of music, the essence of these changes, their novelty, as well as the need to research modern music computer technology. This software product has possibilities of implementation of the complete cycle from a record, maintenance, treatment, editing, to the recreation of digital саунда and taking of music and video. Cakewalk SONAR Platinum benefits both for home studios and for Project- of studios and multichannel commercial systems of the audio recording. Musical voice editor CAKEWALK SONAR PLATINUM it one of the front-rank workers of the digital audio stations, that offers front-rank technologies for creative experiments in the creation of music.

Key words*:* musical editor, wiring for sound, arrangement, taking, mastering, composer, sound producer.

Робота з комп'ютером істотно реформує творчий процес композитора, аранжувальника, звукорежисера і його результати. Виникають нові форми існування музичних творів, що неможливі поза комп'ютерними технологіями. Стає реальним комп'ютерне музичне виконання. Все це вимагає осмислення музичною наукою суті даних змін, їх новизни, а також необхідності дослідження сучасних музичних комп'ютерних технологій.

Виклад основного матеріалу. Продовжимо дослідження передових технології роботи у цифровій аудіо-станції **У CAKEWALK SONAR PLATINUM.**

4. Режим нотного редактора (Staff). Для роботи з музичною партитурою в SONAR передбачено вікно нотного редактора Staff, в якому MIDI-ноти мають вид символів музичної нотації. В першу чергу, це вікно призначено для користувачів, що мають музичну освіту. В ньому доступний набір функцій для редакції і роздруку нотного матеріалу. Відкрити вікно можна за допомогою меню **Views a Staff View** або гарячими клавішами **Alt + 6** (див. рис. 4.1). Основною панеллю для набору нот є інструментальна і панель прив'язки до сітки. Разом вони показані на рис.4.2. Назви елементів з 1 по 6 описані вище (в ч.2 , рис. 3.15. Модуль інструментів). Елементи 7 - 9 будуть представлені нижче.



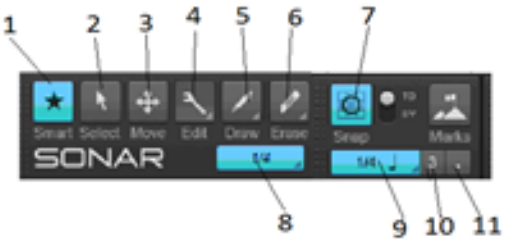


Рис.4.1. Вікно нотного редактора *Рис.4.2. Панелі інструментальна та прив'язки до сітки*

Для набору ноти спочатку вибирається її тривалість. Для цього потрібно клацнути правою кнопкою мишки по елементу **8** (**Event Draw Duration).** Відкриється вікно (рис.4.3), в якому проводиться вибір необхідної тривалості ноти.

Рис.4.3. Вікно вибору тривалості *Рис.4.4. Вікно прив'язки до сітки*

Далі включається кнопка **Snap** - прив'язки до сітки елемент 7, а правою кнопкою мишки відкриваються дані з вибору тривалості елемент **9** (рис. 4.4). Для вибору тріольної тривалості та тривалості з

крапкою вибираються відповідно елементи 10 і 11. В меню **View a Display Resolution** нотного редактора (рис. 4.5) вибирається мінімальна тривалість нот майбутньої партитури.

Ноти вводяться елементами (**1**) або (**5**). При їх виборі курсор мишки набуває вигляд олівця, клацаючи яким по нотоносцю і вводяться ноти. Положення олівця можна контролювати за допомогою покажчика, в якому відображається такт, частка, тики і нота (в нашому випадку 3.01.000 B5) - 3 - й такт, перша частка, нуль тиків і нота Сі п'ятої октави (рис.4.1).

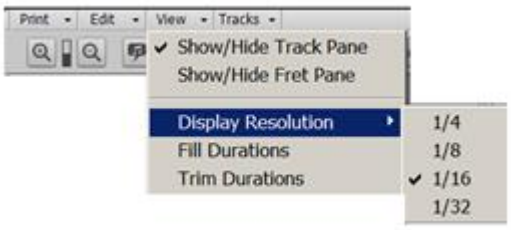


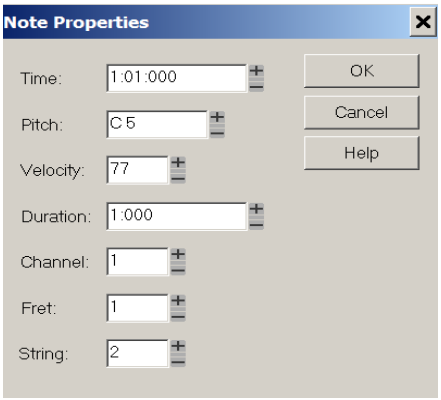
Рис.4.5. Вибір мінімальної тривалості

Для видалення нот застосовується **(Erase Tool)** - елемент (**6**). Можна виділити ноти елементом **Select Tool** - (**2**) і натискувати кнопку видалення **Delete** клавіатури. Копіювання нот проводиться за допомогою їх активації **Select Tool**, далі збереженням в буфері **Ctrl + З** і введенням **Ctrl + V** на місце, яке позначене курсором мишки. Переміщення положення курсору мишки по партитурі проводиться по лінійці тактів, що розташована вище за вікно партитури (рис.4.1). Переміщення нот вниз, вгору, вліво управо можна проводити елементами , і . Причому при першому і останньому елементі переміщення супроводжується звучанням, що відповідає положенню ноти.

Для введення ноти із знаком альтерації потрібно кликнути по ній правою кнопкою мишки. Відкриється вікно **Note Properties** (рис.4.6) де клацаючи мишкою в полі **Pitch** по покажчиках потрібно вибрати ноту, яку треба для змінити. Символи можуть виявитися енгармонійними, наприклад замість ***до дієз - ре бемоль***, але **з** цим потрібно погодитися.

Для зміни тривалості звучання ноти потрібно в полі Duration ввести кількість тиків.

Для введення нового розміру, метра і тональності потрібно в меню **Project** вибрати **Insert Meter Key/Change**. Відкриється вікно рис.4.7.



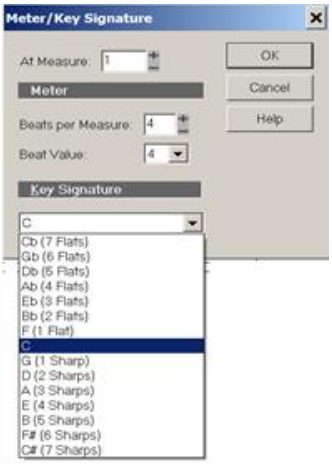


Рис. 4.6. Вікно Note Properties *Рис.4.7. Вікно зміни розміру, метра і тональності*

В полі **At Measure** вводиться номер такту, з якого треба провести зміну параметрів. В полях **Beats per Measure і Beat Value** вибираються розмір і метр. У випадному списку **Key Signature** встановлюється необхідна тональність. Дії підтверджуються кнопкою "**Ок**".

4.1. Додаткові дії в режимі Staff. Вище за партитуру над лінійкою тактів (рис.4.1) знаходяться елементи додаткових дій, а над ними меню режиму **Staff** (меню окремо на рис.4.8).

Рис.4.8. Елементи додаткових дій

Меню **Print** призначене для роздрукування партитури. Там же її можна подивитися в готовому вигляді. При входженні в меню **Edit** відкриється вікно рис.4.9.

Клацання по **Layout** відкриває вікно **Staff View Layout** (рис. 4.10).

Рис.4.9. Вміст меню Edit

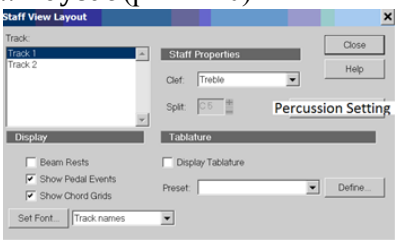
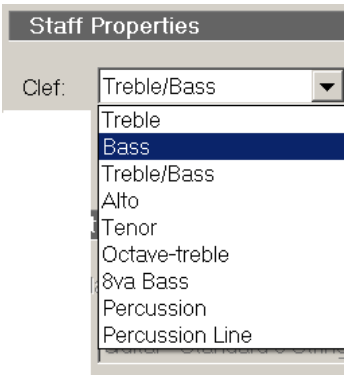


Рис.4.10. Вікно Staff View Layout

В полі Track вибирається необхідний для дій трек. В списку **Clef** відкривається випадне меню (рис. 4.11), якому вибираються ключі - скрипкові, басові тощо. При виборі Percussion стає доступною вкладка **Percussion Setting** при активації якої відкривається вікно рис.4.12, в якому можна проводити різні дії з позначенням нотних головок ударних інструментів.



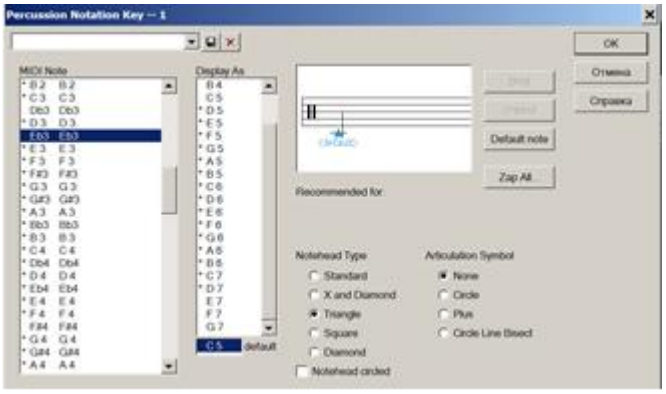


Рис.4.11. Список вибору ключів *Рис.4.12. Коректування нотних головок ударних інструментів*

При виборі у випадному списку **Clef - Treble/Bass** в нотному вікні з'явиться два треки (один з скрипковимключем, інший з басовим), а поле Split стає активним і в ньому можна встановити ноту - роздільник треків (рис.4.13). За умовчанням вибрана C5 (до п'ятої октави).

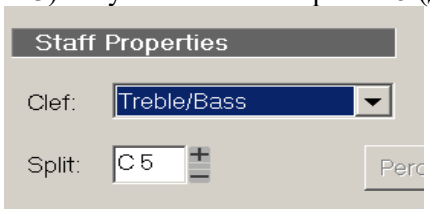


Рис.4.13. Установка басового і скрипкового треків

При виборі в меню **Edit** (рис.4.9) рядку **Play Previous** звучатиме попередня від вибраного курсором нота, а при виборі **Play Next** - подальша. Меню **Viev** містить список команд (рис.4.14). Активацією команди **Show/Hide Track Pane** у вікні нотного редактора (рис.4.1) з'являється вікно треків (рис.4.15), в якому не виходячи з редактора можна включать/виключати кнопки заглушення, соло і запису.

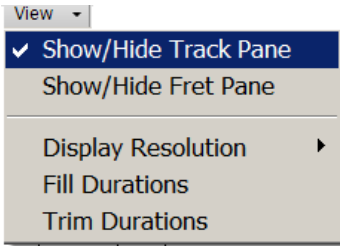


Рис.4.14. Список команд меню View

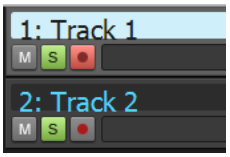


Рис.4.15. Вікно треків

Вікно треків можна робити вужче або ширше, якщо схопити мишкою за лівий край. Якщо скористатися рядком **Show/Hide Fret Pane,** то внизу вікна нотного редактора з'являється гриф гітари (рис.4.16). Клацаючи мишкою по струнах і відповідних ладах можна створювати ноти безпосередньо на грифі. Меню Tracks містить вибір з трьох рядків (рис.4.17).

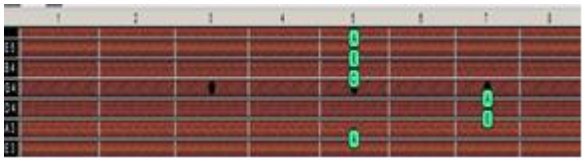



Рис. 4.16. Набір нот в режимі гітари

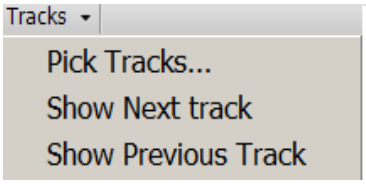


Рис.4.17. Вміст меню Tracks

Верхній рядок відкриває вікно (рис. 4.18), в якому вибираються треки, що необхідні в даний момент для роботи. Рядком **Show Next track** вибирається наступний трек, а **Show Previous Track** вибирається попередній трек.

Рис.4.18. Вікно вибору треків

Розміри нотного тексту можна збільшувати/зменшувати елементами додаткових дій -1 (рис.4.8). Знаком плюс розмір робиться більше, мінус менше. При наведенні курсору мишки на стовпчик з'являється вертикальна двох направлена стрілка, при переміщенні якої вгору розмір партитури збільшується, а вниз - зменшується.

Справа (рис.4.8) знаходяться елементи введення тексту (**Lyrics**), акордів (**Chords**), експресії (Expression), крещендо і педалі (**Pedals**). Для введення тексту потрібно вибрати інструмент (**5**) на панелі інструментів (рис.4.2). Потім активувати кнопку **Lyrics**, помістити курсор мишки під нотою і натискувати на цю область (рис.4.19). Для введення дефіса потрібно скористатися відповідною кнопкою клавіатури комп'ютера. Для переходу до наступної ноти без дефіса потрібно натискувати пропуск. Для виходу з режиму знову натискувати на **Lyrics**.

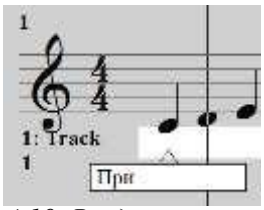


Рис.4.19. Введення тексту

Решта елементів вводиться аналогічно окрім введення акордів де після вибору елемента Chords потрібно помістити і натискувати курсор миші над нотою. З'явиться позначення акорду *до - мажор*. Якщо потрібен інший акорд об клацання по ньому правої кнопки миші відкриває вікно властивостей акордів **Chord Properties** (рис.4.20).

В полі **Name** можна написати необхідне буквено-цифрове позначення акорду підтвердивши клавішею і відкрити випадний список акордів (рис.4.21), з якого вибрати той, який потрібно.

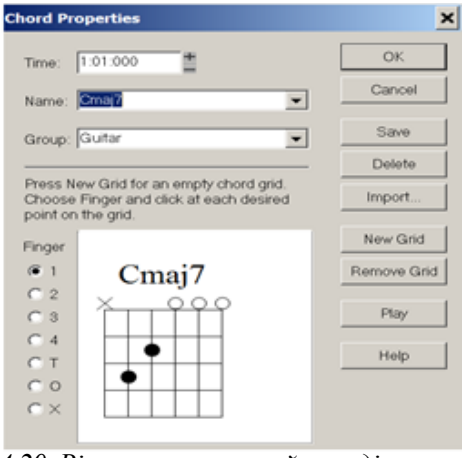


Рис.4.20. Вікно властивостей акордів

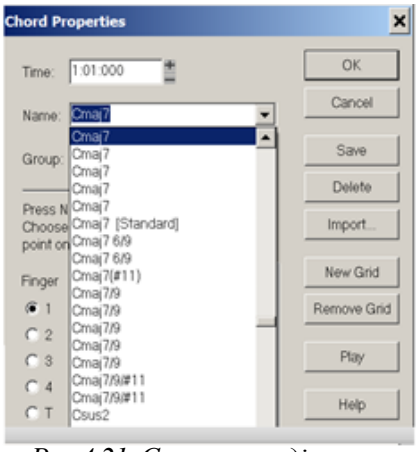


Рис.4.21. Список акордів

Клавішею **Play** можна прослуховувати звучання вибраного акорду. Клавішею **New Grid** відкривається вікно, в якому можна задати нове розташування акорду (рис.4.22).

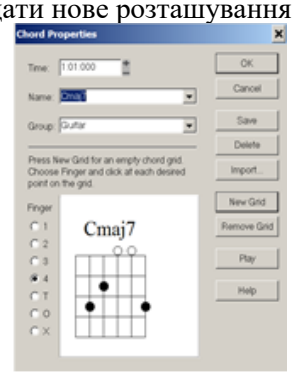


Рис.4.22. Нове розташування акорду

Якщо не потрібна сітка акорду, то потрібна скористатися клавішею **Remove Grid**. Стираються при необхідності введені елементи кнопкою видалення **Erase** (6) (див. част.2 рис. 3.15).

Копіювання матеріалу. Для копіювання матеріалу на тому ж треку (рис.4.23) потрібно спочатку виділити його елементом (**2**) **Select Tool** (рис.4.2) і скопіювати клавішами **Ctrl +C** клавіатури в буфер. Потім потрібно встановити курсор вікна в потрібний такт і вставити інформацію **CTRL+V.**

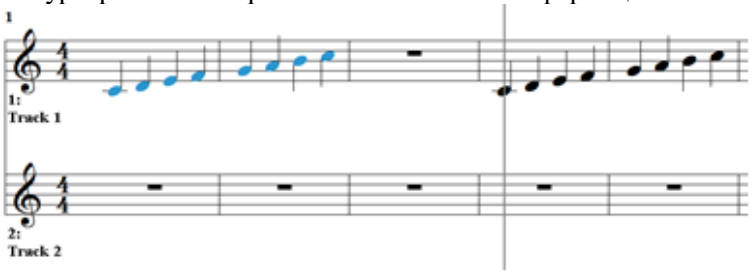



Рис.4.23. Копіювання в межах трека

Для копіювання на наступний трек потрібно скопіювати матеріал (Ctrl+C) або командою **Copy Special** меню **Edit** головного вікна, кликнути по рядку **Paste Special меню Edit**. У вікні, що відкрилося (рис.4.24) в полі **Repetitions** встановити необхідну кількість копій, в полі **Starting Track** вибрати трек для установки копії і підтвердити дії "**ОК**". На рис.4.25 показаний результат.

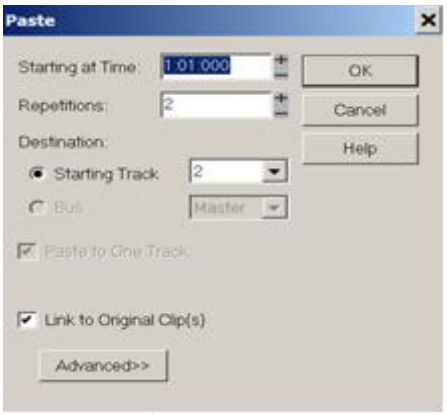


Рис.4.24. Вікно вибору установок копіювання

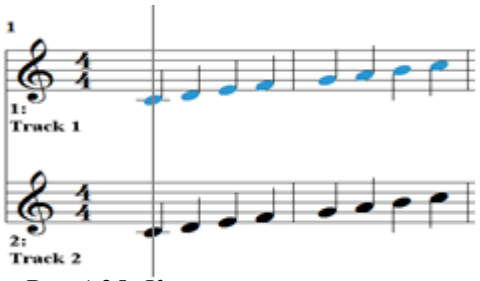



Рис.4.25. Копіювання з треку на трек

5. Режим відбитків клавіш (Piano Roll). Режим **Piano Roll**, у подальшому позначається абревіатурою **PR**, застосовується для введення своєрідних нот уручну музикантами, які не володіють навиками гри на **MIDI**-клавіатурі або синтезаторі, або для коригування написаного матеріалу. Для входу в режим потрібно в меню **View** головного вікна вибрати рядок **Piano Roll View** або скористатися "гарячими клавішами" **Alt+3**. Відкриється вікно рис.5.1.

На горизонтальній лінійці вгорі відображаються такти і частки. Зліва горизонтально розташована фортепіанна клавіатура, на якій позначені розташування ноти **До** (C) різних октав. Всього комп'ютерних октав 10. П'ята комп'ютерна октава від ноти C5 відповідає першій класичній октаві, тобто C1, хоча в різних програмах зустрічаються виключення де C4 комп'ютерна відповідає C1 класичної. Музична інформація вводиться у вигляді прямокутників, ширина яких відповідає тривалості нот, а по вертикалі кожний прямокутник прив'язаний до відповідної клавіші клавіатури (рис.5.2). На малюнку введений звукоряд в п'ятій октаві.

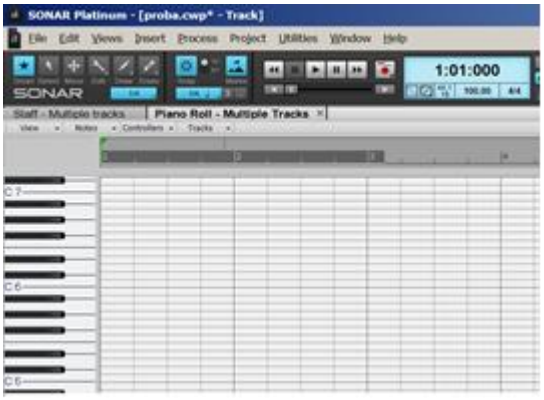


*Рис.5.1. Режим **Piano Roll***

*Рис.5.2. Звукоряд в п'ятій октаві **Piano Roll***

Для роботи в режимі застосовується та ж інструментальна панель, як і в попередніх режимах (рис. 4.2). До введення нот потрібно вибрати її тривалість елементом **8** і прив'язку до ритмічної сітки елементом **9.**

- Ноти можна вводити різними способами. Можна вибрати елемент 1 (Smart) в панелі управління або за допомогою **F5** а потім утримуючи клавішу **Alt** натискувати на осередок сітки (рис.5.2). Залежно від місця натиснення на прямокутник виконуватимуться різні дії:

- **Лівий край.** Установка початку ноти.
- **Правий край**. Установка закінчення ноти.
- **Верхній край**. Установка velocity ноти.
- **Нижній край**. Дозволяє перетягнути ноту в інший осередок.

Можна ввести ноту елементом **5** (**Draw Freehand** - гаряча клавіша **F9**). Для того, щоб побачити **Velocity** потрібно перетягнути вгору нижню горизонтальну лінію вікна **Piano Roll** (рис.5.3). Установка рівня **Velocity** проводиться елементом **Draw Free Hand (F9)** інструментальної панелі (рия.4.2).

Щоб побачити **Velocity** потрібно ввійти в меню **Notes вікна Piano Roll** і позначити мишкою рядок **Show Velocity** on **Active Track** only (для активного треку), з'явиться зображення **Velocity** нот треку. Якщо в

меню **Notes** активувати рядок **Show Velocity on Selected Notes only**, то буде видно **Velocity** виділеної в даний момент ноти.

Для прикладу сформоване крещендо звукоряду на рис.5.3. Внизу вікна на рис.5.3 показано контролер **Velocity**. Включається панель контролерів з меню **View** рядком **Show/Hide Controller Pane** (рис.5.4).

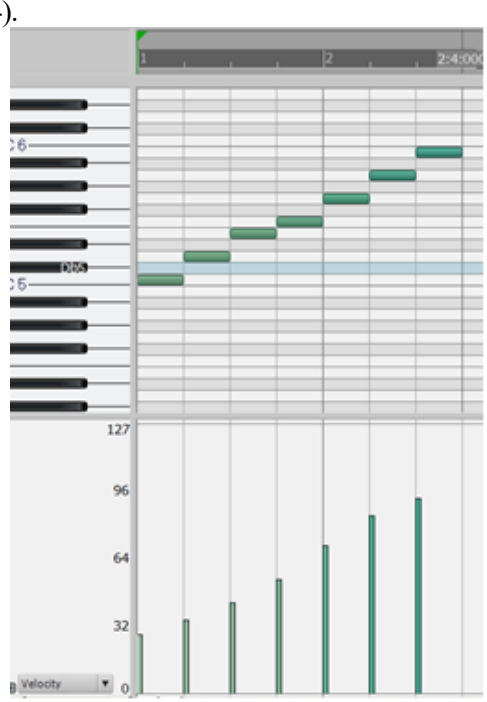


Рис.5.3. Вигляд Velocity у вікні Piano Roll

Рис.5.4. Включення / відключення панелі контролерів

Для зміни типу контролера достатньо клацнути мишкою по знаку + зліва від панелі **Velocity** і у вікні **MIDI Event Type**, що відкрилося, відкрити випадний список **Value** (рис.5.5).

При відключенні рядка **Show/Hide Controller Pane** на рис.5.4 режим відбитків клавіш набуває вигляд рис.5.6.

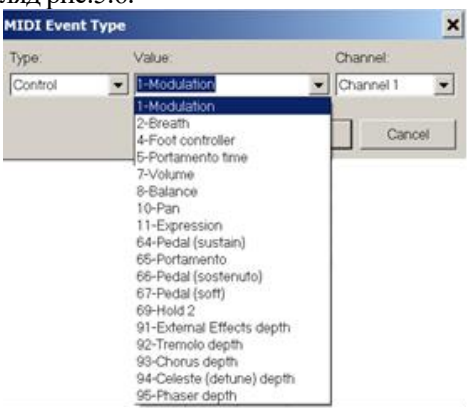


Рис.5. 5. Вибір контролера

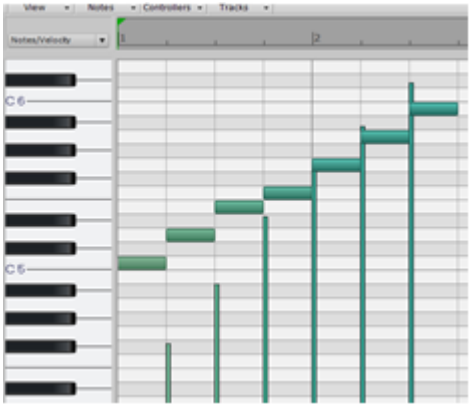


Рис.5.6. Режим відбитків клавіш без панелі контролерів

Режим **Show Vertical Gridlines** (рис.5.4) служить для включення вертикальних ліній сітки, а режим **Grid Resolution** для вибору дозволу сітки (рис.5.7).

При включенні **Show / Hide Track Pane** (рис.5.4) справа у вікні відбитків клавіш з'являється панель треків (рис.5.8). Кнопкою із зображенням замка вікно **Piano Roll** закривається для збереження результатів із зображенням нот відбитки клавіш вибраного трека зникають з поля зору, але не звуку. Решта кнопок зрозуміла з висловленого раніше.

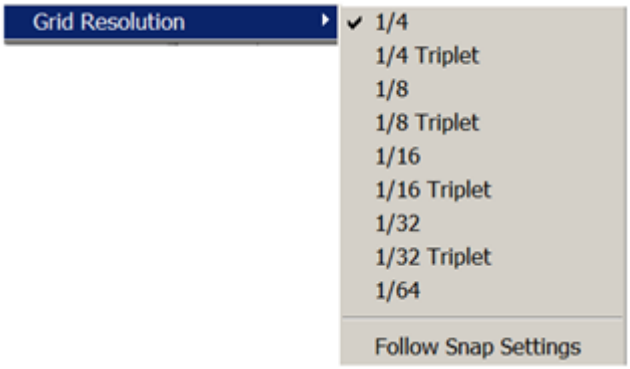


Рис.5.7. Вибір дозволу сітки

Рис.5.8. Панель треків

При включенні **Show / Hide Track Pane** (рис.5.4) справа у вікні відбитків клавіш з'являється панель треків (рис.5.8). Кнопкою із зображенням замка вікно **Piano Roll** закривається для збереження результатів із зображенням нот, відбитки клавіш вибраного треку зникають з поля зору, але не звуку. Решта кнопок зрозуміла з вище зазначеного.

При вході в меню **Notes** (рис.5.2) відкриється вікно (рис.5.9). Активація рядку **Show Notes** робить видимим позначення нот (квадратиків) у вікні, відключення - не видимим. При виборі рядку **Show Velocity on Selected Nootes only** включаються видимі значення **Velocity** тільки для виділених нот. Рядком **Show Velocity** on **Active Track** only робляться видимими значення Velocity тільки активного треку.

В меню **Tracks** (рис.5.10), можна відповідно вибрати всі треки, показати наступний трек, показати попередній трек, і показати всі треки.

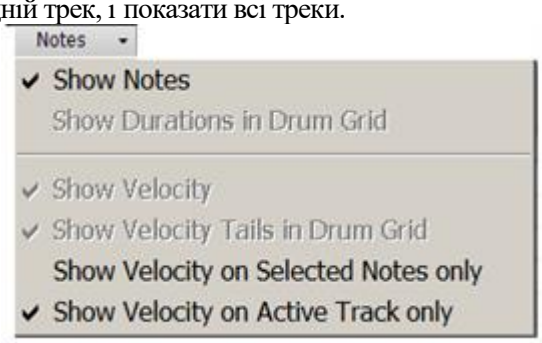


*Рис.5.9. Меню **Notes Piano Roll***

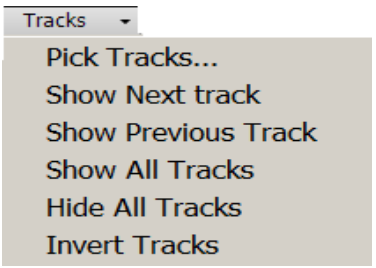


Рис.5.10. Вміст меню Tracks

6. Режим цифрового аудіо запису. Цифровий аудіо-запис - один найважливіших аспектів створення музики. Це процес дублювання на аудіо доріжку звуку з мікрофону або музичного інструменту.

6.1. Додавання аудіо-треку. Якщо необхідно почати роботу з аудіотреку нового проекту, то потрібно ввійти в меню **File - New** і у вікні **New Project File**, що відкрилося, в зразках (Template) вибрати новий проект (**Blank Project**). Буде створений порожній проект в який можна вставляти треки. Для здійснення аудіо-запису потрібно додати аудіо-трек. Робиться це двома способами.

1 - спосіб. Необхідно ввійти в меню **Insert** і вибрати мишкою **Audio Track**, який і з'явиться в головному вікні. *2 - спосіб.* Клацнути правою кнопкою мишки на панелі **Track** і у випадному списку (рис.6.1) вибрати **Insert Audio Track**.

Рис.6.1. Випадний список для вибору аудіо треку

Далі слід перевести звукову карту в режим запису з мікрофону, підключити метроном, якщо аудіо запис проводитиметься з його участю, і налаштувати його параметри. Щоб перейти до установок метронома потрібно вибрати меню **Edit** ➔ **Preferences** ➔ **Project** ➔ **Metronome**. Відкрити установки метронома можна також натискуючи правою кнопкою мишки на кнопці **Playback Metronome** on/off або **Record Metronome on/0ff** в модулі **Transport** транспортної панелі управління. Настройки параметрів метронома детально описані в частині 2. п.4.

Для запису звуку потрібно включити кнопку запису **Record Enable** на треку (забарвлена ТБ червоний колір) і натискувати кнопку **Record** в модулі **Transport** панелі управління (або гарячу клавішу R на клавіатурі комп'ютера). Після закінчення запису необхідно натиснути кнопку **Stop** або клавішу пропуск.

Рис.6.2. Приклад записаного фрагмента

Рис.6.3. Регулювання рівня гучності запису

В процесі запису може виявитися, що запис або недостатньо гучний, або навпаки (рис.6.3), що видно із покажчиків гучності на треку. Необхідно відрегулювати гучність на відповідних модулях звукової карти. Найбільш якісне доведення проводитиметься в кінці роботи. Вид головного вікна з аудіо треком і записаним фрагментом показаний на рис.6.2.

7. Панель Browser. За допомогою цієї панелі можна імпортувати в проект дані різних типів: аудіо-шаблони, плагіни інструментів та ефектів. Розташована панель у вгорі правій частині робочого вікна (рис.7.1).

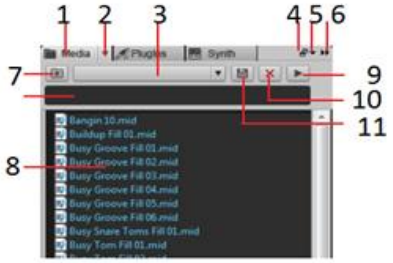


Рис.7.1. Панель Browser

Щоб відкрити або закрити панель потрібно ввійти в меню **View** і вибрати **Browser** або натискувати гарячу клавішу B.

Вміст меню Media. Елементи меню: 1.Відкриває **Media Browser**. 2. Меню **Browser.** 3. Меню **Content Location.** 4. Згортає (розвертає) панель. 5.Опції згортання. 6. Приховує (відкриває) панель. 7. Перехід в папку на рівень вище поточної. 8. Фільтр пошуку. 9. Відтворення (остановка). 10. Видалення вмісту. 11. Збереження вмісту.

При клацанні по кнопці Sinth відкриється вікно рис.7.2.

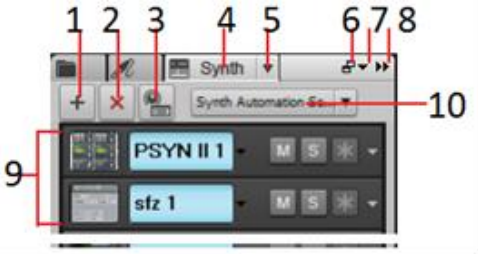


Рис.7.2. Вікно Sinth для роботи з програмними інструментами

Елементи вікна: 1. Додавання інструменту. 2. Видалення інструменту. 3. Опції вставки інструменту. 4. Відкриття папки **Synch Rack Browers.** 5. Меню установок інструменту. 6. Звернути (розвернути) панель. **7.** Режими четвертування. 7. Приховати (відкрити) панель.8. Список інструментів. 9. Меню **Synch Automation.**

Завантажені в **Browser аудіо** або **MIDI**- семпли зразки можна відразу прослуховувати кнопкою 9 (рис.7.1) і при необхідності завантажити в трек, схопивши семпл мишею і перетягнувши на трек.

8. **Збереження результатів. Sonar Platinum** дозволяє зберігати результати роботи різними способами. Для збереження результату потрібно в меню **File** вибрати **Save As**. Відкриється вікно (рис.8.1), в якому в списку **Go to Folder** необхідно вибрати **Project Files**.

Далі необхідно відкрити список **Save as type** з різними форматами (рис.8.2).

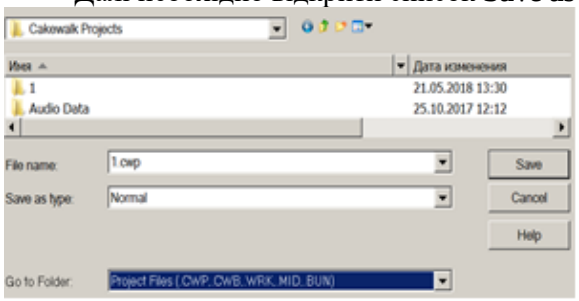


Рис.8.1. Вікно збереження результатів

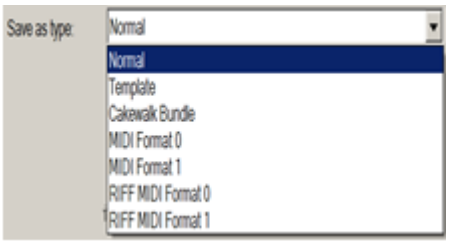


Рис.8.2. Список Save as type

Normal - стандартний формат збереження проектів. Слід мати на увазі, що в цьому форматі використовуються не аудіо-дані, а посилання на них, тобто на те місце жорсткого диска, де вони зберігаються. При перенесенні файлу на інший комп'ютер потрібно переносити і збережені аудіо дані, інакше вони не відкриються в програмі **Sonar**. Збережений файл проект матиме розширення **CWP**.

Template - файли шаблонів, що використовуються для нових проектів.

Cakewalke Bundle - використовується для експорту проектів при роботі з ними в інших комп'ютерах. Файли формату бережуть в собі всі ті аудіо дані, що відносяться до них, і тому мають великі розміри. Файли зберігаються з розширенням **CWB**. При відкритті цих файлів проводиться розпаковування їх аудіо даних і збереження їх в нову теку комп'ютера.

MIDI - файли не містять аудіо-даних, тому при збереженні в цьому форматі все аудіо-дані будуть виключені з проекту. MIDI - файли можуть мати формати **Fomat 0** або **Format 1**. **Format 0** містить **MIDI** - події, поміщені на один трек. Format 1 містить - події різних треків.

Riff MIDI Format - розпізнається деякими пристроями.

8.1. Збереження проекту в режимі **Wav**. Якщо проект містить **MIDI** - дані, то для отримання аудіо звучання потрібно спочатку перевести їх в аудіо формат. Для цього потрібно спочатку створити аудіо трек виконавши операцію - меню **Insert** а **Audio Track**. Потім включити на ньому червону кнопку запису.

При подальшому включенні кнопки запису на транспортній панелі (див. част. 2, рис.3.12) або кнопки **R** на клавіатурі комп'ютера буде записана на аудіо трек звукова інформація всіх треків. Всю решту

треків після цього потрібно або знищити, або відключити. При необхідності необхідно нормалізується звучання аудіо треку операцією меню **Process ➔ Apply Effekt ➔ Normalise.**

Для отримання **Wav** файлу потрібно виділити аудіо трек і ввійти в меню **File ➔ Export ➔ Audio**. У вікні, що відкрилося, вибрати (або створити) папку, задати ім'я файлу, в списку **Files type** вибрати необхідний формат (в нашому випадку **Wav (Microsoft**) задати частоту семплування і точність перетворення та кнопкою **Export** завершити операцію.

Рис.8.3. Вікно вибору формату файлу

Наукова новизна роботи полягає в розширенні можливостей композиторів, аранжувальників, звукорежисерів і початківців музикантів при створенні музики за допомогою одного з наймогутніших сучасних музичних редакторів Cakewalk SONAR Platinum. **Висновки**. Даний програмний продукт має можливості виконання повного циклу із запису, збереження, обробки, редагування, відтворенню цифрового саунду та зведення музики та відео. Cakewalk SONAR Platinum підходить як для домашніх студій, так і для Project-студій та багатоканальних комерційних систем звукозапису. Музичний звуковий редактор **CAKEWALK SONAR PLATINUM** це одна з передових робочих цифрових аудіо-станцій, що пропонує передові технології для творчих експериментів у створенні музики.

Література

1. Петелин Р.Ю., Петелин Ю.В. Cakewalk SONAR 4 Producer Edition . Секреты майстерства . СПб, :БХВ.Петербург, 2005. - 960 с.

2. Петелин Р.Ю. Сочинение и аранжировка музыки на компьютере. СПб.:БХВ –Петербург. 2009. 608с.

3. Программа Cakewalk SONAR. URL: https://books.google.com.ua/books?isbn=5977506287 (дата звернення 20.05.2018)

4. 9 лучших DAW-программ для создания музыки на компьютере.
URL: https: /lifehacker.ru/9-sequencers-win-macos/ (дата звернення 26.06.2018)

References

1. Petelin R.Yu., Petelin Yu.V. Cakewalk SONAR 4 Producer Edition . Secrets of maysterstva . SPb : BHV. Petersburg 2005. - 960 p. [In Russian].

2. Petelin R.Yu. Making and arrangement of music on a computer. SPb.: BHV. -Peterburg. 2009. 608 p. [In Russian].

3. Программа Cakewalk SONAR. URL: https://books.google.com.ua/books?isbn=5977506287

4. URL: https: /lifehacker.ru/9-sequencers-win-macos

Стаття надійшла до редакції 23.04.2019
Прийнято до публікації 28.05.2019

УДК 784:78.071 (477) «19/20»
https://doi.org/10.32461/190681

Мустафаєв Фемій Мансурович,
професор кафедри академічного
і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв,
Народний артист України
kev@dakkkim.edu.ua
ORCID 0000-0001-5412-8702

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ У ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Мета роботи. У дослідженні виділено та охарактеризовано основні етапи розвитку національної вокально-педагогічної школи у контексті соціокультурних процесів ХХ – початку ХХІ ст., що відбувалися в українському суспільстві. **Методологія** дослідження базується на застосуванні історико-культурного, системного та аналітичного методів, що дало можливість розглянути історію української вокально-педагогічної школи у її взаємозв'язках із соціокультурними процесам ХХ – початку ХХІ ст. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що в українській науці вперше було висвітлено діяльність національної вокально-педагогічної школи у синкретизмі мистецько-художнього та соціокультурного чинників, які протягом ХХ ст. й сьогодні функціонують у нерозривній єдності. **Висновки.** Українська вокально-педагогічна школа у ХХ ст. пройшла три етапи свого розвитку, кожен з яких тривав третину століття, у ХХІ ст. розпочався її четвертий етап. Перший етап ознаменовано створенням засад національної вокально-педагогічної школи на основі академічного співу у поєднанні з українськими вокально-співочими традиціями. Для другого етапу характерні стагнаційні тенденції, пов'язані з її відірваністю від загальносвітових процесів розвитку вокального виконавства. Третій етап характеризується плюралістичністю трактування вокально-педагогічної школи, яка відтепер включає не лише академічний, а й інші види співу, актуальні у світовому культурному просторі. Четвертий етап ще не закінчено, для нього характерно продовження основних тенденцій попереднього. У співвідношенні до аналогічного періоду ХХ ст. він відрізняється більшою динамікою і на новому історичному витку повторює його культуротворчий сплеск, який заклав підвалини української вокально-педагогічної школи.

Ключові слова: українське вокальне мистецтво, вокально-педагогічні школи, соціокультурні процеси в Україні, історична типологія.

Мустафаев Фемий Мансурович, *профессор кафедры академического и эстрадного вокала и звукорежиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, Народный артист Украины*

Исторические аспекты развития украинской вокально-педагогической школы в ХХ – в начале ХХІ века

Цель работы. В исследовании выделены и охарактеризованы основные этапы развития национальной вокально-педагогической школы в контексте социокультурных процессов ХХ – начала ХХІ в., происходивших в украинском обществе. **Методология исследования** базируется на применении историко-культурного, системного и аналитического методов, что позволило рассмотреть историю украинской вокально-педагогической школы в ее взаимосвязях с социокультурными процессам ХХ – начала ХХІ в. **Научная новизна** работы заключается в том, что в украинской науке впервые отражена деятельность национальной вокально-педагогической школы в синкретизме художественно-художественного и социокультурного факторов, которые на протяжении ХХ в. и сегодня функционируют в неразрывном единстве. **Выводы.** Украинская вокально-педагогическая школа в ХХ в. прошла три этапа своего развития, каждый из которых длился треть века, в ХХІ в. начался ее четвертый этап. Первый этап ознаменован созданием фундамента национальной вокально-педагогической школы на основе академического пения в сочетании с украинскими вокально-певческими традициями. Для второго этапа характерны стагнационные тенденции, связанные с ее оторванностью от общемировых процессов развития вокального исполнительства. Третий этап характеризуется плюралистичностью трактовки вокально-педагогической школы, которая отныне включает не только академический, но и другие виды пения, актуальные в мировом культурном пространстве. Четвертый этап еще не закончен, для него характерно продолжение основных тенденций предыдущего. В соотношении с аналогичным периодом ХХ в. он отличается большей динамикой и на новом историческом витке повторяет его культуротворческий всплеск, который заложил основы украинской вокально-педагогической школы.

Ключевые слова*:* украинское вокальное искусство, вокально-педагогические школы, социокультурные процессы в Украине, историческая типология.

© Мустафаєв Ф. М., 2019

Mustafayev Femiy, *People's Artist of Ukraine, Professor of the Department of Academic and Variety Vocal and Sound Directing, National Academy of Culture and Arts Management*

Historical Aspects of the Development of the Ukrainian Vocal Pedagogical School in the 20th – early 21st centuries

Purpose of Article. The purpose of the research are to identify and characterize the main stages of the development of the national vocal pedagogical school in the context of the sociocultural processes of the 20th – early 21st centuries that took place in Ukrainian society. Methodology. The research methodology is based on the application of historical cultural, systematic and analytical methods, which have allowed us to consider the history of the Ukrainian vocal pedagogical school in its interconnections with the sociocultural processes of the 20th – early 21st centuries. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the article is the fact that for the first time Ukrainian science reflects the activities of the national vocal pedagogical school in the syncretism of artistic and sociocultural factors, which have been acting in the inextricable unity throughout the 20th century and 21st century. **Conclusions.** In the 20th century the Ukrainian vocal pedagogical school went through three stages of its development, each of which lasted a third of a century, in the 21st century its fourth stage began. The first stage was marked by the foundation of a national vocal pedagogical school, based on academic singing in combination with Ukrainian vocal traditions. The second stage is characterized by stagnant trends, associated with its isolation from global processes of vocal performance development. The third stage is characterized by a pluralistic interpretation of the vocal pedagogical school, which includes academic as well as other types of singing today that are relevant in the world cultural space. The fourth stage has not finished yet; it is characterized by the continuation of the main trends of the previous ones. Regarding to the same period of the 20th century, it is more dynamic. At the new historical stage it repeats its cultural outburst, which is the foundation of the Ukrainian vocal pedagogical school.

Key words*:* Ukrainian vocal art, vocal pedagogical schools, sociocultural processes in Ukraine, historical typology.

Актуальність теми. Українська вокально-педагогічна школа налічує вже більше ста років, її здобутки відомі у всьому світі завдяки блискучим виступам українських виконавців на оперних сценах театрів у всьому світі. Сьогодні в Україні є кілька регіональним осередків, які формують єдину національну школу, їх становлення і розвиток був тісно пов'язаний з відкриттям та роботою консерваторій (нині – музичних академій), в стінах яких готувалися і нині готуються артисти-вокалісти для філармоній та оперних театрів. Повна історія української вокальної школи у її виконавському та педагогічному вимірах ще не написана, для цього потрібно не одне покоління дослідників, які б зібрали не лише фактологічний матеріал, а й осмислили цей феномен в широкому історико-культурному контексті. Проте варто розпочати цю роботу, сконцентрувавшись на історико-культурологічній інтерпретації основних етапів розвитку національної вокально-педагогічної школи, яка у ХХ ст. пережила не лише злети, а й важкі часи, пов'язані з непростою історією нашої держави.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сьогодні спостерігається посилення інтересу до національної вокально-педагогічної школи як культурно-мистецького феномену. Вже зібрано багатий фактологічний матеріал з історії української вокальної школи, починаючи від початку ХХ ст. до сьогодні. В основному він зосереджений в узагальнюючих працях, виданих у зв'язку з ювілейними датами осередків підготовки академічних вокалістів, серед яких виділимо видання, присвячені музичним академіям Києва [4], Харкова [8], Одеси [5], Дніпра [3]. У цих книгах висвітлено історію вокальних класів головних регіональних осередків України, подано біографії найбільш видатних вокалістів та їх учнів. Відзначимо, що вокальні школи є не лише на регіональному, а й локальному рівні, але вони розглядаються зазвичай у місцевих виданнях, присвячених історії культури того чи іншого регіону. Серед праць, завданням яких став розгляд української вокально-педагогічної школи як культурно-мистецького феномену, виділимо дві, а саме монографії В. Антонюк «Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект» (1999) [1] та підручника Б. Гнидя «Історія вокального мистецтва» (1997) [2]. Остання праця, хоча і має статус підручника, розглядає українську вокальну школу як феномен у її зв'язках із зарубіжними. Культурологічну спрямованість має праця В. Антонюк, в якій уперше осмислюється національна професійна школа сольного співу, її ґенеза, тенденції розвитку та перспективи в контексті міжетнічного діалогу культур. Ці праці й сьогодні не втратили своєї цінності, проте час рухається уперед, і сьогодні необхідно шукати нові підходи осмислення історії української вокально-педагогічної школи у світлі нових історичних і культурних викликів. У рамках однієї статті важко охопити усі аспекти розвитку професійної вокальної освіти у її розмаїтті, тому зосередимося на історії київської вокально-педагогічної школи, виділивши її основні етапи розвитку.

Мета статті – виділення та характеристика основних етапів розвитку національної вокально-педагогічної школи у контексті соціокультурних процесів ХХ – початку ХХІ ст., що відбувалися в

українському суспільстві.

Виклад основного матеріалу. Методологічними засадами нашого дослідження мають стати розробки, які б розглядали історію національного музичного мистецтва в контексті соціокультурних явищ, які відбувалися в суспільстві. Серед сучасних мистецтвознавців цікаву періодизацію історико-культурних процесів у музичному мистецтві запропонувала М. Ржевською у низці своїх статей [6; 7]. Дослідниця трактує кожен період музично-культурного процесу як такий, що якісно відрізняється як від попереднього, так і наступного, він є «полем реалізації у часі певної культурної парадигми, динамічним втіленням конкретної моделі культури» [7, 98]. М. Ржевська пропонує музично-культурний процес України ХХ ст. розглядати як чергування активного та пасивного станів культури. Кожен з цих етапів займає приблизно третину століття, де перший ознаменований культурним злетом й формуванням підвалин національної культури, другий відзначений гальмуванням національних культуротворчих процесів, певним застоєм та протиставленні офіційної і неофіційної культури. Третій період не є повними поверненням до першого, він поєднує риси активного та пасивного станів культури. Дослідниця віддає перевагу історико-культурним процесам, що відбувалися на Наддніпрянщині, вважаючи їх головним річищем розвитку української культури [6, 68]. Також М. Ржевська при характеристиці кожного з періодів зауважує, що кожен з них відзначається плавністю переходів, вони не мають чітко визначеної межі, і в перехідні моменти поступово актуалізуються риси, що надалі стануть центральними [7, 99].

Відзначимо концептуальність засад періодизації М. Ржевської, що дозволяє цілісно охарактеризувати культурно-мистецькі процеси в Україні у ХХ ст., проте зауважимо три моменти. По-перше, подібні соціокультурні процеси відбувалися на лише в Україні, а на усіх теренах СРСР. По-друге, сьогодні вже минула якщо не уся друга третина ХХІ ст., то принаймні його більша половина. Якщо рухатися далі за цією логікою, то наразі має бути культурна стагнація, чого ми не бачимо. По-третє, ця періодизація була запропонована для композиторської творчості, яка не завжди тотожна виконавській та педагогічній. Отже, згадана історична цілком відповідає культурній моделі ХХ ст., однак потребує коригування відповідно до реалій ХХІ ст.

В науковій літературі історію української вокально-педагогічної школи справедливо пов'язують з діяльністю музично-драматичної школи М. Лисенка, відкриту у 1904 р. До цього часу у місті працювали багато інших приватних шкіл, де навчали співу, проте жодна з них не ставила на меті створення національної співацької школи. Як справедливо зазначає В. Антонюк, реорганізована у 1918 р. в Музично-драматичний інститут імені М. Лисенка і приєднавшись у 1928 р. до Київської консерваторії, навчальний заклад, створений М. Лисенком, став творчо-педагогічною лабораторією української вокальної школи, яка з кожним роком набувала національно специфічних рис [1, 57].

У школі М. Лисенка викладали спів М. Зотова, К. Конча, О. Мишуга, О. Муравйова. Важливим аспектом було перенесення традицій італійської школи співу на український ґрунт. Заради формування української національної школи О. Мишуга відмовився від вигідного контракту і став викладачем у закладі М. Лисенка, де пропрацював близько шести років. Важливо, що він викладав українською мовою, а у своїй роботі прагнув базуватися на національному підґрунті. Фактично О. Мишугу можна вважати творцем національної української вокальної школи. Важливо, що національна українська школа співу була сформована не на засадах емпіризму та «таємничості», а базувалася на твердій науковій основі, де центральною ідеєю стало положення, що спів є продовженою мовою. Його учні М. Микиша та М. Донець-Тессейр перенесли його методику викладання до Київської консерваторії, передавши традиції наступним поколінням.

О. Муравйова як викладачка музично-драматичної школи М. Лисенка, а пізніше Київської консерваторії, також стояла у витоків української вокально-педагогічної школи. Окрім суто вокальних новацій, вона приділяла особливу увагу індивідуальності кожного учня, намагалася, щоб її учні органічно поєднували вокально-технічну майстерність з художнім образом. Завдяки її художній інтуїції О. Муравйова могла працювати як викладач з різними голосами. Серед її учнів – З. Гайдай, І. Козловський, М. Литвиненко-Вольгемут, Л. Руденко та ін.

О. Мишуга та О. Муравйова заклали підвалини української вокально-педагогічної школи в її академічному варіанті, базуючись на засадах італійської вокальної традиції. Однак говорити про національні традиції викладання вокалу недостатньо без врахування народнопісенної творчості, особливо в її композиторських обробках. М. Лисенко та його послідовники у своїй композиторській діяльності часто зверталися до обробок народних пісень, тож важливо було не лише передати в музиці особливості фольклору, але й у вокалі показати специфіку народних пісень. Якщо сьогодні академічний і фольклорний спів (останній завдяки його автентичним формам) є різними формами вокалу, що мають свої специфічні риси, то на першому етапі розвитку національної вокальної школи

їх не розмежовували. Тому цілком слушними виглядають поради М. Леонтовича у його практичному курсі навчання співу, коли він радив ставити голос на основі народних мелодій, а ладовий слух мав формуватися на конкретних мелодичних прикладах. Пізніше цю традицію продовжували у дитячий студії хору імені Г. Верьовки, де академічна постановка голосу виховувалася на матеріалі народних пісень [1, 101–102]. Народна пісня у вокальному плані є більш простою, ніж класична арія чи солоспів, більш зручна та природна для голосу, тому її доцільно використовувати як навчальний матеріал. У процесі постановки академічного вокалу, особливо при виконанні обробок, зроблених композиторами-класиками, народна пісня стає тим самим благодатним матеріалом, який гармонічно поєднує два різні типи співу – академічний і народний, а, отже, сполучає традиції світову й національну вокальні школи.

Отже, на першому етапі становлення української вокально-педагогічної школи (перша третина ХХ ст.), відбувається її становлення на основі італійської вокальної школи та наукових методах викладання співу, які були тісно пов'язані з національними вокально-співочими традиціями, що базувалися на фольклорі. Тому цілком справедливо можна казати про першу третину ХХ ст. як формування й злет української вокально-педагогічної школи, яка стала невід'ємною складовою національної культури.

Другий етап розвитку українською культури є найбільш складним. На цей час припадають і репресії кінця 1930-х рр., і Друга світова війна, і повоєнні сталінські «чистки». Українізація, а, отже, розвиток виконавських шкіл на засадах національного мистецтва, було припинено або загальмовано і відновлено лише у 1960-х рр. Переслідування видатних митців не обійшло й головний музичний осередок країни – Київську консерваторію. Найтрагічнішими були 1948–1949 рр., коли партія звинуватила викладачів консерваторії у космополітизмі й формалізмі, а також ізольованості науки від потреб викладачів і студентів. Унаслідок цього було звільнено низку викладачів, у тому числі з кафедри оперної підготовки та сольного співу. На кафедрі сольного співу унаслідок кадрових «чисток» кілька років поспіль бракувало вісім штатних одиниць [4, 195–196]. Однак попри складні часи, у цей період у Київській консерваторії вокальна школа продовжувала розвиватися. У навчальному закладі працювали видатні викладачі-вокалісти, серед яких Д. Євтушенко, М. Донець-Тессейр, О. Брагін, Е. Скрипчинська та багато інших прекрасних педагогів, які виховували оперних та камерних вокалістів, які працювали на українській сцені.

Також у цей період розвиток національної вокальної школи не був спрямований на охоплення усіх можливих напрямів виконавства. Українська вокально-педагогічна школи була відзначена певним консерватизмом. Наприклад,у цей час не йшлося про вокал ХХ ст., який сформувався на основі авангардних течій першої третини ХХ ст. У попередні роки він також не був центральним в українській виконавській практиці, і, відповідно, не міг бути широко представлений у навчальному репертуарі. Проте саме у другій третині ХХ ст. про вокальний авангард взагалі не йшлося. Натомість українська вокальна школа у її спрямованості на традиційне бельканто у поєднання з елементами народнопісенної традиції здійснила значний вплив на тогочасну естраду, на якій у 1950-х рр. виступали оперні співаки Д. Гнатюк, К. Огнєвий, А. Мокренко, Д. Петриненко, Ю. Богатіков, Ю. Гуляєв, виконуючи пісні П. Майбороди, О. Білаша, І. Шамо, Б. Буєвського та ін.

Обмеженість полягала і у відсутності зв'язків із-за кордоном, де у цей час не лише йшли процеси збереження у нових реаліях ХХ ст. традицій класичного академічного виконавства, а й відбувалися пошуки у вокальному мистецтві на основі нових засобів і прийомів, знайдених в естрадному, старовинному, авангардному, фольклорному вокалі. На жаль, у той період українська вокально-педагогічна школа відповідно до соціокультурної ситуації у країні розвивалася поза світовим контекстом.

Таким чином, друга третина ХХ ст. у розвитку національної вокально-педагогічної школи відзначена стагнаційними процесами, що пояснювалося її відірваністю від загальносвітових процесів. При цьому було збережено її національне коріння та академізм як базові ознаки, що були сформовані у попередній період.

Неоднорідністю соціокультурних процесів відзначена остання третина ХХ ст. На цей період припадає й хрущовська відлига, брежнєвський застій, горбачовська перебудова і отримання Україною незалежності. Відповідно до цих подій остання третина ХХ ст. знаменується різновекторністю розвитку, поєднуючи риси активного та пасивного станів культури (за М. Ржевською) з превалюванням рис першого. Цей період ознаменований плюралістичністю мистецьких стилів, пов'язаний з постмодерним мисленням, що знайшло відображення й в українському вокальному мистецтві, попри те, що більшу частину цього періоду Україна у складі СРСР знаходилася за «залізною завісою».

У цей час продовжує активно розвиватися класична академічна вокальна школа. Серед викладачів Київської консерваторії – Є. Чавдар, К. Огнєвой, М. Кондратюк, Л. Руденко, Є. Мірошниченко, Д. Петриненко, В. Третяк, Г. Туфтіна, А. Мокренко, М. Стеф'юк, З. Христич, В. Буймістер та ін. Усі вони у свій час були знаними виконавцями, що отримали знання народних артистів, і перейшли на викладацьку роботу для передачі свого артистичного досвіду молодому поколінню, одночасно продовжуючи педагогічні традиції, закладені своїми попередниками. Випускники Київської консерваторії у цей період плідно працюють на сценах Української РСР і СРСР, а після відновлення незалежності – у країнах Європи та світу. Таким чином можна говорити про збереження та одночасне оновлення української вокальної академічної школи у її національній основі.

Також у цей період йдуть процеси осучаснення поняття вокалу як напряму музичного мистецтва. Академічного вокалу вже недостатньо для повноцінного функціонування вокальної школи, тому сьогодні поступово йде включення у поняття вокально-педагогічної школи інших напрямів вокалу – естрадного, народного (автентичного), а також з кінця XX ст. й старовинного. Академічний вокал також не є однорідним і включає як класико-романтичний, так і сучасний (авангардний). Усі ці напрями представлені в українському культурному просторі останньої третини XX ст. неоднаково. Найбільш активно розвивається класико-романтична традиція, яка є базовою для національної вокально-педагогічної школи й сьогодні. Народний вокал також посідає значне місце в українській вокальній школі, проте автентичний вокал має менш тривалу історію – лише з 1980-х рр. Естрадний спів як напрям, що є відмінним від академічного, у концертній практиці був представлений з 1970-х рр., проте вивчення естрадного співу в навчальних закладах розпочалося лише з 1990-х рр. І досі йдуть серед педагогів-вокалістів суперечки щодо можливості та доцільності виховання естрадних виконавців на традиціях академічної вокальної школи. Стосовно ж старовинного вокалу можна відзначити, що у цей період відбулося лише перше знайомство українських виконавців з цим напрямом.

Таким чином щодо розвитку української вокально-педагогічної школи останньої третини XX ст. можна сказати, що у цей період відбувається розширення змісту цього поняття. При цьому базовим залишається академічний спів, який доповнюється не лише народним, а й новими напрямками вокалу, актуальними у світовій практиці. У соціокультурному плані період останньої третини XX ст. у розвитку української вокально-педагогічної школи можна визначити як активний, хоча й неоднорідний упродовж усієї його тривалості.

Сьогоднішній етап розвитку української вокальної школи у культуротворчому відношенні також є активним. Він є продовженням попереднього, але одночасно таким, що розширює його горизонти. І сьогодні центром української вокально-педагогічної школи є Київ, який зберігає і одночасно оновлює традиції, що складалися протягом попередніх ста років. Сьогодні в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського працюють дві вокальні кафедри – сольного співу (завідувач – Народний артист України, професор О. Дяченко) та камерного співу (завідувачка – заслужена артистка України, доктор культурології, професор В. Антонюк), які готують академічних співаків, що після закінчення стають гордістю української та світової сцени. В Києві є й інші осередки, де плідно розвивається академічний спів. Серед таких закладів назвемо Національну академію керівних кадрів культури і мистецтв, де академічний вокал нині викладають І. Вежневець, Г. Захарченко, С. Кисла, Л. Ларікова, Ф. Мустафаєв, К. Стращенко. Академічний спів розвивається і в інших ланках музичної освіти – музичних коледжах та мистецьких школах. Відзначимо, що лише у XXI ст. програма мистецьких шкіл почала розробляти стандарти вокальних класів на основі академічного сольного співу, у радянські ж часи індивідуальний вокал як сольний у школах не викладався, а постановка голосу відбувалася відповідно до специфіки вокально-хорового мистецтва.

Окрім класичного академічного вокалу, в сучасній світовій практиці актуальними є й інші. На жаль, спеціального факультету або кафедри, де вивчають академічний вокал відповідно до специфіки авангардних напрямків XX ст., які давно існують у світі, в Україні поки що немає. Ймовірно, це пов'язано з тим, що оперне виконавство в Україні орієнтовано передусім на класико-романтичний репертуар, затребуваний суспільством, а тому наразі немає необхідності відкривати спеціалізований напрям вокальної підготовки виконавців музики XX ст. Втім, у перспективі такий напрям підготовки має бути для того, щоб українська вокально-педагогічна школа продовжувала втримувати свої позиції у світі. Також немає спеціального осередку підготовки вокалістів, що виконують старовинну музику (середньовічний, ренесансний, бароковий вокал), попри те, що сьогодні в Україні є ряд виконавців та колективів, які отримали відповідну підготовку за кордоном (навчання, стажування та майстер-класи) і спеціалізуються на бароковій та ренесансній музиці. Цей напрям користується попитом у столичної публіки, чому свідоцтвом є постановка опери Г. Генделя «Ацис і Галатея»

силами українських та зарубіжних виконавців у жовтні 2019 р., дві вистави якої пройшли з аншлагом і викликали неабиякий резонанс у мистецьких колах.

Ще два напрями вокальної підготовки – автентичний фольклорний та естрадний – представлені в сучасному культурному просторі України. Особливою популярністю користується останній, він представлений на всіх ланках музичної освіти. Проте говорити про усталені традиції естрадного вокалу в українській вокально-педагогічній школі ще зарано, оскільки вони тільки формуються. Однак у перспективі естрадний спів, як і академічний, безумовно буде включено у національну вокально-педагогічну школу як її складова частина, оскільки сучасна музика потребує таких фахівців. Розробка стандартів фахової освіти естрадних виконавців, створення потужного викладацького корпусу сприятиме академізації естрадного співу, його виходу на новий естетичний рівень. Отже, сьогодні українська вокально-педагогічна школа є у процесі трансформації відповідно до соціокультурних викликів ХХІ ст. Цей період можна визначити як активний відповідно типології, запропонованої М. Ржевською, і можна сказати, що початок цього століття, як і кінець попереднього, в історії української культури характеризується активним сплеском розвитку національної культури. Але рух історії передбачає не лише повторення, а й еволюцію, і тому активні процеси, що відбувалися на початку ХХ ст., у ХХІ ст. відтворюються на новому рівні, розширюючи поняття вокально-педагогічної школи, яку нині представляє не лише академічний спів, а й естрадний як такий, що активно розвивається й рухається у напряму академізації. Інші напрями вокалу представлені меншою мірою, але вони є перспективою розвитку національної вокально-педагогічної школи у майбутньому.

Висновки. Українська вокально-педагогічна школа у ХХ ст. пройшла три етапи свого розвитку, кожен з яких тривав третину століття, у ХХІ ст. розпочався її четвертий етап. Перший етап ознаменовано створенням засад національної вокально-педагогічної школи на основі академічного співу у поєднанні з українськими вокально-співочими традиціями. Для другого етапу характерні стагнаційні тенденції, пов’язані з її відірваністю від загальносвітових процесів розвитку вокального виконавства. Третій етап характеризується плюралістичністю трактування вокально-педагогічної школи, яка відтепер включає не лише академічний, а й інші види співу, актуальні у світовому культурному просторі. Четвертий етап ще не закінчено, для нього характерно продовження основних тенденцій попереднього. У співвідношенні до аналогічного періоду ХХ ст. він відрізняється більшою динамікою і на новому історичному витку повторює його культуротворчий сплеск, який заклав підвалини української вокально-педагогічної школи.

Література

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. Київ: [б.в.], 1999. 166 с.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник для вищих муз. навч. закл. Київ: [б.в.], 1997. 320 с.
3. Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки (1898–2008) / [під заг. ред. Т. Медведнікової]. Дніпропетровськ: АРТ-ПРЕС, 2008. 208 с.
4. Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського 100 років / [О. Малозьомова та ін.; авт.-упоряд., керівник проекту В. Рожок; редкол.: В. Рожок та ін.]. Київ: Музична Україна, 2013. 539 с.
5. Одеська консерваторія. Славні імена, нові сторінки / Одеська державна консерваторія ім. А. В. Нежданової // Ред. М. Л. Огренич, О. М. Маркова, Л. Гінзбург, А. Станко та ін. – Одеса : ООО Гранд-Одеса, 1998. – 336 с.
6. Ржевська М. До питання формування нової концепції українського музично-культурного процесу ХХ ст. // Мистецькі обрії’2000; Академія мистецтв України. Київ: КНВПМ «СИМВОЛ-Т», 2002. С. 64–71.
7. Ржевська М. Ю. Періодизація українського музично-культурного процесу ХХ століття як проблема динаміки культури // Українське музикознавство. Вип. 29. 2000. С. 94–102.
8. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського // [ред. Т. Б. Вєркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін. Харків: Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2007. 336 с.

.

References

1. Antonyuk, V. G. (1999). Ukrainian Vocal School: Ethnocultural aspect. Kyiv. [in Ukrainian].
2. Hnyd', B. P. (1997). History of vocal art. Kyiv. [in Ukrainian].
3. Medvednikova, T. (Ed.) (2008). Dnipropetrovsk Conservatory named after M. Glinka (1898–2008). Dnipropetrovs'k: ART-PRES. [in Ukrainian].
4. Rozhok, V. (Eds.) (2013). 100 years of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
5. Ohrenych, M. L. (Eds.) (1998). Odesa Conservatory. Glorious names, new pages / The Odesa State A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odesa: OOO Grand-Odesa. [in Ukrainian].
6. Rzhevs'ka, M. (2002). On the formation of a new concept of the Ukrainian musical and cultural process of the 20th century. Mystets'ki obrii'2000, 64–71. Kyiv: KNVPM «Symvol-T». [in Ukrainian].
7. Rzhevs'ka, M. Yu. (2002). Periodization of the Ukrainian musical and cultural process of the 20th as a problem of the dynamics of culture. Ukrains'ke muzykoznavstvo, 29, 94–102. [in Ukrainian].
8. Vierkina, T. B. (Eds.) (2007). Kharkiv State Kotlyarevsky University of Arts. Pro Domo Mea: Essays. On the 90th anniversary of the founding of Kharkiv State Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv: Kharkivs'kyi derzhavnyi univerytet mystetstv im. M. P. Kotlyarevskoho. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.09.2019
Прийнято до публікації 28.10.2019

УДК 78.071(477)
https://doi.org/10.32461/190682

Кравченко Анастасія Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри культурології
та інформаційних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0001-6706-7937
anastasiia.art@gmail.com

ЕТНОКУЛЬТУРНІ ДЖЕРЕЛА СЕМІОЗИСУ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Мета статті полягає у дослідженні форм та семіотичних схем репрезентації фольклорного або квазі-фольклорного матеріалу в академічній камерно-інструментальної творчості українських композиторів на різних історико-стильових етапах еволюції національного музичного мислення. **Методологія.** Застосовано сукупність методів та методологічних підходів історичного, етнокультурологічного, музикознавчого, семіотичного, текстологічного аналізу. **Наукова новизна.** У ході дослідження окреслено стадії еволюції принципів техніко-конструктивного опрацювання фольклорного матеріалу та увиразнено семіотичний вплив національних (регіональних) етнокультурних явищ на розвиток академічної камерно-інструментальної творчості українських композиторів останньої третини XVIII – початку XXI століть. **Висновки.** Осягнення культурно-історичних та жанрово-стильових етапів семіозису української камерно-інструментальної музики акцентує увагу на феномені семіотичного віддзеркалення фольклорної аутентики на мовному «ґрунті» домінуючих загально-історичних або індивідуально-авторських стилів. В рамках останніх, повсякчас знаходимо риси звукової етнонаціональної ідентичності, що виразно простежуються на тлі художньо-знакового синтезу (квазі-)фольклорних та академічних мовно-інтонаційних комплексів: (нео-)класицизму, (нео-)романтизму, імпресіонізму, експресіонізму, необароко, (пост-)авангарду. Характер проникнення «знаків» традиційної української культури до семіотичного середовища академічних мово-стилей засвідчує динаміку історичної модифікації базових принципів та удосконалення техніки роботи з фольклорним матеріалом – від фольклоризму, неофольклоризму до постнеофольклоризму в ансамблевій музиці. Чим ближче до сучасної доби, спостерігаємо поступове ускладнення семіотичних схем музичного мовотворення та розширення палітри можливостей звукового висловлювання. Разом з тим, у концептуально-змістовому плані, навпаки, відчутним є рух у зворотному напрямі – поступове історичне заглиблення у розгортанні все більш віддалених у часі архаїчних етнокультурних пластів. Ці різноспрямовані тенденції є важливим джерелом розуміння семіозису української

© Кравченко А.І., 2019

камерно-інструментальної творчості останньої третини XVIII – початку XXI століть, що увиразнюють шлях семіотичної еволюції та, одночасно, розкривають особливості філософії національного музичного мислення.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, музичний семіозис, фольклор, квазі-фольклор, музична архаїка, музичний архетип.

Кравченко Анастасия Игоревна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и информационных коммуникаций Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Этнокультурные истоки семиозиса украинской камерно-инструментальной музыки

Цель статьи заключается в исследовании форм и семиотических схем репрезентации фольклорного или квази-фольклорного материала в академическом камерно-инструментальном творчестве украинских композиторов на разных историко-стилевых этапах эволюции национального музыкального мышления. **Методология.** Применена совокупность методов и методологических подходов исторического, этнокультурологического, музыковедческого, семиотического, текстологического анализа. **Научная новизна.** В процессе исследования отражены стадии эволюции принципов технико-конструктивной обработки фольклорного материала и очерчено семиотическое влияние национальных (региональных) этнокультурных явлений на развитие академического камерно-инструментального творчества украинских композиторов последней трети XVIII – начала XXI веков. **Выводы.** Изучение культурно-исторических и жанрово-стилевых этапов семиозиса украинской камерно-инструментальной музыки акцентирует внимание на феномене семиотического отражения фольклорной аутентики на языковой «почве» доминирующих общеисторических или индивидуально-авторских стилей. В рамках последних, постоянно находим черты звуковой этнонациональной идентичности, отчетливо прослеживающиеся на фоне художественно-знакового синтеза (квази-)фольклорных и академических интонационно-языковых комплексов: (нео-)классицизма, (нео-)романтизма, импрессионизма, экспрессионизма, необарокко, (пост-)авангарда. Характер проникновения «знаков» традиционной украинской культуры в семиотическую среду академических языков-стилей свидетельствует о динамике исторической модификации базовых принципов и совершенствовании техники работы с фольклорным материалом – от фольклоризма, неофольклоризма к постнеофольклоризму в ансамблевой музыке. По мере приближения к современности, наблюдаем постепенное усложнение семиотических схем музыкального языкотворчества и расширение палитры возможностей звукового выражения. Вместе с тем, в концептуально-содержательном плане, наоборот, ощутимо движение в обратном направлении – постепенное историческое углубление в развертывании все более отдаленных во времени архаичных этнокультурных пластов. Эти разнонаправленные тенденции являются важным источником понимания семиозиса украинского камерно-инструментального творчества последней трети XVIII – начала XXI веков, подчеркивающие путь семиотической эволюции и, одновременно, раскрывающие особенности философии национального музыкального мышления.

Ключевые слова: камерно-инструментальный ансамбль, музыкальный семиозис, фольклор, квази-фольклор, музыкальная архаика, музыкальный архетип.

Kravchenko Anastasia, *Ph. D in Arts, Associate Professor of the Department of Cultural Studies and information communications of the National Academy of managerial staff of culture and arts*

Ethnocultural sources of semiosis of Ukrainian chamber music

The purpose of the article is to study the forms and semiotic scheme of representing folklore or quasi-folklore material in the academic chamber work of Ukrainian composers at the different historical-style stages of the evolution of national musical thinking. **Methodology.** A set of methods and methodological approaches of historical, ethnocultural, musicological, semiotic, textological analysis is applied. **Scientific novelty.** The study reflects the evolutionary stages of the principles of technical and constructive work with folklore material and outlines the semiotic influence of national (regional) ethnocultural phenomena on the development of academic chamber music by Ukrainian composers of the last third of the 18th and early 21st centuries. **Conclusions.** The comprehension of the cultural-historical and genre-style stages of the semiosis of Ukrainian chamber music focuses on the phenomenon of semiotic reflection of folklore authenticity on the language “ground” of the dominant general historical or individual author’s styles. Within the framework of the latter, we constantly find features of a sound ethno-national identity, which are clearly observed against the background of the artistic and symbolic synthesis of (quasi-)folklore and academic intonation-language complexes: (neo-)classicism, (neo-)romanticism, impressionism, expressionism, neo-baroque, (post-)avant-garde. The nature of the penetration of the “signs” of traditional Ukrainian culture into the semiotic environment of academic languages-styles testifies to the dynamics of the historical modification of the basic principles and the improvement of the technique of working with folklore material – from folklorism, neofolklorism to post-neofolklorism in ensemble music. The closer to the present, we observe a gradual complication of semiotic schemes of musical language and the expansion of the palette of possibilities of sound expression. At the same time, in the conceptual and semantic aspect, on the contrary, the movement in the opposite direction is noticeable – a gradual historical deepening in the deployment of more and more distant in time archaic ethnocultural layers. These multidirectional trends are an important source of understanding the semiosis of Ukrainian chamber creativity in the last third of the 18th and early 21st centuries, which emphasize the path of semiotic evolution and, at the same time, reveal the peculiarities of the philosophy of national musical thinking.

Key words*:* chamber ensemble of Ukraine, musical semiosis, folklore, quasi-folklore, musical archaic, musical archetype.

Актуальність теми дослідження. На початок XXI століття композиторські надбання камерно-інструментальної творчості України доповнюють загальну картину національної музичної культури багатьма цінними з художньої точки зору зразками. На тлі історичної трансформації стильових орієнтирів та поступової знаково-технологічної універсалізації музичної лексики, стабілізуючою ланкою, що увиразнює мовно-інтонаційну характерність української ансамблевої музики та вкорінює автентичність її комунікативних архетипів у змісти і конотації загальноєвропейської музичної культури, виступає фольклор. Останній містить фундаментальний генетичний код, що закладає семіотичні основи етнокультурної єдності та, одночасно, регіонального розмаїття способів мовного (музично-звукового) вираження та відповідних ознак національно-музичної ідентичності його носіїв.

Фольклор беззаперечно є важливим ресурсом музичного семіозису та естезису, зокрема й у творах камерно-інструментальних жанрів ансамблевої музики, що балансують на стику демократичної та елітарної сфери свого світського побутування. Адже фольклорні коди як і інші різновиди інформаційних кодів здавна і дотепер, як зазначає Д. Кірнарська, «слугують ключем до розшифрування основного змісту звукового висловлювання у різних видах і формах звукової комунікації, в різних жанрах і видах музики безвідносно її стильової належності» [8, 53], а також її соціокультурного призначення та естетичних функцій. Тому, оцінка семіотичного впливу національних (регіональних) етнокультурних музичних традицій на розвиток професійної камерно-інструментальної творчості України (від періоду її становлення до сучасності) та відстеження стадій еволюції принципів техніко-конструктивного опрацювання фольклорного матеріалу повсякчас вимагає пильної уваги науковців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У ході систематизації та узагальнення результатів дотичних наукових праць вважаємо за необхідне зазначити про важливість для презентованої статті семіотичних, культурологічних та музикознавчих досліджень на тему загальнотеоретичного осмислення структури музично-семіозисного мислення, зокрема, його етнокультурних джерел (О. Капічіна [7]), аналізу семіозису національної музичної мови у проблемному контексті музичної україністики (О. Козаренко [9]), а також робіт з музичної фольклористики (А. Іваницький [5]).

Щодо досліджень вітчизняної ансамблевої музики відмітимо наявність ґрунтовних енциклопедичних праць, які закладають основи наукового осмислення явищ українського камерно-інструментального мистецтва (І. Зінків, А. Калениченко [4; 6] та ін.). В них було сформовано доволі сталий погляд на хронологію стильового розвитку камерно-інструментальної творчості українських митців, де виділяються спеціальні періоди розвою тенденцій фольклоризму та неофольклоризму в музиці. Спираючись на аналіз трансформації жанрово-стильової естетики камерно-інструментального ансамблю, Г. Асталош наводить п’ять базових стадій його еволюції від кінця XIX до кінця XX століть та особливо наголошує на активізації синтезування етнокультурних і академічних джерел в камерно-ансамблевій творчості української композиторської школи періодів 1930–50-х та 1960–70-х років [див.: 2].

Глибока вкоріненість композиторської художньо-музичної свідомості у фольклорні джерела (на прикладах з камерно-ансамблевого мистецтва) повсякчас констатується у дослідженнях з історії української музики як загального, так і вузького галузевого спрямування, особливо працях з музично-культурологічної регіоніки (В. Андрієвська, О. Городецька, О. Грабовська, Н. Дика, П. Довгань, Л. Корній, Т. Омельченко, Т. Слюсар, А. Утіна, Н. Фещак, О. Фрайт та ін.). Разом з тим, становлення семіотичних традицій етнонаціональної мовно-інтонаційної характерності камерно-інструментальної творчості України потребує цілісного, панорамного осягнення своєї історичної динаміки.

Мета статті полягає у дослідженні форм та семіотичних схем репрезентації фольклорного або квазі-фольклорного матеріалу в академічній камерно-інструментальної творчості українських композиторів на різних історико-стильових етапах еволюції національного музичного мислення.

Виклад основного матеріалу. Протягом історії свого розвитку українське камерно-інструментальне мистецтво формувалось у світлі культурно-мистецької взаємодії західно- та східноєвропейських (у т.ч. і національних етнокультурних) жанрово-стильових та мовно-інтонаційних традицій. Динаміка та хронологія композиторського освоєння жанрів камерно-інструментальної музики засвідчує поступову апробацію наявних жанрово-інструментальних моделей і палітри художньо-естетичних, стильових тенденцій загальноєвропейської творчості (від класики до поставангарду), разом з послідовним генеруванням власних національно-характерних жанрово-стильових зразків камерно-інструментального ансамблю.

Останнє є наслідком відбиття особливостей національного музичного мислення у ході процесів семіотичної кристалізації мовно-інтонаційного «канону» української академічної музики, де елементи

етнокультурної характерності відіграють вагоме значення. Загальні обриси інтонаційно-виражальних норм національної музичної лексики сформувалися на основі вироблення локальних схем музичного мовотворення, що поставали в той чи інший історико-культурний період у творчості представників різних регіональних гілок української композиторської школи та увиразнювалися у певних жанрах, у т.ч. камерно-інструментальної музики.

Напрацьовані мовно-інтонаційні традиції і дотепер розвиваються та семіотично модифікуються завдяки розширенню техніко-конструктивних та виражальних прийомів роботи з багатими ресурсами професійної та народної творчості. У цьому зв'язку постає питання, яким чином протягом останньої третини XVIII – початку XXI століть різнився ступінь залучення фольклорного матеріалу та змінювалися способи його обробки в академічній камерно-інструментальній музиці українських митців?

Звертаючись до витоків семіозису української камерно-ансамблевої творчості, насамперед, варто підкреслити значущість доробку Максима Березовського, Дмитра Бортнянського та Іллі Лизогуба, які наприкінці XVIII – початку XIX століть презентували перші класичні та ранньоромантичні рецепції жанрів камерно-інструментального ансамблю великих циклічних форм. З одного боку, історично значущим фактом стало наслідування цими авторами традицій європейської класики. Останнє виявилося у безпомилковому розумінні жанрової специфіки камерно-інструментального ансамблю та засвоєнні розвинених на той час жанрово-стильових моделей і техніко-композиційних принципів складання музичних текстів. Натомість, з іншого боку, – втілення образно-інтонаційної характерності пісенних і танцювально-інструментальних мотивів та ритміки з народної творчості, робить їх внесок у ґенезу українського камерно-інструментального ансамблю непересічним.

Так, приміром, йдеться про поєднання специфічних мовно-інтонаційних зворотів італійської та української народної музики у Сонаті для скрипки і чембало М. Березовського (1772 р.), сполучення західноєвропейської романтичної естетики та мелодики українських романсових пісень у Сонаті для фортепіано з акомпанементом віолончелі І. Лизогуба (20-ті рр. XIX ст.). До того ж, тут партії інструментів є паритетними, тобто несуть рівномірне технічне і змістове навантаження у моделюванні загальної лірико-романтичної образності, зокрема, у відтворенні т. зв. інструментального «співу» основних тем. Помітні етнонаціональні елементи вбачаються в камерно-інструментальних творах Д. Бортнянського для різних кількісно-якісних складів (дует, квартет, квінтет, септет), де «музика насичена інтонаціями української селянської ліричної пісні та пісні-романсу, а також ритмами народних танців (особливо козачка)» [2, 36].

Водночас, у кінці XVIII та протягом першої половини XIX століть з'являлися численні варіації, фантазії, аранжування – п'єси малих форм для ансамблевих складів (здебільшого, соло з акомпанементом) матеріалом яких часто-густо ставала народно-пісенна та народно-інструментальна музика. Тут композитори (наприклад, Гаврило Рачинський, Аркадій та Андрій Голенковські, інші, у т.ч. анонімні автори) намагалися за допомоги інструментальних засобів ансамблевої музики зіставляти, ритмоінтонаційно і фактурно розвивати відомі мотиви з українського та зарубіжного (зокрема, польського, російського) фольклору.

Хоча подібні твори і були позначені деякою строкатістю музичного-тематичного матеріалу (внаслідок неостаточно переосмислених класичних і народних традицій), однак вони були впізнаваними, «близькими» за своїм художньо-образним змістом, а відтак ставали загальнодоступними з точки зору їх розуміння слухацькою аудиторією різного рівня культурно-мистецької обізнаності. Поволі ці мистецькі шукання композиторів-аматорів (або напіваматорів) акумулювали ресурси для подальшого становлення українського камерно-інструментального ансамблю. Вони ніби неквапливо «підштовхували» еволюцію національного музичного мислення до подолання нерівномірності розвитку духовних / світських, вокальних / інструментальних, сольних / ансамблевих жанрів в українській музиці того часу.

Щодо розвитку національної професійної композиторської школи маємо констатувати, що систематичне звернення до жанрів камерного ансамблю розпочалося лише наприкінці XIX та на початку XX століть. Відтоді і до сьогодні хід історичної еволюції українського камерного ансамблю віддзеркалює загальну динаміку освоєння як семіотичної, жанрово-стильової, програмно-тематичної палітри, так і наступні трансформаційні стадії щодо формування базових принципів опрацювання фольклорного матеріалу.

По-перше, треба вказати на появу глибокого, цілеспрямованого творчо-наукового інтересу українських композиторів до сфери музичної фольклористики, а саме збирання, типологізації, обробки, каталогізації, видавництва, тобто усебічного вивчення народної творчості. Згадаємо, приміром, відомих фольклористів, класиків української композиторської школи Миколу Лисенка та Станіслава Людкевича, які перебуваючи «у керма» розбудови та налагодження культурно-освітніх процесів, сполучали громадську, просвітницьку, освітянську, наукову, виконавську та композиторську практики.

За твердженням І. Зінків, «камерно-інструментальні ансамблі Лисенка стали історично значущими для розвитку цього жанру в наступні десятиріччя. Це були перші класичні зразки, на які пізніше орієнтувалися С. Людкевич, В. Барвінський, П. Козицький, Б. Лятошинський та ін.» [4, 296]. У своїй ансамблевій музиці – Струнному квартеті (1868), Струнному тріо (1869), Фантазії на дві українські народні теми для скрипки і фортепіано / версія для флейти і фортепіано (1872–73 рр.), Елегійному капричіо (1894), Елегії до дня роковин смерті Т. Шевченка (1912) – обидва для скрипки і фортепіано, М. Лисенко повсякчас асимілював етнохарактерні фольклорні джерела, синтезуючи національні та західноєвропейські традиції. Культивування саме цього унікального поєднання стало характерною рисою української музичної мови, в цілому.

Так, в камерно-інструментальній творчості С. Людкевича – справжнього «національного романтика» (за висловом Т. Слюсар) відображення українського колориту у використанні прямих і прихованих фольклорних цитат, алюзій на мотиви народної творчості зазвичай поєднується з романтичною стилістикою та поліфонічними прийомами підголоскового типу. Приміром, згадаємо «Ноктюрн» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1914), твір «Чабарашка» для скрипки і фортепіано (1920), Варіації на народні теми для скрипки і фортепіано (1949) тощо.

У камерно-інструментальному доробку Василя Барвінського також сповна розкрилася індивідуальна своєрідність витонченого «почерку», що поєднав стилістичні засади пізнього романтизму, імпресіонізму, символізму та риси слов'янського фольклору. Наприклад, у Фортепіанному тріо a-moll (1910), як пише В. Андрієвська, композитор оригінально сумістив постромантичну, імпресіоністичну манеру музичного письма з народно-пісенними і народно-танцювальними елементами, зокрема західноукраїнської коломийки. Відтак, В. Барвінський «вперше в історії розвитку жанру камерного ансамблю в українській музиці відтворив образ музикування гуцульських народно-інструментальних капел "троїстих музик"» [1, 47].

Яскравою самобутністю власного стилю вирізнявся і Микола Колесса. Хоча основні акценти у творчості цього композитора і не припадали на камерно-інструментальну музику, однак йому вдалося створити оригінальні зразки ансамблевих творів (наприклад, Фортепіанний квартет, 1930), де переплітаються семіотико-виражальні можливості бойківського, лемківського, гуцульського фольклору з модерними «відкриттями» музичної мови XX століття – стилістикою необароко, неокласицизму, неоромантизму та ін.

Водночас, романтично-вишукана піднесеність притаманна композиціям Віктора Косенка, а саме таким його творам, як: Соната для віолончелі та фортепіано (присвячена віолончелісту В. Коломойцеву, 1923), «Класичне тріо» (1927) та ін. Яскравий мелодизм цих ліричних опусів виявився близьким до емоційно-насичених зворотів романтичного стилю і, водночас, до народно-пісенних інтонацій, однак напряму до цитування українських фольклорних джерел композитор не звертався. В його творах фольклорний «код-ген» (Г. Луніна) ніби завуальовано «проростає» на рівні тих мікронюансів, що приховані у багатошаровій фактурі, підголосках, контрапунктах.

Окрім зазначених вище митців, у міжвоєнний період XX століття доволі інтенсивною працею у жанрах камерно-інструментальної музики вирізнялися такі композитори, як Михайло Скорульський (приміром, Фортепіанний квінтет на українські теми, 1920), Пилип Козицький (Варіації на тему народної купальської пісні для струнного квартету, 1925) та деякі інші автори. Серед них, неможливо обійти увагою творчість Бориса Лятошинського, інноваційні ідеї якого посприяли еволюції української музики, у т.ч. і в камерно-інструментальній галузі.

Варто зазначити, що попри надбану пізніше репутацію визначного симфоніста, «відлік» своїх творів у статусі композитора-професіонала Б. Лятошинський розпочав саме з камерно-інструментального опусу – Струнного квартету d-moll, op. № 1 (1915). Як з'ясувала І. Царевич, цей твір став першим національним зразком жанру струнного квартету в українській музичній практиці [13, 126]. Не оминув композитора й інтерес до творчого опрацювання фольклорного матеріалу. Втілення ідеї переосмислення етнокультурних джерел та їх зближення з академічними традиціями інструментальної творчості особливо виразно проявилося у таких його ансамблевих творах, як: Сюїта для квартету на українські народні теми (1944), Дві мазурки на польські народні теми для віолончелі та фортепіано (1953) та ін.

Як бачимо, починаючи від 20-х років XX століття – часу відчутного проникнення в українську музику пізньоромантичної естетики, творення у жанрах камерно-інструментальної музики було одним з важливих чи, навіть, провідних напрямів самореалізації для багатьох українських композиторів. До того ж, для одних митців виражальні ресурси народної музики стали основою їх індивідуального стилю, для інших – виявилися опосередкованим (хоча і не менш значущим) джерелом урізноманітнення авторської лексики, що так чи інакше «розкриває внутрішній світ українського етносу» [12, 305]. Також варто наголосити, що у першій третині XX століття інтенсивно закладались основи національного дитячого і

студентського навчально-педагогічного репертуару. Публікувалися зібрання ансамблево-інструментальних обробок та аранжувань фольклорних зразків, що користуються і дотепер неабияким попитом у навчально-виховному процесі української молоді. Наприклад, згадаємо збірки обробок народних пісень для фортепіанного дуету Василя Витвицького, які «апелюють до етногенетичної пам'яті, розвивають дитячу емоційну сферу» [11, 29], як наголошує О. Фрайт.

Маємо зазначити, що в камерно-інструментальній творчості повоєнних десятиліть фольклорна лінія також не втрачала своєї актуальності, хоча образи патетичного, героїчного характеру, беззаперечно, домінували. Так, стало доволі розповсюдженим використання фрагментів з етнонаціональним колоритом задля втілення ідей народної свідомості та гідності, міжкультурного діалогу, братерства, життєствердження. Приміром, згадаємо «Вірменські замальовки» для струнного квартету (1960) Андрія Штогаренка або Струнний квартет № 1 Олександра Рудянського. Щодо останнього квартету, А. Утіна відмічає в інтонаційній будові його основних тематичних ліній широке цитування та адаптацію оригінальних мелодій зі збірки «1000 пісень казахського народу», а також введення специфічних виконавських прийомів, що тембрально імітують гру на кобизі – національному казахському інструменті [10, 79–84].

Разом з тим, більшість дослідників зауважують про деяку програмну заангажованість та ілюстративність окремих творів цього періоду. Вказується на обертання художніх образів у вузькому колі типових (офіційно санкціонованих радянською владою) сфер: героїко-драматичної, революційної та сільсько-побутової, що використовувалися задля оспівування панівної ідеології того часу та колективного єднання трудящих навколо неї. Серед творів подібної змістової концепції можна згадати струнні квартети М. Тіца «Про 1905 рік» (1956) та І. Шамо «Дружба народів» (1955).

Паралельно у 1960–70-х роках, поряд з традиційними підходами опрацювання фольклорного матеріалу (а саме його поєднання з академічними принципами складання гомофонно-гармонічної та поліфонічної фактури) окреслилися альтернативні тенденції, пов'язані з початком семіотичної кристалізації нової художньо-естетичної концепції в музиці. Не зупиняючись докладно на розгляді феномену «шістдесятництва» в українській культурі загалом (з посиланням на ряд ґрунтовних досліджень вітчизняних вчених: М. Поповича, М. Копиці, О. Зінкевич, О. Козаренка, С. Волкова, О. Овчарук, О. Городецької, Г. Файзулліної та ін.), перейдемо до характеристики тих особливостей еволюції музичного мислення, які складають національне «обличчя» українського музичного авангарду і неофольклоризму.

З одного боку, у 60–70-х роках XX століття спостерігалася значна реорганізація музичної лексики, завдяки експериментуванню з новими для української радянської музики конструктивними прийомами і техніками музичного письма європейського ґатунку – додекафонією, алеаторикою, сонористикою, атональною, конкретною музикою, алгоритмічними методами композиції тощо. З іншого боку, – ці авангардні принципи виявилися дотичними до сплесків т. зв. «нової фольклорної хвилі». У зв'язку з цим, набули значної модернізації принципи опрацювання фольклорного матеріалу та відбулося переосмислення його семіотичних та художньо-естетичних функцій.

Так, у камерно-інструментальних творах М. Скорика – одного з найяскравіших представників неофольклоризму в українській музиці, отримали додаткові модифікації принципи, властиві народно-пісенній і народно-танцювальній музиці, здебільшого, карпатського регіону. А саме, це стосується адаптації фольклорних способів формотворення, відтворення звучань народних інструментів та характерних політембральних сполучень, введення танцювальних ритмічних схем, імпровізаційних фрагментів тощо (наприклад, у Сонаті для скрипки і фортепіано, 1963; Фортепіанному тріо «Речитатив і Рондо», 1969 та ін.).

У схожий спосіб і Є. Станкович послуговується ресурсами народної творчості. В своїй «неофольклорній характеристичній сюїті» (за класифікацією П. Довганя [3, 55]) – триптиху «На верховині» для скрипки і фортепіано (1972) композитор переосмислює традиційні інтонаційні елементи з українських обрядових (весільних і поховальних), танцювальних (коломийка) та колискових пісень, одночасно сполучаючи архаїчні пласти з сучасними прийомами «монтажної» техніки музичних шарів [там само, 82–84].

Подібне збагачення наявних до того підходів роботи з фольклорним матеріалом надало можливість не тільки транслювати в композиціях академічного мистецтва певні ладо-інтонаційні пласти слов'янського і неслов'янського ареалу (оригінальні або стилізовані), але й поєднувати їх з авангардним музичним «словником» XX століття. Тим самим, це дозволило сконцентрувати звукоформули національної аутентичності в нових осучаснених формах музичного висловлювання.

У наступні десятиліття, у т.ч. наприкінці XX та на початку XXI століть, цей напрацьований арсенал техніко-конструктивних засобів розвитку музичного матеріалу лише прибував. Зокрема, це

виявилося у тяжінні до полістилістики та розмаїтих синтезованих форм художньо-музичного вираження, подальшій індивідуалізації самобутніх композиторських стилів, а також презентації нестандартних жанрово-стильових та інструментально-звукових моделей камерного ансамблю в українській музиці. В умовах тотальної знаково-технологічної універсалізації, а відтак, дискурсивної кристалізації нової семіологічної та естетико-герменевтичної концепції в музиці на межі ХХ–ХХІ століть, фольклор увійшов у постмодерн «постсучасності» на фоні нової хвилі зацікавлення аутентикою давніх і прадавніх культур.

На нинішньому етапі введення фольклорних або квазі-фольклорних елементів немовби втілює погляд сучасної людини на світову історію і культуру минувшини. Зазвичай, ця авторська художньо-мистецька думка відображається крізь абстракції музично-стильової палітри за допомоги новітніх звуко-виражальних прийомів та інструментарію (у т.ч. електроніки). Останнє створює ефект музичного полісинтезу – накладання, іноді, несумісних, віддалених у хронопросторовому вимірі культурно-мистецьких та етнокультурних стильових шарів. До того ж, нерідко на перший план висувається саме виразне ритмічне коріння етно-фольклорної самобутності, що підкреслюється використанням специфічних прийомів звуковидобування та розмаїтих перкусійних, шумових інструментів, додаткових аксесуарів (що доволі нетипово для унормованих попереднім розвитком якісно-інструментальних складів та загальної естетики камерного ансамблю). За допомоги цього арсеналу продукуються звукообразні уявлення картин, у т.ч. дохристиянського, минулого.

Приміром, у творі «Гуцулка-dance» для фортепіано та перкусії / версія для двох фортепіано та двох перкусіоністів (2006) Юлія Гомельська «мікшує» елементи джазу та стилізовані уривки за мотивами українського фольклору. Натомість, у композиції «До Сонця. Весняний ритуал» для фортепіанного дуету / версія для фортепіанного квінтету (2006) авторка у власній неоекспресивній манері за допомоги поліритмії та специфічних клавішно-ударних прийомів відтворює потужну енергетику прадавньої слов'янської обрядовості. Таким чином, включаючи в свої музичні композиції фольклорні або стилізовані квазі-фольклорні компоненти, Ю. Гомельська до певної міри моделює макродіалог культур, епох, світів, стильових шарів.

Наукова новизна. Тож, у ході дослідження форм і семіотичних схем репрезентації фольклорного або квазі-фольклорного матеріалу було окреслено стадії еволюції принципів його техніко-конструктивного опрацювання та увиразнено семіотичний вплив національних (регіональних) етнокультурних явищ на розвиток академічної камерно-інструментальної творчості українських композиторів останньої третини XVIII – початку XXI століть.

Висновки. Насамкінець зазначимо, що осягнення культурно-історичних та жанрово-стильових етапів семіозису української камерно-інструментальної музики акцентує дослідницьку увагу на феномені семіотичного віддзеркалення фольклорної аутентики на мовному «ґрунті» домінуючих загально-історичних або індивідуально-авторських стилів. В рамках останніх, повсякчас знаходимо риси звукової етнонаціональної ідентичності, що виразно простежуються на тлі художньо-знакового синтезу (квазі-)фольклорних та академічних мовно-інтонаційних комплексів: (нео-)класицизму, (нео)романтизму, імпресіонізму, експресіонізму, необароко, (пост-)авангарду.

Характер проникнення «знаків» традиційної української культури до семіотичного середовища академічних мово-стилей засвідчує динаміку історичної модифікації базових принципів та удосконалення техніки роботи з фольклорним матеріалом – від фольклоризму, неофольклоризму до постнеофольклоризму в ансамблевій музиці. З кожним кроком у майбутнє, чим ближче до сучасної доби, спостерігаємо поступове ускладнення семіотичних схем музичного мовотворення та розширення палітри можливостей звукового висловлювання. Разом з тим, у концептуально-змістовому плані, навпаки, відчутним є рух ніби у зворотному напрямі – поступове історичне заглиблення у розгортанні все більш віддалених у часі архаїчних етнокультурних пластів. Ці різноспрямовані тенденції є важливим джерелом розуміння семіозису української камерно-інструментальної творчості останньої третини XVIII – початку XXI століть, що увиразнюють шлях семіотичної еволюції та, одночасно, розкривають особливості філософії національного музичного мислення.

Література

1. Андрієвська В. Деякі музично-стильові особливості камерно-інструментальних ансамблів Василя Барвінського (до проблеми розвитку жанру). Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 46–47.

2. Асталош Г. Камерно-інструментальні сонати Д. Бортнянського у контексті становлення жанру. Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 35–37.

3. Довгань П. В. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти XX століття: дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 202 с.

4. Зінків І. Я. Камерно-інструментальна музика. Історія української музики. Т. 2: Друга половина XIX ст. / Т. П. Булат (відп. ред.), М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін. Київ : Наукова думка, 1989. С. 284–306.

5. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика: методологія та методика. Київ : Заповіт, 1997, 391 с.

6. Калениченко А. П. Камерно-інструментальні ансамблі. Історія української музики. Т. 4: 1917–1941 / Л. О. Пархоменко (відп. ред.), М. В. Бєляєва, Т. П. Булат, Ю. П. Булка та ін. Київ : Наукова думка, 1992. С. 265–286.

7. Капічіна О. О. Проблеми музичного семіозису XX століття : монографія. Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2012. 279 с.

8. Кирнарская Д. К. Происхождение и сущность коммуникативных архетипов – универсальных семиотических кодов на примере музыкального искусства. Музыкальные способности. Москва : «Таланты–XXI век», 2004. С. 49–56.

9. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський. Львів : Наувоке товариство ім. Т. Шевченка, 2000. 286 с.

10. Утіна А. М. Камерно-інструментальна творчість донецьких композиторів: жанрово-стильові тенденції : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 267 с.

11. Фрайт О. Збірки Василя Витвицького «Українські народні пісні для фортепіано в чотири руки» як ансамблевий педагогічний репертуар. Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма : тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 28–29.

12. Фурдичко А. О. Сучасний стан зберігання музичної фольклорної спадщини України (1991–2017 рр.). Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць. Вип. 32. Київ: Міленіум, 2017. С. 304–315.

13. Царевич И. Струнный квартет Ре минор соч. 1 Б. Н. Лятошинского (материалы к творческой биографии композитора). Борис Николаевич Лятошинский: сборник статей / Сост. М. Д. Копица. Киев : «Музична Україна», 1987. С. 126–131.

References

1. Andrievska, V. (2017). Some musical and stylistic features of chamber ensembles by Vasyl Barvinsky (to the problem of genre development). Proceedings from International research and practice conference: «Pages of chamber performance: Ukrainian and world paradigm» pp. 46–47. Lviv: LNMA. [in Ukrainian].

2. Astalosh, G. (2017). Chamber sonatas of D. Bortniansky in the context of genre formation. Proceedings from International research and practice conference: «Pages of chamber performance: Ukrainian and world paradigm» pp. 35–37. Lviv: LNMA. [in Ukrainian].

3. Dovgan, P. (2010). The genre-style dynamics of the Ukrainian chamber suite of the 20th century. Candidate's thesis. Lviv: LNMA Lysenko. [in Ukrainian].

4. Zinkiv, I. (1989). Chamber music. The History of Ukrainian music. Vol. 2: The second half of the 19th century. T. P Bulat, M. M. Gordiychuk, S. I. Gritsa (Eds.). Kiev: Scientific Thought. pp. 284–306. [in Ukrainian].

5. Ivanitsky, A. (1997). Ukrainian Musical Folklore: Methodology and Methods. Kiev: Zapovit. [in Ukrainian].

6. Kalenichenko, A. (1992). Chamber ensembles. The History of Ukrainian music. Vol. 4: 1917–1941. L. O. Parhomenko, M. V. Belyaeva, T. P. Bulat, Yu. P. Bulka (Eds.). Kiev: Scientific Thought. pp. 265–286. [in Ukrainian].\

7. Kapichina, O. (2012). Problems of musical semiosis of the 20th century: Lugansk: SNU. [in Ukrainian]

8. Kirnarskaya, D. (2004). Origin and essence of communicative archetypes – universal semiotic codes on the example of musical art. Musical ability. Moscow: Talents – 21st century, pp. 49–56. [in Russian].

9. Kozarenko, O. (2000). The Phenomenon of the Ukrainian national musical language. I. Pyaskovsky, O. Kupchinsky (Eds.). Lviv: T. Shevchenko's Scientific Society. [in Ukrainian].

10. Utina, A. (2015). Chamber creativity of Donetsk composers: genre-style tendencies. Candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv National University of Arts. [in Ukrainian].

11. Fright, O. (2017). Collections of Vasyl Vitwitsky «Ukrainian Folk Songs for Piano Four Hands» as an ensemble pedagogical repertoire. Proceedings from International research and practice conference: «Pages of chamber performance: Ukrainian and world paradigm» pp. 28–29. Lviv: LNMA. [in Ukrainian].

12. Furdichko, A. (2017). The current state of preservation of the musical folklore heritage of Ukraine (1991–2017). Notes of art criticism: a collection of scientific works, 32, pp. 304–315. [in Ukrainian].

13. Tsarevich, I. (1987). String Quartet in d-minor Op. 1 by B. N. Lyatoshinsky (materials for the composer's biography). Boris Nikolaevich Lyatoshinsky: a collection of articles. M. D. Kopitsa (Ed.). Kyiv: Musical Ukraine [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 01.10.2019
Прийнято до публікації 02 .11.2019

УДК 786. 2+78. 071
https://doi.org/10.32461/190683

Лю Кетін,
кандидат мистецтвознавства,
викладач музичної школи в Гуанчжоу (Китай)
kate576471513@qq.com
ORCID:0000-0003-1326-1210

СТИЛЬОВІ ПРИНЦИПИ КИТАЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ Й МУЗИКА ТАЙВАНЮ

Метою дослідження є виокремлення історично зумовленого оригінального регіонального внеску Тайваня у сукупний мистецький здобуток великого Китаю. **Методологічною основою** роботи є інтонаційний підхід, що фіксує єдність музичного й мовного факторів, який є органічним для традицій музики Китаю (див. роботи Ма Вэй та ін. Компаративний метод у методологічному комплексі інтонаційності здобуває самозначимий зміст – у дусі відповідних робіт Б. Асафьева і його послідовників в Україні. Особливий методологічний зміст мають також праці Лю Бинцяна, що піднімають проблему духовно-семантичної обумовленості кардинальних стильових поворотів у світовому мистецтві й у культурі в цілому. **Наукова новизна** роботи базується на виявленні спеціального стилістичного нахилу в музичній регіоналістиці Тайваню, що не збігається із загальними стильовими установленнями материкового китайського ареалу. **Висновки.** Китайська музика на протязі ХХ ст. активно вбирала європейські впливи, а із встановленням КНР у 1949 р.в тих музичних європеїзмах головуючою постає традиціоналістська стильова лінія, що заохочувалася співдружністю з СРСР. Остання в межах Китаю була принципово «новою музикою», що протистояла національній традиції, драматично-театральній, орієнтованій на масштабність цзінцзюй. На відміну від тих материкових ознак китайського мистецтва, острівний Тайвань тяжів до західного модерну у проєвропейських втіленнях і концентрувався на камерності фортепіанного репертуару.

Ключові слова: стиль в музиці, музичний жанр, китайське мистецтво, регіоналізм в мистецтві, творчі традиції Тайваню.

Лю Кетин, *кандидат искусствоведения, преподаватель музыкальной школы в Гуанчжоу (КНР)*

Стилевые принципы китайского искусства XX века и музыка Тайваня

Целью данного исследования является выделение исторически обусловленного оригинального регионального взноса Тайваня в совокупные художественные достижения великого Китая. **Методологической основой** работы является интонационный подход, фиксирующий единство музыкального и речевого факторов, что органично для традиций музыки Китая (см. работы Ма Вэй и др.) Компаративный метод в методологическом комплексе интонационности приобретает самозначимый характер – в духе соответствующих работ Б. Асафьева и его последователей в Украине. Особый методологический смысл имеют также труды Лю Бинцяна, поднимающие проблему духовно-семантической обусловленности кардинальных стилевых поворотов в мировом искусстве и в культуре в целом. **Научная новизна** работы базируется на выявлении специального стилистического уклона в музыкальной регионалистике Тайваня, который не совпадает с общими стилевыми установлениями материкового китайского ареала. **Выводы.** Китайская музыка на протяжении XX века активно вбирала европейские влияния, а с установлением КНР в 1949 году .в этих музыкальных европеизмах преобладающей становится традиционалистская стилевая линия, которая поддерживалась содружеством с СССР. Последняя в пределах Китая была принципиально «новой музыкой», которая противостояла национальной традиции, драматически-театральной, ориентированной на масштабность цзинцзюй. В отличие от этих материковых признаков китайского искусства, островной Тайвань тяготел к западному модерну в проевропейских воплощениях и концентрировался на камерности фортепианного репертуара.

Ключевые слова: стиль в музыке, музыкальный жанр, китайское искусство, регионализм в искусстве, творческие традиции Тайваня.

Liu Ke Ting, *PhD of Arts, teacher music school in Guangzhou (China)*

Stile principles of chinese art of the XX century and music of Tai Wang

The purpose of the article is a separation historically conditioned original regional donation Tai Wang in total artistic achievements of great China. **The methodology** of the work is the intonation approach, fixing unity music and speech factor that is common for the tradition of the music of China (refer to work Ma Way and others. The comparative method in methodological complex intonation theories gains the independent character - in spirit corresponding to the work of B. Asafiev and his followers in Ukraine. The special methodological sense has also works by Liu Bing Cjiang, raising the problem of spiritual-semantic determinism of cardinal style tumbling in world art and

© Лю Кетін, 2019

culture as a whole. **The scientific novelty** of the work is based on revealing the particular stylistic gradient in music regionalism of Tai Wang, which does not comply with the general style determinations of continental China. **Conclusions.** The Chinese music on length XX century actively absorbed European influences. Still, with resolution CNR in the 1949 year, these music European indications dominating becomes a tradition style line, which was supported by commonwealth with USSR. The last within China was in principal "new music," which withstood the national tradition, dramatic-theatrical, oriented on the big size of Pe King opera. Unlike these continental signs of Chinese art, insular Tai Wang gravitated to western modernist style in proeuropian entailments and concentrated on chamber piano repertoire.

Key words*:* style in music, music genre, chinese art, regionalism in art, creative traditions Tai Wang.

Актуальність теми дослідження зумовлена обставинами буття сучасного мистецтва – і так склалося від XX ст., - в якому очевидними стали процеси локалізації, регіоналізації, нарешті, провінціалізації культури й мистецтва, що представляють націю і відповідний мистецький осередок. Дані процеси склалися на противагу інтегрально-глобалістським тенденціям, в чомусь гармонізуючи, а в чомусь жорстко опонуючи протилежностям планетарно узагальнюючих процесів та акцій.

Китайське мистецтво має давню історію, в якій взаємодії тих чи інших частин великої держави давали «забарвлення» сукупному національному культурному буттю. Множинність етносів і націй, що складають підсумковий національний принцип, який зв'язаний, перш за все, з культурним надбанням етносу хань, на певних етапах історичного розвитку круто мінявся з опорою на деяке провінційне надбання. У XX ст. соціальна універсалізація мистецтва Китаю, що підштовхнула інтеграційні спрямування мистецтва, у тому числі у єднанні з європейськими художньо-культурними надбаннями, зіштовхнулася з регіоналізацією Тайваню. Останній волею історичних обставин відійшов від Китаю, а згодом від 1960-х знов був включений у загальнонаціональний обсяг, але з відповідними виробленими регіональними показниками.

Даний мистецький процес регіоналізації тайваньської музичної культури довго не помічався, в описах історії музики Китаю спеціально не обговорювався. В нарисах академічних довідкових видань (див. [2, 572-573; 3, 813-815], характеризуючи сукупні ознаки китайської музики, регіональний аспект тайваньського внеску не торкався. Навіть в книзі Лю Бінцяна [4], де спеціальне місце представлене «провінційній» літературі оточення Лу Сіня та ін., тайваньський музичний феномен не порушувався.

Метою даного дослідження є виокремлення історично зумовленого оригінального регіонального внеску Тайваня у сукупний мистецький здобуток великого Китаю. Методологічною основою роботи є інтонаційний підхід, що фіксує єдність музичного й мовного факторів, який є органічним для традицій музики Китаю (див. роботи Ма Вей та ін. Компаративний метод у методологічному комплексі інтонаційності здобуває самозначимий зміст – у дусі відповідних робіт Б. Асафьева і його послідовників в Україні. Особливий методологічний зміст мають також праці Лю Бінцяна, що піднімають проблему духовно-семантичної обумовленості кардинальних стильових поворотів у світовому мистецтві й у культурі в цілому. Наукова новизна роботи базується на виявленні спеціального стилістичного нахилу в музичній регіоналістиці Тайваню, що не збігається із загальними стильовими установленнями материкового китайського ареалу.

Мистецтво Китаю, волею історичних обставин, у XX сторіччі виявилося утягненим в активну взаємодію з європейським світом, у тому числі це участь на стороні Росії в Російсько-японській війні й згодом антияпонська ж позиція в подіях середини XX століття. Але при цьому Тайвань виявився під японською окупацією, що визначило деякі важливі переваги художньої сфери останнього. Участь у європейських політичних перипетіях визначили соціальні потрясіння Китаю, з яких самим істотним виявився соціальний вибух 1911 року, що висунув значиму в міжнародному соціалістичному русі фігуру Сун Ятсена. Ідеї інтернаціоналізму, що проникнули в китайський соціум, визначили чітку установку на впровадження музичної освіти європейського типу, що й було здійснено від 1920-х років. Одночасно китайський феномен активно обговорювався в європейському ареалі, породжуючи нові запозичення, паралелі й взаємодії.

У дослідженні Лю Бінцяна відзначені «хвилі» китайського впливу на європейський культурний світ і співвіднесені з ними хронологічно й фактологічно етапи завоювань китайського мистецтва XX століття [4, 255-285]. Дивні зустрічні спрямованості цих зовсім автономно зароджуваних рухів. Так, захват символістів Європи, в особі П.Клоделя, М.Волошина, К. Дебюссі, Г.Малера й ін. у зв'язку з упізнанням у китайському феномені забутих цінностей готичної-ренесансної Європи мав певну – недетерміновану – реакцію в провериcтській «літературі рідних місць», у центрі якої виявився по-китайски переломлений феномен А.Чехова (Лу Сінь – «китайський Чехов»).

Модерністський вихід Б. Брехта з його комуністично-агітаційною програмою - мав як би продовження в будівництві Сяо Юмеєм європеїстського принципу музичної освіти в Китаї. А от з 1950-х політично й музично Китай наполегливо виявляється у впливі на Європу, що завершилося торжеством прокитайски вибудуваної творчості корейця Ісанга Юна й китайця Тан Дуна в композиторській творчості. Так вперше виявилася участь у європейській системі - неєвропейських авторів, до речі,тих що надзвичайно активно виявили свою національну приналежність у творчості.

Сказане дозволяє пояснити сприятливий художній контекст, що формував контакт мистецтва Тайваню з материковим Китаєм при всіх шорсткостях політико-ідеологічних розбіжностей, що установлювалися протягом другої половини XX сторіччя.

Китайське музичне мистецтво середини XX століття визначилося підйомом, що визначило його зльот у кінці минулого сторіччя: від оригінальних пошуків «Сивої дівчини» Ма Ке й спектаклів Культурної революції до композиторського «шаріння» Тан Дуна, що стало кульмінаційною точкою художнього сходження Китаю в XX столітті. У роботі Лю Бінцяна дана наступна характеристика цього епохального моменту в житті китайського музичного мистецтва:

«З'єднання театрального досвіду Китаю і Європи здійснено тут, як це видно із сьогоднішнього дня, дуже сміло, майже на грані театру абсурду. Помітимо, саме в 1950-е у Франції румун Іонеско й ірландець Беккет вибудували тип спектаклю, що одержав назву 'театру абсурду'. Але в ті ж 1950-і роки Л. Бернстайн створює 'драматичний мюзикл'. Його 'Вестсайдська історія' (1957) обійшла театральні підмостки с віту, становлячи деяке 'знамення часу'. І хоча ні в Китаї, ні в Радянському Союзі в 1950-ті ця вистава не ставилася (про неї довідалися в цих країнах набагато пізніше), риси, подібні з 'драматичним мюзиклом', знаходимо в ряді видатних кінокомпозицій - 'Карнавальна ніч' (1956), 'Висота' (1957). Але також... є зазначені епохальні риси - в 'Сивій дівчині' китайських авторів» [4, 174-175]. Далі названий автор уточнює:

«Як сказано вище, з погляду і європейської, і китайської традиції в опері 'Сива дівчина' є риси абсурдизму. Сучасний сюжет, симфонічний європейський оркестр із впровадженими в нього соло, що нагадують народний китайський інструментарій - і одночасно має місце багатокартинна драматургія традиційних китайських вистав, спів у манері національної опери. Революційні події в китайській провінції - і одночасно головна героїня, її оточення показані ...у балетній європейській стилістиці 'танцю на пуантах'(!). Таке з'єднання 'високого' і 'низького' у стилі, національного й позанаціонального в композиції й прийомах, дійсно, об'єктивно свідчать про абсурдистсько-експериментальний характер вистави… Але саме дивне - це те, що твір був з ентузіазмом прийнятий сучасниками, а в наш час становить частину 'золотого фонду' національної художньої традиції» [4, 175].

Наведені характеристики свідчать про надзвичайно плідну атмосферу буття Китаю в 1950-е роки, коли Тайвань був уведений до складу КНР. Одночасно із зазначеними проявами оригінальних ліній національного театру в Китаї бурхливо установлюється європейська система музики, у тому числі це інтенсивний розвиток фортепіанної школи, підготовлене титанічними зусиллями по впровадженню в китайську систему музичної освіти за досвідом європейських консерваторій. У роботі В.Батанова виділене ім'я Сяо Юмея як одного із самих послідовних і талановитих музикантів, який ретельно й глибоко здійснював впровадження європейської системи «музики для слухання» у мистецтво Китаю. Названий автор констатував:

«Сяо Юмей гаряче любив європейську музику, пропагував творчість класиків європейського мистецтва, створював навчальні посібники й відкривав установи за європейською системою» [1, 133].

В іншій книзі - у праці Лю Бінцяна - представлена ємна характеристика здійснень етапу Культурної революції 1960-х років, коли в числі «8 кращих вистав» виявилися опера цзінцзюй і балет «Жіночий батальйон Червоної Армії»:

«Актуальність його показу в сучасності, при тім що дія відноситься до подій антияпонської війни 1940-х років, обумовлено увагою до фемінізації державно-управлінської системи країни, історія яких містить чудові зразки жіночої адміністративної ініціативи, бойового мистецтва, що, до речі, фіксує цзінцзюй, одним із провідних типажів якої є дань-*войовниця,* виразність ролі якої визначається акробатично-*танцювальною* підготовленістю актора (акторки) при поданні даного персонажу. Зазначений спектакль *гіперболізує* вказаний типологічний показник традиційної вистави, створюючи в результаті оригінальне переломлення ідеї. Не дивно, що Дж. Адамс у своїй 'китайській' опері 'Ніксон у Китаї' розмістив саме дану композицію - і ідеологічно, і естетично вона відповідає тому, що варто було б назвати 'музичною емблемою комуністичного Китаю'» [4, 309-310].

Цитований автор докладно пояснює органіку звершеного у національному театрі Китая, у якому визначена була установка на актуалізацію традиції в контексті завдань мистецтва XX століття в цілому:

«Балетний варіант спектаклю утворив автономізований принцип виконання балетних складових цзінцзюй, пекінської опери, які в цьому типі національного театру надзвичайно значимі й навіть в окремих випадках (див. 'Потрійна розвилка', 'Дебош у Небесному палаці'... заміняють спів як такий» [4, 310].

Вище вже відзначалося, що пекінська опера має два напрямки: ‘цивільні’ і ‘військові’ п'єси. З них перші, в основному, ґрунтувалися на співі, демонструючи в буттєвих сюжетах *надповсякденний зміст повсякденного*. Другі ж тяжіли до історичної тематики, насичені танцювальними й акробатичними номерами, демонструють прийоми *ушу*. Але спільним моментом для обох типів п'єс є гимнічно-ошатний настрій, надповсякденна значимість того що відбувається, навіть якщо це сучасний сюжет і позбавлений глибоких конфліктних подійових ситуацій. Звідси - резюме Лю Бінцяна: «Як бачимо, спектакль 'Жіночий батальйон Червоної армії' демонструє тип 'військової' п'єсивідчого хореографічний варіант її виявився в центрі уваги постановників» [4, 310].

Наведені факти сходження китайського театрального мистецтва мали своєю паралеллю успіхи китайських піаністів у світовому розкладі, що забезпечило їм одне з лідерствуючих положень у планетарних масштабах до початку XXI сторіччя. Зіркою світового значення визначився Лю Шикунь, лауреат Конкурсу Чайковського в Москві, що постраждав у період Культурної революції, - але дивний прорив саме в піаністичній сфері був здійснений. І спадкоємцями цієї фортепіанної слави Китаю кінця 1950-х - початку 1960-х років стала ціла плеяда блискучих піаністів, які затвердилися в міжнародній яких.

Політичні й економічні пертурбації, які потрясали Китай у десятиліття, що пішли після Революції 1960-х років, не закреслювали того високого змісту, що відзначив музичні й художні досягнення в цілому великої країни, у яку згодом влилися сили, сформовані регіонально, а саме, музичні нагромадження Тайваню як частини Китаю, на певному історичному відрізку автономізованого у своєму розвитку й того що не приймав ті або інші посилання материкової складової китайського образу думки.

Між 1950-ми і 1960-ми роками Тайвань відзначений був значним економічним ростом, завдяки економічній програмі допомоги Сполучених Штатів. Темпи зростання промислового виробництва досягали 10 % у рік, і поступово наростання багатства привів до рішучих соціальних змін. Протягом наступних двох десятиліть виникли два літературних рухи, які мали вплив на суспільну думку, на політичні й соціальні аспекти, і, вже тим більш, безпосередньо на сферу мистецтва. Точно так само, як автори материкової музики, що мала хождіння на Тайвані, користувалися сильною підтримкою Націоналістичного уряду, на літературній сцені домінували антикомуністичні й антияпонські опуси й літературні нариси авторів, що писали на справжньому мандаринському наріччі китайської мови. Незважаючи на безсумнівну літературну цінність цих робіт, нове молоде покоління модерністів кинуло виклик представлюваному ними реалізму, вважаючи цей рух ідеологічним контролем над письменниками.

Нове покоління тайваньської інтелігенції прийняло західну філософію й відхилило нав'язуваны соціальні установки, засновані на конфуціанських традиціях, установлених тисячу років тому. Піддавшись впливу фрейдистського психоаналізу й західного екзистенціалізму, тайваньські письменники-модерністи робили сильний акцент на раціоналізмі, людському *поводженні* й боротьбі із *забобонами.* Тенденція, відома як "Сучасний літературний рух 60-их", стала настільки приголомшливою, що швидко поширилася майже на всі області мистецтва - живопис, театр і музику. У цей час, в 1960 році, композитор Ченг Ху Кеу дав перший сольний концерт, що складався тільки з його творів, що і ознаменувало нову еру в розвитку тайваньської музики.

Коли в 1959 році Ченг Хукеу повернувся на Тайвань із Парижа, де він одержав свою освіту, більшість тайваньских композиторів усе ще застосовували традиційні, тональні композиційні методики, які дісталися їм у спадщину від китайських професорів з материка. Таким чином, стиль Ченга Хукеу, що широко використовував композиційні методики XX сторіччя, розглядався як сміливий і новаторський експеримент.

Ченг Хукеу згадував:

"...поява моїх перших музичних робіт у тих концертних програмах не викликало особливого занепокоєння в композиторів, адже навіть я не міг писати по-справжньому сучасну музику. Однак, подібна техніка композиторського письма була абсолютно новою мовою для сучасної музики на

Тайвані... Незважаючи на те, що сучасні методи композиції вже існували більш, ніж половину сторіччя... на Тайвані, це все було ще невідомо..." [5, 70].

Після концерту з авторських творів у газетах і журналах буквально протягом половини місяця з'явилися більше десяти критичних відгуків. Ці інтенсивні обговорення в музичній пресі зачіпали самолюбство й вплинули на розум майбутніх композиторів. Навіть при тім, що більшість оглядів негативно відзивалися щодо сольного концерту Кеу, частина захоплених відкликів, звичайно, привернули увагу багатьох композиторів до сучасної музики.

Ченг Хукеу запросив трьох інших композиторів і організовував музичний колектив, назва якого дослівно перекладається як "Майстерня для виготовлення музики". Ця група видавала місцеві музичні праці й представила за період між 1961-72 рр. у цілому вісім нових музичних концертів. Слідом за колективом Ченга Хукеу, з'явилися інші групи композиторів, такі, як "Нова музична прем'єра", " Жанг-Ланг" (річкова хвиля), "Ву Рэн" (п'ять чоловіків) і група "Соняшник".

Композиторські прийоми, які застосовувалися авторами протягом того періоду, були сформовані під впливом музики Дебюссі, Бартока та інших композиторів початку XX сторіччя. Справедливо нагадати, що західний напрямок у розвитку тайваньської музики запізнився, щонайменше, на половину сторіччя. Більш ранній стиль змішання класичної тональної системи з пентатонними мелодіями використовувався рідко, а те й повністю був ігнорований композиторами нової хвилі.

Замість цього композитори шукали нові підходи в рамках різних західних композиційних методик XX століття, намагаючись знайти точки сполучення з китайською ладовою системою. Деякі композитори надали перевагу тому, щоб узяти за основу китайську ладогармонічну систему й національний музичний матеріал як теоретичну основу своїх робіт, а музичні прийоми Заходу додавали потроху, як данину моді.

Цікаво відзначити, що в цей період тотальної модернізації й "вестернізації" музичної сцени, на відміну від інших областей мистецтва, майже не торкалися ідеологічного аспекту, і композитори були більш залучені в технічну сторону творчого процесу. Щоб виражати особисті почуття й зберегти культурну ідентичність, композитори продовжували використовувати китайську музику, літературу й картини для свого натхнення.

У більше пізні роки Ченг Хукеу назвав пануючі композиційні стилі цього періоду "китайською модернізацією музики", які фактично означали освоєння стилів і методик, представлених у європейській творчості. Однак тенденція модернізації в 1960-ті роки стала важливим поворотним моментом у розвитку західної музики на Тайвані. Саме в 60-ті роки успіхи, досягнуті рухом модерністів, яких підтримали більшість людей мистецтва й інтелігенції, а так само посилення в суспільстві капіталістичних настроїв, підігрітихя швидким економічним ростом, неминуче привели до зниження впливу традиційного тайваньського мистецтва.

Наприкінці 1960-их деякі автори, вчені й художники почали опиратися перевазі прозахідному модернізму й хотіли привнести в мистецтво власне середовище й культуру. Суперечки між цими двома угрупованнями привели до початку так званої "Сучасної поетичної дискусії" (1972 рік), і ці суперечки не вщухали до кінця десятиліття. Фактично, це явище відбило зростаюче розуміння культурної ідентичності в середовищі артистів і інтелігенції протягом 70-их, і пізніше було названо тенденцією "Повернення до рідних коренів".

Між 1966 і 1967 рр. Ченг Хукеу і Вей Ляньши ініціалізували безпрецедентний проект "Збір тайванських народних пісень", що був найбільш масштабним заходом щодо збору народних пісень із коли-небуть початих на Тайвані. Їх колекції включали народні пісні й від автохтонних племен, і від китайців провінції Ханипуй. Згідно Ши, цей проект мав три важливих моменти:

1) зберігати, досліджувати й зрозуміти народні пісні й звичаї китайців провінції Ханьшуй та інших;
2) відгородити тайваньську музичну культуру від швидкоплинних змін суспільства, пов'язаних з індустріалізацією й модернізацією;
3) осягти душу свого народу й створювати рідну йому музику.

Цей проект мав прямий вплив на естетичні погляди композиторів на тематику створюваних музичних творів, і зібрана колекція залишається дотепер одним з найважливіших ресурсів, на які опираються місцеві композитори. Особливо відзначаємо збіг зазначених заходів охорони національно-регіональних якостей рідного мистецтва з тенденціями «провінціалізму» у художньому світі, що найбільше демонстративно відбито в коріннях рок-н-ролу, визначених творчістю майстрів американського Півдня-Заходу, що третирувався в США послу поразки південців у війні 1863-1865 гг.

Висновки**.** Китайська музика на протязі XX ст. активно вбирала європейські впливи, а із встановленням КНР у 1949 р.в тих музичних європеїзмах головуючою постає традиціоналістська стильова лінія, що заохочувалася співдружністю з СРСР. Остання в межах Китаю була принципово «новою музикою», що протистояла національній традиції, драматично-театральній, орієнтованій на масштабність цзінцзюй. На відміну від тих материкових китайських ознак, острівний Тайвань тяжів до західного модерну у проєвропейських втіленнях і концентрувався на камерності фортепіанного репертуару.

Література

1. Батанов В.Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI в. Канд.дисс. 17.00.03. Одесская нац.муз.академия имени А.В.Неждановой. Одесса, 2016. 186 с.

2. Китайская литература *Краткая литературная энциклопедия в 9-ти томах. Т. 3*. Москва, 1966. С. 547-573.

3. Китайская музыка [Е.Виноградова, А.Желоховцев *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 2. Гондольера –Корсов*. Москва, Издат.Советская энциклопедия, 1974. С.807-815.

4. Лю Бинцян Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства. Одесса: Астропринт, 2014. 440с.

5. Ван Вэй Жен. Китайцы и современники: Шу Лонг Ма. *Музыка и звукозапись*. № 153. Тайбэй: Жи Ли, 1984. С. 80-86.

References

1. Batanov V. (2016). Universalism of composer personalities in music art XX - begin XXI ct. Candidate's thesis, 17.00.03.Odessa state music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odesa. [in Ukrainian]

2. Chinese literature (1966). *Short literary encyclopedia in 9 volumes*. V. 3. Moscow. pp. 547-573 [in Russian].

3. Chinese music [E.Vinogradova, A.Zhelohovcev. *Musical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 2.* Moscow, Sov.encyklopedija. pp. 807-815. [in Russian]

4. Liu Bin Chang (2014). Music-history parallels of the development of the art to China and Europe. Monograph on histories of the culture for a music academy, university and high school art. Odessa: Astroprint. [in Ukrainian]

5. Van Vej Zhen (1984). Chinamans and contemporaries: Shu Long Ma *Music and phono-inscription*. № 153. Tay Bey, Zhy Li. pp. 80-86. [in Chinese].

Стаття надійшла до редакції 11.04.2019
Прийнято до публікації 28.05.2019

УДК 091"15":027.54(477-25)НБУВ
https://doi.org/10.32461/190684

Підгорбунський Микола Анатолійович,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент Київського національного
університету культури і мистецтв
nikolauspidg@gmail.com
ORCID 0000-0002-2678-5147

АРХЕОГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКИХ РУКОПИСНИХ ПІВЧИХ ЗБІРНИКІВ ТРІОДЕЙ XVI СТ.

Метою статті є аналіз рукописних збірок Тріодей в колекції Інституту рукопису НБУВ; проведення археографічного опису та виявлення характерних особливостей в півчих збірниках української Православної церкви в XVI ст. **Методологія дослідження** включає системний аналіз, що дав можливість проаналізувати та дослідити рукописні півчі збірники. Для окреслення часових і кількісних характеристик проаналізованого матеріалу було вжито статистичний та хронологічний методи. **Наукова новизна** – полягає у з'ясуванні відмінностей: в оформленні тексту рукописних збірниках, у використанні екфонетичного та невменного нотопису, та поступовій модернізації українського півуставу. **Висновки.** Археографічний опис рукописних Тріодей дав змогу виявити загальні риси в оформленні стародавніх збірок. Тексти рукописних збірників написані українським півуставом. Кожний розділ починається заголовком, який написаний кіноварною в'яззю, а закінчення кожного розділу має певне оформлення у вигляді колофону, або невеликого графічного зображення. Визначені певні відмінності: в оформленні богослужбових текстів та поступовій модернізації українського півуставу. Екфонетична і невменна нотації в півчих рукописних збірниках Тріодях XVI ст. має певну варіативність. Церковні ієрархи не вважали це порушенням певних норм, але будь-яка варіативність по відношенню до текстів богослужіння була недопустима, оскільки вони були канонічними. Невирішеним питанням залишається розшифрування екфонетичного та невменного нотопису, який супроводжує тексти півчих збірників Тріодей. Вирішити цю проблему можливо при активній співпраці українських вчених-медієвістів з науковцями західноєвропейських країн.

Ключові слова: рукописні Тріоді, екфонетична та невменна нотація, український півустав, ініціали, колофони.

***Подгорбунский Николай Анатольевич**, кандидат исторических наук, доцент, доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

Археографический анализ украинских рукописных певческих сборников Триодей XVI ст.

Целью статьи является анализ рукописных сборников Триодей в коллекции Института рукописи НБУВ; проведение археографического описания и выявления характерных особенностей в певчих сборниках украинской Православной церкви в XVI в. **Методология исследования** включает системный анализ, который дал возможность проанализировать и исследовать рукописные певчие сборники. Для определения временных и количественных характеристик проанализированного материала были использованы статистический и хронологический методы. **Научная новизна** – заключается в выяснении различий: в оформлении текста рукописных сборниках, в использовании екфонетической и невменной нотации, и постепенной модернизации украинского полуустава. **Выводы.** Археографическое описание рукописных Триодей позволило выявить общие черты в оформлении древних сборников. Тексты рукописных сборников написаны украинским полууставом. Каждый раздел начинается заголовком, который написан киноварной вязью, а окончание каждого раздела имеет определенное оформление в виде колофона или небольшого графического изображения. А также выявлены определенные различия: в оформлении богослужебных текстов и постепенной модернизации украинского полуустава. Екфонетическая и невменная нотации в певчих рукописных сборниках Триодях XVI в. имеет определенную вариативность. Церковные иерархи не считали это нарушением определенных норм, но любая вариативность по отношению к богослужебным текстам недопускалась, поскольку они были каноническими. Нерешенным вопросом остается расшифровка екфонетической и невменной нотации, которая сопровождает тексты певчих сборников Триодей. Решить эту проблему возможно при активном сотрудничестве украинских ученых-медиевистов с учеными западноевропейских стран.

Ключевые слова: рукописные Триоди, екфонетическая и невменная нотация, украинский полуустав, инициалы, колофоны.

***Pidhorbunskyi Mykola**, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of Kiev National University of Culture and Arts*

Archaeographic analysis of Ukrainian manuscripts of singing collections Triodey XVI century

The purpose of the article is to analyze the Triodey manuscript collections in the collection of the NBUV Manuscript Institute; conducting an archaeographic description and identifying characteristic features in the songbooks of the Ukrainian Orthodox Church in the 16th century. **The methodology** includes system analysis, which made it possible to analyze and

© Підгорбунський М.А., 2019

explore handwritten singing collections. Statistical and chronological methods were used to determine the temporal and quantitative characteristics of the analyzed material. **Scientific novelty** is to clarify the differences: in the design of the text of handwritten collections, in the use of ekfoneticheskoy and irrelevant notation, and the gradual modernization of the Ukrainian half-order. **Conclusions.** The archaeographic description of the manuscript Triodeus made it possible to identify common features in the design of ancient collections. The texts of handwritten collections were written by the Ukrainian half-mouth. Each section begins with a heading written in cinnabar script, and the end of each section has a certain design in the form of a colophon or a small graphic image. And also certain differences were revealed: in the design of liturgical texts and the gradual modernization of the Ukrainian half-order. Ephonetic and irrelevant notations in singing manuscript collections of the Triode of the 16th century has a certain variability. Church hierarchs did not consider this a violation of certain norms, but any variability in relation to liturgical texts was not allowed, since they were canonical. The unresolved issue is the decoding of ekfoneticheskoy and irresponsible notation, which accompanies the texts of the songbooks Triodey. It is possible to solve this problem with the active cooperation of Ukrainian medieval scholars with scientists from Western European countries.

Key words*:* handwritten Triodi, ekfoneticheskaya and irresponsible notation, Ukrainian half-mouth, initials, colophons.

Актуальність теми дослідження пов’язана зі зростаючим інтересом до історичного минулого української Православної церкви. Головною подією, яка сприяла активізації діяльності вчених у цьому напрямку було утворення Київської митрополії Української православної церкви (Православної церкви України) 15 грудня 2018 р. на визнаному Вселенським патріархатом помісному соборі. Важливою складовою історії та духовної культури українського народу є стародавній церковний та богослужбовий спів, починаючи з часів Київської Русі і до сьогодення. Церковний спів з X по XVI ст. залишається малодослідженим, що в свою чергу, стримує рух в напрямку розшифровки екфонетичного та невменного нотописів української Православної церкви. Тому, ґрунтовне дослідження колекцій богослужбових півчих збірок, стан яких з кожним роком погіршується, є важливим завданням вчених-медієвістів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Першими, хто досліджував рукописні збірки в Україні, були Д. І. Щербаківський «Золотарська оправа книжки в XVI–XIX століттях на Україні» та І. С. Свенціцький «Прикраси рукописів Галицької України XVI-ого віку» [9; 6]. Ґрунтовна робота П. М. Жолтовського «Українська рукописна книга та її оздоблення» була присвячена дослідженню оформленню українських рукописів [2]. В сучасний період дослідженням рукописних збірок займалися О. А. Іванова та Л. А. Дубровіна. Вони зробили аналіз рукописних півчих збірок Міней, Тріодей і Октоїхів у своїх працях «Кирилична рукописна книга XVI ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського» та «Півчі богослужбові книги у репертуарі рукописних книг XVI ст. у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського» [3; 4]. О. А. Іванова та Л. А. Дубровіна сконцентрували свою увагу на загальному опису рукописів, при цьому залишивши поза увагою екфонетичний та невменний нотопис, який супроводжує текст півчих збірок.

Метою статті є аналіз рукописних збірок Тріодей XVI ст. з колекції Інституту рукопису НБУВ, проведення археографічного опису та виявлення характерних особливостей в богослужбових півчих збірниках.

Виклад проблеми. Більшість рукописних книг в XVI ст. мали переважно сакральний характер. Це були твори релігійного змісту, зокрема: богослужбові та небогослужбові (четьї) книги; твори отців Церкви – повчання та бесіди. Важливе місце серед них займали рукописні півчі книги Православної церкви. Серед унікальних рукописних зібрань XVI ст., які зберігаються у колекції Інституту рукопису НБУВ, є богослужбові півчі збірки Тріоді. Ця колекція півчих богослужбових книг представлена 23 рукописами, серед них молдавські, сербські, російські та українські збірки. Нашим завданням є проведення археографічного аналізу саме українських рукописних збірок, їхня кількість становить 12 пам’яток. На жаль, чотири з них майже не збереглися і мають тільки по одному рукописному аркушу. Це Тріоді пісні ф. 235, № 14; ф. 235, № 15; ф. 235, № 16; ф. 235, № 17 [12; 13; 14; 15].

Тріодь або Тріодіон (від грец. Τρία – «три» і ᾠδή, ᾠδά – «пісня») – богослужбові книги Православної церкви, що містять трьохпісенні канони (тріпеснци). Тріодь походить від єдиного комплексу співів тропарно-стіхірного типу, він склався приблизно в VII ст. і мав назву Тропологій (Τροπολόγιον). Згодом єдиний кодекс розпався на мінейні (тексти нерухомого річного кола), тріодні (тексти рухомого великоднього кола) частини і Октоїх (тексти седмичного кола) [7].

Першим укладачем цих канонів був великий святий Косма, єпископ Маюмський, який жив в першій половині VIII ст. Він написав ці канони для Великої седмиці: Великого понеділка, Великого вівторка, Великої середи, Великого Четвірка, Великого п’ятка і четверопесенца Великої суботи з шостої по дев’яту пісню. Згодом, за його прикладом інші півчі, в першу чергу, Йосип і Феодор

Студити (IX ст.), складали трьохпісенні канони для наступних тижнів святої Чотиридесятниці. Всі ці богослужбові тексти були зібрані разом, доповнені стихірами і канонами та передані в Студійську обитель. Так утворився ряд служб, що отримав назву Тріодіон. Спочатку Тріодь існувала у вигляді єдиного збірника, а потім була розділена на дві частини – Тріодь пісну та Тріодь цвітну. Тріодь містить чин богослужіння в продовженні 18 тижнів: 10 тижнів (70 днів) до Великодня – Пісна Тріодь, і 8 тижнів після Пасхи – Цвітна Тріодь [1].

Тріодь пісна містить в собі пісні переважно покаянного змісту на дні Великого посту з підготовчими седмицями до нього і Страсної седмиці. Вона починається з неділі про Митаря і Фарисея, містить служби трьох підготовчих тижнів до Великого Посту та служби власне Великого Посту до утреньої п'ятниці шостого тижня Посту включно. Це піснеспіви в основному авторів VIII–IX ст., серед яких: Андрій Критський, Косма Маюмський, Іоанн Дамаскін, імператор Лев Мудрий, Феофан Начертаний.

Як вже зазначалося, Тріоді охоплюють коло рухомих свят року і залежать від дня святкування Пасхи: від підготовчих седмиць до Великого посту і до першої неділі після свята Святої Трійці (тобто до неділі Всіх святих). Перші дві підготовчі седмиці Тріодь використовується тільки в недільній службі на Неділю про Митаря і Фарисея і на Неділю про блудного сина, а починаючи зі служби на суботу (передостання перед Великим постом) перед Тижнем про Страшний Суд – щодня.

Співи Цвітної Тріоді, так само як і Пісної, складені святими отцями, деякі імена яких залишилися невідомими. Багато піснеспівів Цвітної Тріоді належать святому Іоанну Дамаскіну, в тому числі і одне з найбільш відомих його творінь – канон на Святу Пасху. Зібрання піснеспівів в одну книгу приписується тим же особам, які склали і Пісну Тріодь, тобто святим Феодору і Йосипу Студиту. Однак і після них зміст Цвітної Тріоді поповнювався аж до XIV ст. Так, її доповнив синаксаріями Никифор Калліст [8].

Назва «Цвітна тріодь» походить від свята Входу Господнього в Єрусалим або Цвітна Неділя, оскільки в ранній богослужбової традиції друга частина Тріоді, пов'язаної зі святом Входу Господнього в Єрусалим. Цвітна Тріодь, інакше звана Пентикостаріон (від грец. П'ятидесятниця), містить служби від Тижня Великодня до Тижня Всіх Святих, тобто П'ятидесятниці і ще одного тижня після П'ятидесятниці [7].

Цвітна Тріодь починалася зі служби вечірні п'ятниці, напередодні Лазаревої суботи і продовжувалася до неділі Всіх святих (перша неділя після Трійці) включно. Цей поділ присутній в усіх слов'янських Тріодях до другої половини XVII ст. Після Никонівської реформи відбулися зміни згідно з грецькими богослужбовими книгами. Від другої половини XVII ст. Пісна Тріодь закінчувалася службою у Велику Суботу, а Цвітна починалася від Пасхального тижня.

Характерною ознакою Тріоді Пісної є наявність у ній канонів з трьох пісень у щоденних службах; у недільні дні канони містять 8–9 пісень. Саме канони, зазначає дослідниця О. А. Іванова, є основною складовою Тріодей. Крім канонів, Тріодь містить звичайні піснеспіви: стихіри, прокімни, сідальні, світильні. Від Октоїха, де в службі одного дня наявні піснеспіви одного гласу, Тріодь відрізняється наявністю в ній піснеспівів різних гласів [4].

Православна Тріодь в Київській Русі є однією із найдавніших богослужбових книг, що зберіглася в рукописах з XII–XIII ст. Ці рукописи відображають початкову стадію розвитку давньоруської співочої традиції. Текст піснеспівів у перших нотованих збірниках був частково грецький, частково старослов'янський. Д. В. Разумовський зазначає, що в середині XIII ст. в церкві Святої Богородиці лівий клірос виконував піснеспіви грецькою мовою, а правий – слов'янською. Виконання піснеспівів грецькою мовою, на думку Д. В. Разумовського, підтримувалося ієрархами грецького походження, які були малознайомі зі слов'янською мовою і письмом. Не зважаючи на ці обставини обидва тексти піснеспівів (грецький і слов'янський) в перших нотованих збірниках писалися старослов'янською мовою [5].

Зміст у рукописних тріодях поділяється на розділи та складові елементи, що відповідають тим чи іншим структурним особливостям церковного співу на богослужінні. В цих збірниках виокремлюються назви служб у колонтитулі та назви піснеспівів на бічних полях. Так, богослужіння в тріодях розміщуються за седмицями (тижнями), заголовки до седмиць написані в'яззю або в рядок [3]. Проводячи археографічний опис Тріоді пісної (ф. 312, № 74), можна виокремити певні особливості оформлення даного рукопису. Так, цей збірник має 177 арк., де бракує кількох зошитів на початку і наприкінці рукопису. Формат рукопису Папір – 2^{o} (290 х 195). Текст рукопису написаний українським раннім півуставом, який супроводжується екфонетичними та невменними знаками. Ініціали виділені кіновар'ю та прикрашені завитками та розчерками. Збірник має три почерки: 1) 1 арк. – 6 зв.; 30 арк. – 71 зв.; 2) 7 арк. – 29 зв.; 3) 72 арк. – 177 зв. Оправа рукопису – дерево,

обтягнуте шкірою з тисненням, застібки не збереглися. Верхня обкладинка тріснута навпіл і тримається на шкірі. На нижньому полі 1 арк. скорописом написано «Кіево-Софійской бібліотеки 1854». Під цим записом стоїть печатка «Бібліотека Кіево-Софійского Собора № 83». Заголовки розділів написані кіноварною в'яззю, закінчення прикрашені колофоном (6 зв.). Закінчення тексту на 71 зв. оформлено у вигляді хреста, під текстом зображена рука, яка тримає чашу. Збірник починається тропарями третьої пісні канону утрені середи першої седмиці Великого посту. Закінчується рукопис четвертою піснею канону служби Похвали Пресвятої Богородиці у суботу п'ятої седмиці. Цей рукопис також цінний тим, що на бічних полях його аркушів є більш пізнє зображення нотного стану з нотами та певними знаками. Так, 108 зв. на бічному лівому полі зображено нотний стан з нотами, 109 арк. та 113 арк на нижньому і бічному полі нотний стан зі знаками, 110 зв. на бічному лівому полі зображено нотний стан з нотами, розташованими в терцію, Це свідчить про те, що церковний спів з часом був не тільки монодійний, а й у два голоси (в терцію). Далі в рукописі неодноразово на полях зустрічається зображення нотного стану, але вже без нот та будь-яких знаків. Останні аркуші рукопису мають сліди залиття [19].

Наступна Тріодь пісна (ф. 1, № 2813) написана приблизно в 90-ті роки XVI ст. загальна кількість аркушів 280. Текст написаний українським півуставом і супроводжується екфонетичними та невменними знаками. Формат рукопису Папір – 2º (300 х 190). Почерк в рукописі один, чорнило темно-коричневе, кіновар. Оправа рукопису – дошка в коричневій шкірі з тисненням, нижня кришка тріснута по довжині. На верхній кришці по центру зображення розп'яття з двома Предстоячими. В кутах рамки євангелісти: зліва – св. Матфей, зправа – св. Іоанн. На форзаці скорописом написано «из с. Тырановкы Проскур». На вільному аркуші форзаца скорописом написано: «Изъ числа книг Бібліотеки Кіево-Михайловского монастиря 1861 г.». На вкладеному аркуші з шифром № 7875/1907 г. скорописом написано «Тріодь постная из церкви с. Тырановка. Доставлена священником с. Гаврилец». Перший аркуш рукопису починається із кіноварної заставки у вигляді плетінки. Заголовні ініціали виконані кіновар'ю з рослинним живописом. Кінцівки розділів (139 зв. та 279 зв.) рукопису виконані колофоном. Текст починається з Неділі про Митаря і Фарисея до Лазаревої суботи включно. Починаючи з 251 арк і до 279 зв. розміщений Устав великої вечірні, троїчні, сідальни, синтаксар на Великий піст [10].

Рукопис Тріодь пісна (ф. 307, № 430) реставрована на початку XVIII ст. Аркуші підклеєні біля корінця, обкладинка картонна, корінець та кути обкладинки з коричневої шкіри. Формат рукопису Папір – 4º (185 х 133), чорнило коричневе, кіновар. Текст написаний українським півуставом приблизно в другій половині XVI ст. Почерків два: 1 арк. – 161 зв. та 162 арк. – 286 зв. На форзаці і на 1 арк. є штамп «Бібліотека Кіево-Златоверхого-Михайлівского монастиря 189… г.». Текст починається з Утрені понеділка 3-ї седмиці Великого посту, закінчується службою п'ятниці 6-ї седмиці. Заголовки розділів написані кіноварною в'яззю із вказівкою гласу. На 1 арк. і на 1 зв. написано на нижньому полі українським скорописом «Сию книгу рекомую Тріодь постную купил раб Божий Ястреб Сенько». Запис дублюється польською мовою на 9–11 зв. Заголовні ініціали в рукописі виділені кіновар'ю та прикрашені рослинним живописом. На 176 зв. чорнилом зображено чаплю з підписом. Весь текст рукопису супроводжують екфонетичні та невменні знаки [18].

Тріодь цвітна (ф. 306, № 26) рукопис XVI ст., початок відсутній. Кількість аркушів 325, на яких подекуди залишилися сліди замокання. Текст написаний українським крупним, квадратним півуставом першої половини XVI ст. Рукопис неодноразово і неякісно реставрований, потребує нової реставрації. Формат рукопису Папір – 2º (295 х 190). Оправа дошка обтягнута коричневою шкірою з тисненням. Верхня обкладинка має тріснуту дошку навпіл, металеві застібки збереглися частково. На окремому аркуші надруковано «Тріодь цвітная, рукопись XVI векаю Листы 1–14 и 61–63 написаны в XVII и даже XVIII векахъ». Перший аркуш написаний скорописом на нижньому полі дата – 1863 г. Рукопис починається із Лазаревої суботи, закінчується уставними вказівками на літургію Неділі Всіх Святих. На бічному полі позначаються назви піснеспівів (троїчни, богородични, мученични) із скороченням під титлом.

Сьомий аркуш рукопису починається із заставки з рослинним живописом. В центрі розташована чаша, з якої вправо і вліво виходять гілки з листками і квітами, а над чашею, по центру, знаходиться хрест. Заставка виконана чорнилами і кіновар'ю, що розташована в рамці заштрихованій коричневим фоном. Назва тексту під заставкою написана кіноварною в'яззю.

З 15 арк. починається текст XVI ст. з пісні канону утрені Лазаревої суботи. Закінчується текст статутними вказівками на літургію Неділі Всіх Святих. В тексті в XVII ст. виписки з Маркових глав та сполучення служб Благовіщенню з великопісними службами. Над текстом рукопису розташовані екфонетичні та невменні знаки. Вказівки на певний глас розташовані в тексті після заголовків та на

бічних полях. Закінчення тексту в рукописі (325 арк.) оформлено у вигляді хреста. Наприкінці тексту зображена рука, яка тримає чашу над якою розташована квітка [17].

Тріодь цвіта (ф. 1, № 7484) написана приблизно в 30–40 рр. XVI ст. Рукопис має сліди реставрації, аркуші підклеєні біля корінця. Багато пошкоджених аркушів, деякі з них відпадають. Збірник потребує нової реставрації. Початок рукопису відсутній, втрачені перші два зошити. Загальна кількість збережених аркушів 328. Оправа рукопису – дошка із залишками шкіри. Формат рукопису Папір – 2º (295 х 190). Текст написаний українським півуставом першої половини XVI ст. Простежується два почерки: перший – широкий прямий з 1 арк. – 174 арк.; другий.. почерк більш вузький з нахилом вправо з 174 зв. по 327 зв. Рукопис написаний темно-коричневим, світло-коричневим чорнилом і кіновар'ю. Заголовки рукопису оздоблені кіноварною в'яззю. На форзаці є запис скорописом «с. Бузаки Ковельск. у. экскурсія Д. Щербаковс. 1910 г.». Заголовні ініціали виділені кіновар'ю та оздоблені рослинним живописом. Кінцівки розділів орнаментовані смужками у вигляді ламаної лінії та крапок. Рукопис починається з богослужіння з Неділі ваій до Неділі Всіх Святих включно. В рукописі на аркушах 1, 4, 31 та ін. є штамп «Кіевский музей Императора Николая II» [11].

Тріодь цвітна (ф. 301, № 143 л.) написана приблизно в 70–80 рр. XVI ст. Рукопис зберігся частково, загальна кількість – 91 арк. Оправа не збереглася, Формат рукопису Папір – 2º (270 х 170). Текст рукопису написаний раннім українським півуставом XVI ст. і складається з уривків тріодей XVI і XVII ст. Над текстом рукопису розташовані екфонетичні та невменні знаки. На 1 арк. зверху на лівому полі скорописом написано «Муз. Рук. 644». Заголовки розділів виділені кіновар'ю. Рукопис написаний світло-коричневим та коричневим чорнилами, має сім почерків. У колонтитулі на верхньому полі на розвороті міститься рубрикація седмиці та дня. Початок читання на богослужінні виділений заголовним кіноварним ініціалом. Епізодично трапляється рубрикація стихів та гласів.

Кінцівки розділів оформлені колофонами (17 арк., 33 зв., 42 арк., 58 зв., 61 зв.). На 17 арк. поряд з колофоном, праворуч, зображено два обличчя. До першого обличчя, яке більше за розміром домальовані дві руки, а на голові шапка, чи корона. Поруч намальоване обличчя, меншого розміру, також має подібний головний убір. Під цими малюнками текст написаний польським скорописом. Ще нижче розташований малюнок виконаний чорнилом – рука тримає плетінку малих розмірів. Поруч інший малюнок виконаний світло-коричневим чорнилом – рука тримає квітку. З лівого боку під колофоном текст написаний українським скорописом. Внизу аркуша, по центру сторінки світлим чорнилом написано «Со ітымъ Б(о)гомь конецъ». Малюнок чаша з рукою зустрічається на 58 зв. під колофоном. Зміст рукопису – це розрізнені уривки тріоді цвітної починаючи із стихіри воскресної «Радости вся исполнисашеся».Текст рукопису закінчується читанням пророчеств Ісайї на великій вечерні Неділі Всіх Святих [16].

Тріодь цвітна (ф. 312, № 82) написана наприкінці XVI ст. Рукопис зберігся повністю, загальна кількість – 340 арк. Рукопис неодноразово реставрований, про що свідчать обкладинка і реставровані та підклеєні аркуші. Обкладинка рукопису картонна з наклеєними трикутними і корінцем з темно-коричневої шкіри. На форзаці є штамп «Бібліотека Кіево-Софійскаго Собора № 89». Текст написаний українським півуставом кінця XVI ст., Формат рукопису Папір – 2º (270 х 180). Над текстом рукопису розташовані екфонетичні та невменні знаки. В основному почерк один, але фрагментарно зустрічаються ще два почерки. Текст написаний блідо-коричневим чорнилом і кіновар'ю. Заголовки розділів написані кіноварною в'яззю з вказівкою певного гласу виконання піснеспівів. Заголовні кіноварні ініціали прикрашені рослинним живописом у вигляді завиток, розчерків та крапок. Текст рукопису починається з стихіри шостої седмиці Великого посту, закінчується одпустою літургії Неділі Всіх Святих. Весь рукопис супроводжують екфонетичні та невменні знаки, які проставлені як над текстом так і на бічних полях рукопису. На 48–50 арк. українським скорописом написано «Сия книга рекомая тріодь цветная купил еи раб божий Стефан Мимохуд своє спущение грехов из жоною своєю Іриною». На 340 зв., наприкінці тексту з лівого боку є два малюнки світло-коричневим та блідим чорнилом. Вони зображують дві руки які тримають чаші. Можливо ці малюнки більш пізні і дублюють оригінальний малюнок, який втрачений після реставрації. Нижня частина аркушу заклеєна двома білими квадратними аркушами, які перекривають можливий оригінальний малюнок і частину тексту, що написаний українським скорописом. На нижньому наклеєному білому аркуші стоїть штамп «Бібліотека Кіево-Софійскаго Собора № …» [20].

Наукова новизна. В рукописних збірниках Тріодях виявлено певні відмінності: в оформленні тексту, а саме гравюр, заставок, заголовків, ініціалів, колофонів. Простежено поступову модернізацію українського півуставу, який пройшов шлях від великого та біглого півуставу до скоропису.

Екфонетичний та невменний нотопис в рукописних Тріодях, який проставлений над текстом і на бічних полях є доволі варіативним, на відміну від зазначених гласів.

Висновки. Археографічний опис рукописних Тріодей XVI ст. із колекції Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського дав змогу виявити загальні риси в оформленні стародавніх півчих збірок – тексти рукописних збірників написані українським півуставом. Кожний розділ починається заголовком, який написаний кіноварною в'яззю. Відповідно закінчення кожного розділу має певне оформлення у вигляді колофону чи будь-яких фігур (хреста, чаші), або невеликими графічними зображеннями, де використовуються крапки, коми, хвилясті лінії, хрестики тощо. Потрібно визначити і певні відмінності в півчих рукописах, а саме: в оформленні тексту та поступовій модернізації українського півуставу. Екфонетична і невменна нотації в півчих рукописних збірниках має певну варіативність, що не засуджувалось Православною церквою. Натомість будь-яка варіативність по відношенню до текстів богослужіння була недопустима, так як вони були канонічними. Невирішеним залишається питання розшифровки екфонетичного та невменного нотопису, який супроводжує тексти Пісних та Цвітних Тріодей. Подальші ґрунтовні дослідження півчих рукописних збірок української Православної церкви наблизять вчених-медієвістів до розшифрування та перекладення їх на сучасну нотацію.

Література

1. Православная энциклопедия. Григорианское пение. URL: http://www.pravenc.ru/text/166507.html.
2. Жолтовський П. М. Українська рукописна книга та її оздоблення. Харків, 1926. 214 с.
3. Іванова О. А. Кирилична рукописна книга XVI ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського : Історико-кодикологічне дослідження. Альбом філіграней, відп. ред. Л.А. Дубровіна. Київ: НБУВ, 2016. 256 с.
4. Іванова О. А., Дубровіна Л. А. Півчі богослужбові книги у репертуарі рукописних книг XVI ст. у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського // Рукописна та книжкова спадщина України. 2003. Вип. 8. С. 71–79.
5. Разумовский Д. В. Церковное пение в России. Москва. 1-й вып. 1867; 2-й вып. 1868; 3-й вып. 1869. Всего во всех трех выпусках. 362 с.
6. Свенціцький І. С. Прикраси рукописів Галицької України XVI-ого віку // Збірки Нац. Музею у Львові. Жовква, 1922. Ч. 137. С. 1–7.
7. Триодь Постная и Цветная. URL: https://ruvera.ru/triod.
8. Цветная триодь. Часть 1. URL: https://imwerden.de/publ-1321.html
9. Щербаківський Д. М. Золотарська оправа книжки в XVI–XIX століттях на Україні // Бібліологічні вісті. 1924. № 1–3. С. 3–15.
10. НБУВ, ф. 1, № 2813. Тріодь пісна рукопис XVI ст.
11. НБУВ, ф. 1, № 7484. Тріодь цвітна рукопис XVI ст.
12. НБУВ, ф. 235, № 14. Тріодь пісна рукопис XVI ст.
13. НБУВ, ф. 235, № 15. Тріодь пісна рукопис XVI ст.
14. НБУВ, ф. 235, № 16. Тріодь пісна рукопис XVI ст.
15. НБУВ, ф. 235, № 17. Тріодь пісна рукопис XVI ст.
16. НБУВ, ф. 301, № 143 л. Тріодь цвітна рукопис XVI ст.
17. НБУВ, ф. 306, № 26. Тріодь цвітна рукопис XVI ст.
18. НБУВ, ф. 307, № 430. Тріодь пісна рукопис XVI ст.
19. НБУВ, ф. 312, № 74. Тріодь пісна рукопис XVI ст.
20. НБУВ, ф. 312, № 82. Тріодь цвітна рукопис XVI ст.

References

1. The Orthodox Encyclopedia. Gregorian singing. (2011). URL: http://www.pravenc.ru/text/166507.html [in Russian].
2. Zholtovsky, P. M. (1926). Ukrainian manuscript book and its decoration. Kharkiv. [in Ukrainian].
3. Ivanova, O. A. (2016). Cyrillic Cyrillic manuscript book of the XVI century from the holdings of the Institute of Manuscripts of the National Library of Ukraine V.I. Vernadsky: Historical and codicological study. Filigree Album. Rep. ed. L.A. Dubrovina. Kyiv: NBUV. [in Ukrainian].
4. Ivanova, O. A., Dubrovina, L. A. (2003). Semi liturgical books in the repertoire of manuscripts of the XVI century. in the holdings of the Institute of Manuscripts of the V.I. Vernadsky National Library of Ukraine. *Manuscript and book heritage of Ukraine.* Issue 8. pp. 71–79. [in Ukrainian].
5. Razumovsky, D. V. Church singing in Russia. Moscow. 1st issue 1867; 2nd issue 1868; 3rd issue 1869. [in Russian].
6. Sventcitsky, I. S. (1922). Decorations of manuscripts of Galician Ukraine of the 16th century. *Collections Nat. Museum in Lviv*. Zhovkva, Vol. 137. pp. 1–7. [in Ukrainian].

7. Lean and Color Triode. (2009). URL: https://ruvera.ru/triod. [in Russian].
8. Color triode. Part 1. (2007). URL: https://imwerden.de/publ-1321.html [in Russian].
9. Shcherbakivskyi, D. M. (1924). The gold-plated frame of the book in the sixteenth and nineteenth centuries in Ukraine. *Bibliographic notice*. no. 1–3. pp. 3–15. [in Ukrainian].
10. NBUV, stock 1, No. 2813. The triode of lean manuscript of the XVI century. [in Ukrainian].
11. NBUV, stock 1, No. 7484. The triode of colorful manuscript of the XVI century. [in Ukrainian].
12. NBUV, stock 235, No. 14. The triode of lean manuscript of the XVI century. [in Ukrainian].
13. NBUV, stock 235, No. 15. The triode of lean manuscript of the XVI century. [in Ukrainian].
14. NBUV, stock 235, No. 16. The triode of lean manuscript of the XVI century. [in Ukraine].
15. NBUV, stock 235, No. 17. The triode of lean manuscript of the XVI century. [in Ukraine].
16. NBUV, stock 301, No. 143 l. The triode of colorful manuscript of the XVI century. [in Ukraine].
17. NBUV, stock 306, No. 26. The triode colorful manuscript of the XVI century. (in Ukraine).
18. NBUV, stock 307, No. 430. The triode of lean manuscript of the XVI century. [in Ukraine].
19. NBUV, stock 312, No. 74. The triode of lean manuscript of the XVI century. [in Ukraine].
20. NBUV, stock 312, No. 82. The triode colorful manuscript of the XVI century. [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 23.09.2019
Прийнято до публікації 28.10.2019

УДК 78.071.1
https://doi.org/10.32461/190685

Степурко Віктор Іванович,
композитор, заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри академічного і естрадного
вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-2648-4766
viktorstepurko@gmail.com

НАРАТИВНІ КОНЦЕПТИ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА МИХАЇЛА ШУХА

Мета статті. Визначення концептуальної складової творчості композитора М. Шуха у контексті специфіки постмодерністського наративу, зважаючи на різножанрову та стилістичну спрямованість його творчості. **Методологія дослідження** базується на застосуванні загальнонаукових та спеціальних методів аналізу наративної сутності творчості композитора, зокрема: аналізу, синтезу, логічного методу. Здійснено порівняльний аналіз сутності мовного контенту власної творчості на рівні музикознавчого аспекту певних творів. **Наукова новизна** полягає у встановленні у творчості М. Шуха сутності терапевтичних підходів у розумінні ролі музики, а також вперше здійснено її аналіз у контексті наративної психології й теорії історичного наративу. **Висновки.** Композиторська творчість М. Шуха інструментального типу висловлюється у формі зацікавленості ідеями звукового й інтонаційного символізму, медитативності й відстороненості від реальності, на рівні використання східних наративних концептів заглиблення у внутрішній світ. Духовна творчість композитора на релігійні тексти висловлюється на рівні загально-екуменічної наративної природи розуміння Бога. Отже, архітектоніка твору будується за власним композиційним принципом, спираючись на риторику, що сполучає думку за допомогою імпровізаційних переходів від одних "знаків-тропів" до інших. Вважається, що в основі життєдіяльності людини – її здатність до самоідентифікації. Німецький філософ Г. Гегель називає цей процес перетворенням духовної субстанції в об'єкт власного «Я». Духовність – це сутність особистості, однак вона, в той же час, є «іншість і буття для себе, те, що, позасобою, лишається в собі». Іншими словами, цей суб'єкт є відображеним у собі об'єктом, це – реальність, яку Дух збудував сам у собі, однак, через це він не втратив свого Вселенського існування.

Ключові слова: постмодерністський наратив, патерни музичного мислення, медитативність, психологічна реальність, "бахіанство", дисонуючі звучання.

Степурко Виктор Иванович, *композитор, заслуженный деятель искусств Украины, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

© Степурко В.І., 2019

Нарративные концепты творчества композитора Михаила Шуха

Цель статьи. Определение концептуальной составляющей творчества композитора М. Шуха в контексте специфики постмодернистского нарратива, учитывая разножанровую и стилистическую направленность его творчества. **Методология исследования** базируется на применении общенаучных и специальных методов анализа нарративной сущности творчества композитора, в частности: анализа, синтеза, логического метода. Осуществлен сравнительный анализ сущности языкового контента собственного творчества на уровне музыковедческого аспекта определенных произведений. **Научная новизна** заключается в установлении в творчестве М. Шуха сущности терапевтических подходов в понимании роли музыки, а также впервые осуществлена ее анализ в контексте нарративной психологии и теории исторического нарратива. **Выводы.** Композиторское творчество М. Шуха инструментального типа выражается в форме заинтересованности идеями звукового и интонационного символизма, медитативности и отстраненности от реальности, на уровне использования восточных нарративных концептов углубление во внутренний мир. Духовное творчество композитора на религиозные тексты высказывается на уровне общеобразовательных экуменической нарративной природы понимание Бога. Итак, архитектоника произведения строится по собственному композиционным принципом, опираясь на риторику, соединяющей мнение с помощью импровизационных переходов от одних "знаков-тропов" к другим. Считается, что в основе жизнедеятельности человека – его способность к самоидентификации. Немецкий философ Гегель называет этот процесс превращением духовной субстанции в объект собственного «Я». Духовность – это сущность личности, однако она, в то же время, является «инаковость и бытие для себя, то, что, по средствам, остается в себе». Другими словами, этот субъект является отраженным в себе объектом, это – реальность, которую Дух построил сам в себе, однако, из-за этого он не потерял своего Вселенского существования.

Ключевые слова: постмодернистский нарратив, паттерны музыкального мышления, медитативность, психологическая реальность, "бахианство", диссонирующие звучания.

Stepurko Viktor, *composer, Honored Artist of Ukraine, Laureate of Taras Shevchenko National Prize, Candidate of Science, Associate Professor, Professor of the Department of Variety Performing Arts National Academy of Culture and Arts Leadership*

Narrative concepts of Michail Shukh's oeuvre

The purpose of the article. Definition of the conceptual component of composer M. Schuh's work in the context of the specificity of the postmodern narrative, taking into account the multifaceted and stylistic orientation of his work. **The methodology** of the research is based on the application of general scientific and special methods of analysis of the narrative essence of creativity of the composer, in particular: analysis, synthesis, logical method. A comparative analysis of the essence of the linguistic content of one's creativity at the level of the musicological aspect of certain works is made. **The scientific novelty** is to establish in the work of M. Schuh the essence of therapeutic approaches in understanding the role of music, as well as to analyze it for the first time in the context of narrative psychology and the theory of historical narrative. **Conclusions.** The instrumental type of composer's work is expressed in the form of interest in the ideas of sound and intonational symbolism, meditativeness, and detachment from reality, at the level of use of oriental narrative concepts of immersion in the inner world. The spiritual work of the composer on religious texts is expressed at the level of the ecumenical narrative nature of the understanding of God. Thus, the architectonics of the work is built on its compositional principle, based on rhetoric that combines thought through improvisational transitions from one "tropes" to the other. It is believed that the basis of human activity - its ability to self-identification. The German philosopher G. Hegel calls this process the transformation of a spiritual substance into an object of his own "I." Spirituality is the essence of personality, but at the same time, it is "otherness and being for oneself, something that, in its part, remains in itself." In other words, this entity is a manifested object, it is a reality that the Spirit has built-in himself, but because of this, he has not lost his universal existence.

Key words*:* postmodern narrative, patterns of musical thinking, meditative, psychological reality, "Bahianism," dissonant sounds.

Актуальність теми. Вчені стверджують, що формування певних напрямів поведінки особистості є результатом взаємодії зі світом, яка висловлюється також і у творчості, але не завжди може бути логічно поясненою. Сприйняття себе в соціальному середовищі відбувається шляхом формування наративів, які є висловленням власної позиції автора. Унікальність наративів у креативності висловлених ідей, що з покоління до покоління фіксуються у пам’яті особистості, але підлягають постійному оновленню. Відтак, за допомогою наративу суб’єкт творить своє “Я”, постулює себе світові. Наративна психологія зазнає постійних трансформацій і є тісно пов’язаною з культурно-історичним контекстом.

Аналіз останніх досліджень. До наукового обігу термін «наратологія» було введено французьким літературознавцем Цветаном Тодоровим у праці «Граматика “Декамерона”» (Grammaire du «Décaméron») (1969). Термін утворений із двох слів: «narration» (фр. – оповідь) і «logie», «логос» (давньогрец. – слово, вчення, наука) і має на увазі «розповідь як об’єкт, процес, акт». Тож, існує необхідність розширення наративних спостережень також і на рівні композиторської творчості

порівняно з параметрами уявного й реального, маючи на увазі творче мислення особистості, що засновується абстрактним неусвідомленим чуттєвим буттям, реалізується з небуття і стає власністю свідомості через мистецький витвір або інші творчі ідеї.

Мета дослідження. Визначення концептуальної складової творчості композитора М. Шуха у контексті специфіки постмодерністського наративу, зважаючи на різножанрову та стилістичну спрямованість його творчості.

Виклад основного матеріалу**.** Сприйняття світу в постмодерністській естетиці, як абсурдного та непередбачуваного вплинуло на принципи побудови творчого процесу у напрямку руйнування всіх усталених правил і закономірностей або й відстороненості у, так би мовити, "нову реальність" [2].

У композиторській творчості М. Шуха сформувався новий наративний підхід до трактування виражальних музичних засобів як комбінацій різних рівнів сприйняття: візуального, сенсорного, тактильного, мовного, асоціативно-багатозначного, абстрактного тощо. Висловлюється це на рівні підсилення певних напрямів впливів і послабленням інших, зміщення уваги слухача на певний час у конкретизацію фактурних змін чи утворення узагальнено-абстрактних форм.

Головною особливістю цього напрямку стало те, що увага композитора зосереджується на триєдиному зв'язку музичної мови, комунікації зі слухачем та соціальній складовій і дозволяє розрізняти формальний зміст тексту та приховану у ньому метафізичну реальність. Власне, зважаючи на той факт, що музика не може бути повністю символічною, оскільки вона не несе у собі, так би мовити, "присвоєного значення", розгляд творчості композитора М. Шуха, у контексті наративної психології, дозволяє розшифровувати її внутрішній інтенційний посил.

Як відомо, людина не може існувати без спілкування. Крім того, вона є носієм культурної та історичної спадщини соціуму. Тож, як спосіб систематизації власного досвіду, творчий наратив композитора М. Шуха засновується на осмисленні людського життя та формулюванні певних патернів музичного мислення у формі повідомлення про напрями взаємодії митця зі світом. Так, найпершим постулатом його творчості, ще за радянських часів, був протест і несприйняття нав'язаних соціальних ідей суспільної "гармонії", що на противагу цьому постулату висловлювалося у ставленні до дисонансу як існуючої реальності. Висловлювалося це композитором через сприйняття наративних концептів музики Д. Шостаковича, а пізніше й А. Шнітке, таким чином, постулюючи себе як "людину світу", що не бажає бути "гвинтиком" суспільства.

Сприйняття себе М. Шухом відбувається безпосередньо, шляхом усвідомлення певних наративів, які виявляються у формі зацікавленості важливими для нього ідеями. Найголовнішою тут є ідея звукового й інтонаційного символізму, що на перших етапах творчості висловлюється у написанні інструментальної музики (Симфонія, 1984; Камерна симфонія, 1986). Крім інструментального, М. Шух захоплюється й поетичним символізмом (Requiem «Lux aeterna» на канонічні латинські тексти та вірші російських поетів-символістів Н. Мінського, В. Соловйова і К. Бальмонта, 1988). Початкові приклади звернення композитором до духовної тематики здійснюється шляхом апелювання до латинських текстів, що у контексті світового значення, наприклад «Реквієму» В. Моцарта, сприймається як принцип загально-філософського осягнення світу, а не конфесійно-релігійного висловлення (Меса «In excelsis et in terra», 1992; Меса «І сказав я в серці своєму» на канонічні латинські тексти, 1995).

Дослідники наративної психології стверджують, що апелювання творчої особистості до рівнів власної підсвідомості приводить до ситуації, яка є пророцтвом і має тенденцію збуватися. Так, медитативність і відстороненості від реальності, що на початковому етапі фіксується у творчості М. Шуха на рівні використання східних наративних концептів (Медитативне дійство «Пісні весни» на вірші давньокитайських поетів, 1986), пізніше, висвітлюється у православній тематиці (Духовний концерт «Відроди мене, затверди». Вірші М. Шноралі, 1993), а в 2002-2007 рр. набуває інших рис – це періодом заснування Всеукраїнського хорового фестивалю «Співочий Собор»., де обіймав посаду директора та художнього керівника.

Подальше заглиблення у ландшафт самоідентифікації і саморозуміння через інтенційні порухи душі, приводить М. Шуха до віддаленості від інтерпсихічних процесів, що є визначальними для соціального існування. Про це особливо свідчать твори композитора останніх років, наративна природа яких повертає нас у русло містерій, духовних сфер та символізму ("Зачаровані пісні", для жіночого хору; "Перстами легкими, як сон" для фортепіано; "De Profundis" для форпепіано, "Dies Irae" для мішаного хору; "Голгофа", на сл. В. Войцеховського, для голосу та фортепіано; "Пісня Офелії", романтична балада за мотивами вірша О. Блока). Слід наголосити, що цей дискурс є пов'язаним із негараздами в соціальних процесах на його життєвому шляху, однак, він же є й

відбитком власних відчуттів композитора і дозволяє розрізняти формальний зміст творів і приховану психологічну реальність "прозрівання в інші світи".

Медитативність творів М. Шуха останніх років нагадує сутність терапевтичних підходів у розумінні ролі музики. Наративна терапія, що сформувалася на перетині конструктивізму і постмодернізму, переслідує базову техніку терапії-екстерналізації, відділення людини від проблеми, запозичивши метафоричність як засіб терапії, що допомагає подолати розірваний зв'язок між загальною історією та особистісним сприйняттям. Відомо, що формування наративів відбувається відповідно до культурних традицій, які у свідомості особистості є домінуючими, однак, вони ж і заважають формуванню особистісних, бажаних ідеалів.

Унікальним у цьому сенсі є «Requiem» М. Шуха, в якому проявилися майже всі якості терапевтичного наративу. Розширення меж життєвих наративів відбувається тут завдяки: а) утворенню відчуття відсутності розуміння земного часу; б) використанню великої кількості дзвонарних засобів ударних інструментів й "плямистої" сонорної техніки інструментарію в цілому, що мають надзавдання "розширення свідомості"; в) розмитості імпровізаційної стихії імітаційних проведень солістів-вокалістів й дитячого хору та точно розрахованого використання поетичних текстів російських символістів, що функціонують у контексті звукорядів композиційної структури і доповнюють їх.

До таких творів належить і величезна кількість творів М. Шуха духовної спрямованості: «Диптих» для жіночого хору (2003); Духовний концерт «Одкровення блаженного Ієроніма» для хору і соло рояля (2008); Духовний концерт «Спокуса Світлого Ангела» (2008); Співи і молитви за мотивами поезії Нерсеса Шноралі для хору a cappella (2008) тощо. До наративної терапії можна віднести також і твори останніх років композитора, наприклад, «Пробудження» для мішаного хору a cappella (2018); «Чаклувальні пісні» для жіночого хору, на вірші О. Криворучко (2016); Хорову симфонію-Реквієм «Memento Mori, Memento Vivere», на вірші Г. Фальковича (2018).

Важливо також розглянути композиторську творчість М. Шуха й на рівні теорії історичного наративу. Як вже зазначалося, у постмодерністській естетиці використовуються принципи жанрової гібридності та міжжанрових алюзій, де реальне буття непов'язане із внутрішнім станом особистості і сприяє переспрямуванню її творчого мислення у міфологічному ключі або у напрямку ідеалізації старовини. Саме тому основним питанням у вивченні історичного наративу в музиці є розгляд рівня адекватності відображення реальності минулого сучасними композиторами і можливості виходу за її межі в, так би мовити, "нову реальність".

Слід зазначити, що історія твориться на суб'єктивному рівні. Саме тому, встановити істинність інформації, майже неможливо. Тож, композитор інтегрує результати своїх уявлень про історичну сутність жанрів та стилів, намагаючись побудувати цілісну картину власного їх розуміння. Так, наприклад, у творі М. Шуха «Тиха молитва» для мішаного хору без супроводу (mormorando), з циклу «Три молитви» (2000), виразно відчувається інтонаційний образ «Прелюдії» Миколи Леонтовича. Однак, символізм жанру прелюдії нагадує романсову лірику інтимного спрямування,а молитовний жанр твору М. Шуха можна сприймати лише на рівні узагальненого характеру емоційної піднесеності. Тож, зовсім не випадково даний твір виконують у церквах різних конфесій. Тим не менше, спільним корінням для обох творів М. Леонтовича й М. Шуха слід вважати вплив стилю російського символізму, наприклад, Срібна доба початку XX століття, для якого характерним є психологічний стан, в якому музичні образи є символом відчуття позаземного простору.

У творі М. Шуха «Requiem», вокально-інтонаційною основою є ораторіальні наративні концепти періоду пізнього романтизму Вагнера й Берліоза, що відзначалося втіленням в їхній творчості містичних відчуттів tenebroso. У другій половині XX століття цей наратив у більш пафосному й космогонічному контексті відтворив польський композитор Кшиштоф Пендерецький. Відмінність М. Шуха полягає у поверненні до початкового концепту tenebroso, з тенденцією до підсилення на підсвідомому генетичному рівні відчуття ірреальності й символізму містичного начала. Крім того, тут висловлюється бажання автора не лише вийти за рамки реконструювання минулого, але й утворення відчуття "іншого виміру".

Теорія історичного наративу визнає певну незалежність історичної текстуальності від результатів її дослідження [6]. Скориставшись цим постулатом, розглянемо Сюїту М. Шуха «Старі галантні танці» (1981 р.) у межах теорії репрезентації минулого, що її сформувала аналітична філософія (Едвард Мур, Бертран Рассел, Людвіг Вітгенштейн). Головна ідея цього напрямку в осмисленні історичної реальності крізь призму "ідеальної" мови, що у музичному мистецтві може означати своєрідні "знаки-тропи", які у творчості певних історичних періодів є повторюваними в різноманітних версіях. Абсолютизація формального підходу до мови як "образу світу", визнання

поняття “істини” поза фактом дійсності, реконструкція минулого, фрагментарні відомості про яке не можуть бути неістинними, складають сутність історичного наративу. До того ж поняття “істини” є прив’язаним до аудиторії, яка її сприймає, а минуле є лише способом існування теперішнього. Відобразити ж минуле, в рамках цього концепту, в принципі вважається неможливим.

За Франкліном Анкерсмітом: а) події минулого, що ностальгічно переживає автор, можуть бути пережитими лише комплексно, об’єднавши у собі всі елементи минулого разом; б) важливою характеристикою ностальгічного досвіду є розмивання межі між минулим та теперішнім при повній усвідомленості автором відмінності між ними; в) переживати минуле автор може так само, як й індивідуальний досвід [1].

Тож, у вступній частині, яка використовується в сюїті М. Шуха «Старі галантні танці» (1981) як образ “авторських ремарок” між частинами: а) мотивні утворення епохи бароко використовуються в системі різких тональних зрушень та синкопованих ритмів, що стилістично їх вирізняє з контексту; б) порівнян зі стилем епохи бароко XVII сторіччя, акордові комплекси є ускладненими дисонуючими звучаннями, що привносить у стиль твору більш експресивний, а місцями й драматизований колорит; в) фактурні засоби форшлагу та інших мелодичних прикрас виокремлюють у свідомості слухача “знаки-тропи” як ознаку старовинного стилю, однак, у контексті вищезазначеного (тональних зрушень, синкопованих ритмів та дисонуючих комплексів), лише допомагають утворенню уявлень про образ, пов’язаний здебільшого зі стилем сучасного танцю. До того ж це стосується інших частин сюїти, однак, основним принципом у них є не пряма стилізація, а лише використання “ідеальних знаків-троп” колишньої епохи.

Наукова новизна полягає у встановленні у творчості М. Шуха сутності терапевтичних підходів у розумінні ролі музики, а також вперше здійснено її аналіз у контексті наративної психології й теорії історичного наративу.

Висновки. Композиторська творчість М. Шуха інструментального типу висловлюється у формі зацікавленості ідеями звукового й інтонаційного символізму, медитативності й відстороненості від реальності, на рівні використання східних наративних концептів заглиблення у внутрішній світ. Духовна творчість композитора на релігійні тексти висловлюється на рівні загальноекуменічної наративної природи розуміння Бога.

Отже, архітектоніка твору будується за власним композиційним принципом, спираючись на риторику, що сполучає думку за допомогою імпровізаційних переходів від одних “знаків-тропів” до інших. Вважається, що в основі життєдіяльності людини – її здатність до самоідентифікації. Німецький філософ Г. Гегель називає цей процес перетворенням духовної субстанції в об’єкт власного «Я». Духовність – це сутність особистості, однак вона, в той же час, є «іншість і буття для себе, те, що, позасобою, лишається в собі». Іншими словами, цей суб’єкт є відображеним у собі об’єктом, це – реальність, яку Дух збудував сам у собі, однак, через це він не втратив свого Вселенського існування. Тож, окремий індивід – це неповний дух. Він ще мусить пройти й етапи формування універсального духу, досягнути рівня інформації, коли «можна добачити немов контурно зображену історію світової цивілізації». Як власність універсального духу, минуле становить субстанцію індивіда, його неорганічну природу. У свою чергу, універсальний дух через субстанцію індивіда «…дає собі своє самоусвідомлення, породжує своє становлення і своє відображення в собі» [3].

Література

1. Анкерсмит Ф. Р. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков. Москва: Идея-пресс, 2003. 360 с.
2. Бабелюк О. А. Поетика спонтанності постмодерністського наративу. *Записки з романо-германської філології.* 2015. Вип. 1. С. 15-24.
3. Гегель Г.Ф. Философия духа : Энциклопедия философских наук. Т. 3. Москва: Мысль.Серия. Философское наследие. Том 75. 1977. 471 с.
4. Чеснокова Н., Решетняк Л. О жанровых аллюзиях в музыке Михаила Шуха. Междунар. конф. “Периферия в культуре”. Новосибирская государственная консерватория. 1994. С. 173-180.
5. Чеснокова Н. Стильові алюзії як творчий метод М. Шуха. Матеріали ІІІ конференції Асоціації піаністів-педагогів України “Українська фортепіанна музика та виконання: стильові особливості, зв’язки з музичною культурою західної Європи”. Львів. 1994. С. 57-60.
6. 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.
7. Степурко В. І. Мистецької інтроверсії у творчості композиторів. Київ: НАКККіМ, 2019. 160 с.

8. Степурко В. І., Бардашевська Я. М. Наративні відмінності творчості сучасних українських композиторів. *Міжнародний вісник. Культурологія, Філологія. Музикознавство.* Випуск ІІ (11). 2018. С. 141 – 146.

9. Ширяєва Т . М. Наративна психологія: теорія та практика. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія".* Психологія і педагогіка. Вип. 22. 2013. С. 213-216.

References

1. Anksmith F. R. (2003). Narrative logic. Semantic analysis of the language of historians. Moscow:. Idea-press [in Russian].

2. Babeluk O. A (2015). Poetics of spontaneity of postmodern narrative. Notes on Romance-Germanic Philology, 1, 15-24. [in Ukrainian].

3. Hegel G. F. (1977). Spirit Philosophy: An Encyclopedia of the Philosophical Sciences. Vol. 3. Moscow:. Thought (Philosophical Heritage Series. Vol. 75. [in Russian].

4. Chesnokova N., Reshetnyak L. (1994). On genre allusions in the music of Mikhail Shukh. International. Conf. "Periphery in Culture". Novosibirsk State Conservatory, (pp. 173-180) [in Russian].

5. Chesnokova N. (1994).Style allusions as a creative method of M. Schukh. Proceedings of the Third Conference of the Association of Pianists-Educators of Ukraine "Ukrainian Piano Music and Performing: Style Features, Relations with the Western European Music Culture". Lviv, (pp.. 57-60) [in Ukrainian].

6. Pochinok I. (2010). Narrative and Problem of Scientific Knowledge of Historical Cognition. Article One. Scientific Bulletin of Chernivtsi University: Collection of scientific works. Issue 534-535. Philosophy. I. The Beginning. - Chernivtsi: Chernivtsi Nat. Univ, (pp.28-31) [in Ukrainian].

7. Stepurko V. I. (2019). Artistic introversion in the works of composers. Kyiv: NAKKIM [in Ukrainian].

8. Stepurko V. I, Bardashevskaya Ya. M. (2018)Narrative differences of creativity of modern Ukrainian composers. Mizhnarodnyy visnyk. Kul′turolohiya, Filolohiya. Muzykoznavstvo.. Issue II (11), (pp. 141 – 146) [in Ukrainian].

9. Shiryaeva T. M. (2013). Naukovi zapysky Natsional′noho universytetu "Ostroz′ka akademiya". Psykholohiya i pedahohika. Issue 22. (pp. 213-216).

Стаття надійшла до редакції 21.10.2019
Прийнято до публікації 22.11.2019

УДК 783.29
https://doi.org/10.32461/190686

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна,
кандидат педагогічних наук, докторант,
старший викладач кафедри теоретичної та
прикладної культурології
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової
angelikatatarnikova75@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-6310-827

СЛАВОСЛОВНИЙ АСПЕКТ ПОЕТИКИ РЕКВІЄМУ «LUX AETERNA» М. ШУХА В РУСЛІ ДУХОВНИХ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності Реквієму «Lux aeterna» М. Шуха у руслі особливостей відтворення християнської славословної традиції. **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дозволяють виявити духовно-смислову та стильову специфіку Реквієму М. Шуха не тільки в контексті індивідуального авторського стилю композитора та його світовідчуття, але й еволюційних шляхів української духовної культури. **Наукова новизна роботи** визначена її аналітичним ракурсом, що враховує як індивідуальність авторської позиції М. Шуха у відтворенні жарової моделі латинського реквієму, так і його співвіднесеність с духовними настановами української культури. **Висновки.** Поетико-інтонаційна унікальність Реквієму «Lux aeterna» М. Шуха виявляє оригінальність авторського задуму. З одного боку, твір структурований текстовою моделлю латинського реквієму та ренесансної тенорової меси. З іншого боку, автор виключає з нього такий суттєвий компонент жанру, як секвенція «Dies irae», що складав кульмінаційний драматичний центр зразків авторського реквієму в Новий час. Його відсутність компенсується в Реквіємі М. Шуха концентрацією на образах Світа, Спокою, Славослів'я, що зафіксовано і в назві твору («Lux aeterna»), і у

© Татарнікова А.А., 2019

введенні до твору тексту «Gloria», який взагалі був відсутнім у структурі цього жанру. Його славословна семантика разом із фігуративною мелодійною надмірністю «Sanctus» та «Lux aeterna», похідною від традицій григоріаніки, візантійського співу і православної монодії, утворюють провідний інтонаційно-смисловий комплекс всього твору, метафорично супутній духовному сходженню людини до Бога, Вічності. Відзначимо при цьому, що цей комплекс позбавлений в творі традиційних атрибутів Славлення – яскравої динаміки, фактурності, виконавської «маси», домінування трубних «гласів» тощо і репрезентує «тихе славослів'я». Подібна інтонаційно-смислова «домінанта» твору М. Шуха виявляє також його зв'язок як з глибинними духовними традиціями українського світобачення («київське християнство») та його «етичним законом», так і з духовними шуканнями постмодерну та його репрезентантів.

Ключові слова: Реквієм М. Шуха, реквієм, славослів'я, українська культура, нова релігійність.

Татарникова Анжелика Анатольевна, *кандидат педагогических наук, докторант, преподаватель кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

Славословный аспект поэтики реквиема «Lux aeterna» М. Шуха в русле духовных традиций украинской культуры

Цель работы – выявление поэтико-интонационной уникальности Реквиема «Lux aeterna» М. Шуха в русле особенностей претворения христианской славословной традиции. **Методология работы** опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе интонационно-стилистического, этимологического анализа, унаследованного от Б. Асафьева и его последователей, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы. Последние позволяют выявить духовно-смысловую и стилевую специфику Реквиема М. Шуха не только в контексте индивидуального авторского стиля композитора и его мироощущения, но и эволюционных путей украинской духовной культуры. **Научная новизна работы** определена ее аналитическим ракурсом, учитывающим как идивидуальность авторской позиции М. Шуха в претворении жанровой модели латинского реквиема, так и его соотнесенность с духовными установками украинской культуры. **Выводы.** Поэтико-интонационная уникальность Реквиема «Lux aeterna» М. Шуха выявляет оригинальность авторского замысла. С одной стороны, произведение структурировано текстовой моделью латинского реквиема и ренессансной теноровой мессы. С другой стороны, автор исключает из него такой существенный компонент жанра, как секвенция «Dies irae», составлявший кульминационный драматический центр образцов авторского реквиема в Новое время. Его отсутствие компенсируется в Реквиеме М. Шуха концентрацией на образах Света, Покоя, Славословия, что зафиксировано и в названии произведения («Lux aeterna»), и во введении в него текста «Gloria», который вообще изначально отсутствовал в структуре этого жанра. Его славословная семантика в совокупности с фигуративной мелодической избыточностью «Sanctus» и «Lux aeterna», производной от традиций григорианики, византийского пения и православной монодии, фомируют ведущий интонацинно-смысловой комплекс всего произведения, метафорически сопутствующий духовному восхождению человека к Богу, Вечности. Отметим при этом, что данный комплекс лишен в произведении традиционных атрибутов Славления – яркой динамики, фактурности, исполнительской «массы», доминирования трубных «гласов» и т. д. и репрезентирует «тихое славословие». Подобная интонационно-смысловая «доминанта» произведения М. Шуха виявляет также его связь как с глубинными духовными традициями украинского мировидения («киевское христианство») и его «этическим законом», так и с духовными исканиями постмодерна и его репрезентантов.

Ключевые слова: Реквием М. Шуха, реквием, славословие, украинская культура, новая религиозность.

Tatarnikova Anzhelika, *Candidate of Pedagogical Sciences, Doctoral Candidate, lecturer at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova*

The glorious aspect of M. Shukh's requiem «Lux aeterna» poetry in the line with the spiritual traditions of Ukrainian culture

The purpose of the article is the manifestation of the poetic and intonational uniqueness of Requiem «Lux Aeterna» of M. Shukh in line with the peculiarities of the implementation of the glorious Christian tradition. **The methodology** of work is based on the intonation concept of music from the perspective of intonational-stylistic, etymological analysis, inherited from B. Asafiev and his followers, as well as on interdisciplinary and historical-cultural approaches. The latter allows us to identify the spiritual, semantic and stylistic specifics of Requiem M. Shukh, not only in the context of the individual author's style of the composer and his attitude but also the evolutionary paths of Ukrainian spiritual culture. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, taking into account both the individuality of the author's position of M. Shukh in translating the heat model of the Latin requiem and its correlation with the spiritual attitudes of Ukrainian culture. **Conclusions.** The poetical and intonational uniqueness of Requiem «Lux aeterna» by M. Shukh reveals the originality of the author's intention. On the one hand, the work is structured by a text model of the Latin requiem and the Renaissance tenor mass. On the other hand, the author excludes from him such an essential component of the genre as the «Dies Irae» sequence, which constituted the culmination of the drama center of the author's requiem samples in modern times. Its absence is compensated in the Requiem of M. Shukh by the concentration on the images of Light, Peace, Praise, which is recorded both in the title of the work («Lux aeterna») and in the introduction of the text «Gloria,» which was generally absent in the structure of this

genre. His glorious semantics in conjunction with the figurative melodic redundancy of «Sanctus» and «Lux Aeterna», derived from the traditions of Gregorian, Byzantine singing and the Orthodox monody, form the leading intonation-semantic complex of the whole work, metaphorically accompanying the spiritual ascent of man to God, Eternity. We note at the same time that this complex is deprived in the product of the traditional attributes of the Glory – vivid dynamics, texture, performing «mass,» the dominance of trumpet «voices,» etc., and represents «silent praise.» A similar intonational-semantic «dominant» of the work of M. Shukh also reveals his connection with the profound spiritual traditions of the Ukrainian worldview («Kyiv Christianity») and his «ethical law,» as well as with the spiritual searches of the postmodern and its representatives.

Key words*:* Requiem of M. Shukh, requiem, praise, Ukrainian culture, new religiosity.

Актуальність. Духовна хорова творчість як суттєва галузь вітчизняної та загальноєвропейської музичної культури складає невичерпну тему для сучасних дослідників, що апелює до вічності, сфери сакрального та феномену «нової релігійності». Численні хорові опуси М. Шуха, звернені до таких космічних категорій, як Гармонія, Спокій, Світло, Краса, Любов як домінантних у творчості цього автора, є одним з яскравих зразків глибинного відтворення духовного світу нашого сучасника і тому потребують фундаментального осмислення в сучасному культурознавстві та музикознавстві.

Аналіз досліджень і публікацій останніх років виявляє зростаючий інтерес до хорового спадку М. Шуха, про що свідчать наукові розвідки А. Каменєвої [5; 6], В. Реді [10], В. Варнавської та Т. Філатової [1], публікації самого композитора [13]. Окремі твори М. Шуха, їх жанрово-стильова та інтонаційна специфіка, складають аналітичний матеріал дисертаційних досліджень сучасних мистецтвознавців [2; 3]. Однак досі поза увагою поки все ж залишається духовно-смисловий бік його творів, в якому домінує «пекуча спрага святинь» (рос. «жажда жгучая святынь») [1], особливе тяжіння до образів Хвали та Славослів'я при принциповому уникненні драматичного вираження, що є показовим не тільки для опусів відповідної тематики у творчості М. Шуха («Паломництво в країну ангелів», «І була ніч, і був ранок, і були тихі небесні флейти», «Ave Maria» тощо), але й для творів, що традиційно пов'язані з трагіко-драматичними образами (як, наприклад, «Откровения блаженного Иеронима», створені під впливом робіт Ієроніма Босха; меса «И сказал я в сердце моем», що має яскраво виражені типологічні ознаки реквієму тощо). Сказане є співвідносним і з Реквіємом «Lux aeterna», створеним у 1988 році з приводу смерті батька композитора. Специфіка відтворення типології цього жанру в названому творі та його глибинний зв'язок з духовно-релігійними та конфесійними настановами християнства, а також «українського сакруму», нині потребує ретельного вивчення.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності Реквієму «Lux aeterna» М. Шуха у руслі особливостей відтворення християнської славословної традиції. Методологія роботи спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дозволяють виявити духовно-смислову та стильову специфіку Реквієму М. Шуха не тільки в контексті індивідуального авторського стилю композитора та його світовідчуття, але й еволюційних шляхів української духовної культури. Наукова новизна роботи визначена її аналітичним ракурсом, що враховує як індивідуальність авторської позиції М. Шуха у відтворенні жарової моделі латинського реквієму, так і його співвіднесеність з духовними настановами української культури.

Виклад основного матеріалу. Михайло Шух – одна з видатних постатей української музики рубежу XX-XXI століть. Як учень Д. Клебанова та В. Золотухіна, він отримав фундаментальну академічну музичну освіту, не минувши, водночас, періоду юнацько-максималістського повалення традицій та пошуків системних орієнтирів в умовах плюралізму художнього та музичного мислення доби постмодерну. Проте М. Шух «досить швидко минув етап технологічного оснащення: вроджена критичність і почуття міри дозволили йому, не "зациклюючись" на композиційно-технічних спокусах, спрямуватися до пошуків власного голосу в нескінченно різноманітних інтонаційних явищах сучасності» [1].

Суттєва роль в цих процесах належить духовному світосприйняттю композитора, його вірі, котрі разом з його творчим талантом складають підґрунтя його яскравої особистості. При формальній належності до православ'я сам М. Шух неодноразово засвідчував і у творчості, і у власних висловленнях схильність до всесвітньої Гармонії, що в його свідомості поєднує мистецтво, віру, внутрішній світ людини, національну культуру тощо. Як казав композитор, «для мене музика з деяких пір перестала бути тільки видом мистецтва. Зараз вона бачиться мені таким собі тонким інструментом пізнання Божественного світу, шляхом до становлення філософських і релігійних

уявлень. Включившись в певну звукову ауру, людина отримує можливість наблизитися до вищих сил, через медитативне споглядання зануритися в світ таких космічних категорій, як Гармонія, Спокій, Світло, Краса, Любов. Все це разом узяте і утворює для мене той самий звучний Храм, прихожанином якого я і є» [10].

М. Шух є автором багатьох духовних хорових творів, в тому числі і літургічних, частину яких він, до речі, сукупно визначив саме як «Літургічні славослів'я». Звертаючись до православних текстів, композитор неодноразово підкреслював не тільки їх надконфесійний сенс, але й домінантну роль в них (як, в принципі, і в інших його композиціях) образної сфери хваління-піднесення духовного світу, Бога як шляху до духовного сходження людини. Сам автор вказував на «свідоме зміщення своїх образних пріоритетів у бік торжества любові і всепоглинаючого світла, місцями – екстазу радісного умиротворення». Більш того, місцем буття цієї музики композитор «хотів би бачити не академічний концертний зал, і навіть не церкву, а відкритий природний простір, такий собі "храм небесний"» [13, 486].

Подібні духовні та світоглядні настанови визначають образну специфіку хорових творів М.Шуха, в яких панує медитативність [див. про це більш детально: 5], принциповий адраматизм, тяжіння до динамічного та фактурного мінімалізму музичного вираження у відповідності не тільки з духовними шуканнями його епохи («нова релігійність», «нова сакральність»), але й з його власне авторським розумінням сутності духовної музики, котра, за його словами. «"нікуди не йде". Вона існує як метафізична даність. Вона звернена до Божественного джерела, який не має ані початку, ані кінця» [13, 487].

Позначене сукупне світобачення обумовлює також звертання композитора до різноманітних жанрово-стильових джерел та конфесійних традицій (православний спів візантійського типу, григоріаніка). Апелювання до церковно-слов'янської та латинської мов сусідить в його різноманітних творах з давньокитайською поезією, творами О. Пушкіна, представників «Срібного віку» та ін., що, водночас, були співвідносними з національним світовідчуттям М. Шуха як українського композитора. За словами В. Реді, в його музиці, «в її проникливому звучанні – і наша історична пам'ять, відчуття причетності до Вічного (в інтонаційному словнику композитора – стилістичні та жанрові моделі минулих епох), і дихання сучасності, і погляд в майбутнє, в якому Світло, Добро, Любов, Краса…» [10].

Виділені риси поетики творчості М. Шуха знайшли яскраве відбиття в його Реквіємі «Lux aeterna», що був створений, як вказувалося раніше, з приводу смерті батька композитора. Твір відзначений оригінальним виконавським складом, до якого автор залучає хор; соло сопрано, тенора та баритона; орган, фортепіано, ударні інструменти, челесту, синтезатор.

Даний твір має структурний зв'язок перш за все з латинським реквіємом, але в тому його варіанті, як вважає І. Вербецька-Шокот, який був відомим в католицькій богослужбовій практиці ще до 1215 р. [див. про це більш детально: 2, 10; 3, 114]. М. Шух не включає до нього текст відомої секвенції «Dies irae», що, як відомо, складає кульмінаційний розділ практично у всіх латинських авторських реквіємів Нового часу аж до XX ст. [див.: 9, 5]. Водночас, П'ята частина твору, що несе в собі декілька складових конструктів, синтезує окремі строфи з «Dies irae», «Domine Jesu», «Libera me». Відгомін середньовічної традиції в творі М. Шуха відчувається і у використанні в музичній мові твору «ритмічних модусів доби Ars Antiqua. З шістьох середньовічних модусів митець використовує чотири: трохей, ямб, анапест та трибрахій. Він втілює їх в характерному для середньовіччя розмірі 3/2 та 3/4» [3, 116-117]. Окрім цього композитор апелює в цьому творі до тенорової меси ренесансної доби. Відсутність «Dies irae» з притаманним йому трагіко-драматичним змістовно-виразним комплексом компенсується в Реквіємі М. Шуха концентрацією на образах Світа, Спокою, що зафіксовано в тому числі в назві твору – «Lux aeterna». Водночас, автор неодноразово вводить до твору текст Gloria, який взагалі був відсутнім у структурі цього жанру. Його славословна семантика разом із фігуративною мелодійною надмірністю «Sanctus» та «Lux aeterna», що нерідко нагадують візантійський калофонічний спів, по суті утворюють провідний інтонаційно-смисловий комплекс всього твору, супутній духовному сходженню людини до Бога, Вічності.

Відзначимо при цьому, що цей комплекс позбавлений в даному випадку традиційних атрибутів Славлення – яскравої динаміки, фактурності, виконавської «маси», домінування трубних «гласів» тощо. Тут домінує «тихе славослів'я», співвідносне з глибиною духовного занурення-медитації, що доповнюється не тільки стилізуваннями інтонаційної мови григоріаніки, але й традиціями візантійського співу, православної монодії тощо.

Додамо також, що аналогічні смислові «домінанти» та їх відповідне інтонаційне відтворення знаходимо і в інших творах М. Шуха, зокрема, в месі «И сказал я в серце моем», що теж має ознаки

типології реквієму і завершується урочисто-просвітленим пасхальним співом («Victimae paschali») та алілуйним славослів'ям [див.: 5, 133].

Подібного роду підхід виявляє також сутність образу Божественної слави, славослів'я у всій множинності його тлумачення в історії християнства, що знаменує духовний зв'язок Бога і людини, а також один з найважливіших шляхів духовного перетворення останнього. Водночас він виступає в якості суттєвої категорії християнського світосприйняття і християнської духовної свідомості, що знаходить також відкладення не тільки в богослужбово-співочій практиці, але і в дотичній до неї духовній музично-історичній традиції.

Смислова багатозначність Реквієму М. Шуха доповнюється залученням до його текстової основи також поезії Срібного віку – М. Мінського, В. Соловьова, К. Бальмонта, котра «озвучується» у творі головним чином читцем. Подібний прийом є дуже виразним, оскільки створює певний містеріальний ефект та властиве йому розгалуження небесного та земного світів. Водночас, виразно читані поетичні тексти складають певний коментар до вічних ідей сакральних текстів латинського реквієму. М. Шух не є першим автором, що звертається до подібного прийому. Аналогічне зустрічаємо, наприклад, у творчості англійських композиторів XX ст., зокрема, у «Військовому реквіємі» Б. Бріттена, а також у авторів рубежу XX-XXI століть [див. про це більш детально: 8]. Даний композиційний метод генетично сходить і до англіканської богослужбово-співацької традиції, що в свій час поєднала католицьку модель реквієму з протестантськими нововведеннями.

Подібна поліконфесійна якість, притаманна поетиці Реквієму М. Шуха обумовлена, на наш погляд, не тільки світоглядними настановами композитора (див. вище), але й духовними традиціями української культури, що узагальнені у феномені так званого «київського християнства», яке склалося ще у XI ст., визначивши пізніше специфіку духовного світосприйняття українського народу. Сутність його (на рівні наукового поняття) визначається як «особливе поєднання елементів східного та західного християнства на ґрунті дохристиянських вірувань українців, що своїм наслідком мало формування їх самобутнього духовного світу, самовідтворення української культури й ментальності» [11, 174]. Даний феномен, в якому оригінальним чином синтезувалися власні духовно-міфологічні традиції та ті, що пізніше складуть підґрунтя католицтва та протестантизму, гармонічно поєднує «візантійську споглядальність із західним активізмом» [4, 298].

Цей підхід свідомо чи підсвідомо позначився і на поетиці аналізованого Реквієму та «вселенського» світосприйняття його автора. Додамо також, що образ «слави», «славослів'я» та споріднених з ними, що, як вказувалося раніше, складають смисловий ґрунт цього твору (хоча і в «тихому» варіанті), на думку В. Кононенка, є одним з найважливіших серед концептів українського дискурсу. Його сенс автор визначає на рівні «етичного закону», «найвищого вияву морально-етичних цінностей, пошанованих українцями, як "кодекс честі"» [7, 58-59].

Сказане, на наш погляд, виявляє глибинну духовно-національну ґенезу твору М. Шуха, який разом з тим, виявляється спорідненим і з шуканнями культури постмодерну, зокрема, з хоровими творами А. Пярта, В. Сильвестрова, Дж. Тавенера з їх особливим тяжінням до «музики тиші», медитативності та відтворення у своїх опусах духовних цінностей європейської культури епохи «Неподіленого християнства».

Водночас, пошуки Гармонії, Світла, протиставлені бездуховності реального світу виявляють певні перетини творчості М. Шуха та Е. Денисова. З останнім українського композитора єднає (при всій різниці у віці та належності до різних поколінь) не тільки епоха другої половини XX століття, але й апелювання до образу Світла (Lux aeterna). На думку В. Ценової, сучасники сприймали музику Е. Денисова як музику світла. «Ідея світла – найважливіша в його естетичній концепції» [12, 9]. Зближує М. Шуха з названим автором і особливий інтерес до тональності D-dur, що є пануючою і в Реквіємі Е. Денисова (який вважав її тональністю Бога) і в аналізованому творі М. Шуха, де вона є домінуючою і визначальною у висвітленні його славословного колориту. «У прагненні вдихнути в музику просвітлюючі струми, в пристрасному бажанні обдарувати слухача "символом кращої надії, хвилинною веселкою на темному тлі нашого хаотичного існування" (В. Соловйов) – і пафос і Credo творчості М. Шуха» [1].

Висновки. Таким чином, поетико-інтонаційна унікальність Реквієму «Lux aeterna» М. Шуха виявляє оригінальність авторського задуму. З одного боку, твір структурований текстовою моделлю латинського реквієму та ренесансної тенорової меси. З іншого боку, автор виключає з нього такий суттєвий компонент жанру, як секвенція «Dies irae», що складав кульмінаційний драматичний центр зразків авторського реквієму в Новий час. Його відсутність компенсується в Реквіємі М. Шуха концентрацією на образах Світа, Спокою, Славослів'я, що зафіксовано і в назві твору («Lux aeterna»), і у введенні до твору тексту «Gloria», який взагалі був відсутнім у структурі цього жанру. Його

славословна семантика разом із фігуративною мелодійною надмірністю «Sanctus» та «Lux aeterna», похідною від традицій григоріаніки, візантійського співу і православної монодії, утворюють провідний інтонаційно-смисловий комплекс всього твору, метафорично супутній духовному сходженню людини до Бога, Вічності. Відзначимо при цьому, що цей комплекс позбавлений в творі традиційних атрибутів Славлення – яскравої динаміки, фактурності, виконавської «маси», домінування трубних «гласів» тощо і репрезентує «тихе славослів'я». Подібна інтонаційно-смислова «домінанта» твору М. Шуха виявляє також його зв'язок як з глибинними духовними традиціями українського світобачення («київське християнство») та його «етичним законом», так і з духовними шуканнями постмодерну та його репрезентантів.

Література

1. Варнавская В., Филатова Т. В поисках гармонии // Музыкальная академия. 1996. № 2. URL: shukh.narod.ru/MusAcademia.html (дата звереннння: 20.11. 2019 р.).

2. Вербецька-Шокот І. В. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. 20 с.

3. Вербецька-Шокот І. Межі та безмежність художнього часопростору в Реквіємі «Lux aeterna» М. Шуха // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2009. Вип. 25. С. 113-118.

4. Зибцев В. М. Українське православ'я: господарський менталітет // *Вісник Одеського національного університету. Соціологія і політичні науки*. 2009. Т. 14. № 13. С. 293-300.

5. Каменева А. Медитативность в структуре художественного сознания (на материале мессы «И сказал я в серце моем» М. Шуха) // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2018. Вип. 49. С. 128-140.

6. Каменєва А. С. Жанр молитви в хоровій творчості Михайла Шуха (на прикладі духовного концерту «Откровения блаженного Иеронима») // *Вісник ХДАДМ.* 2019. № 2. С. 109-114.

7. Кононенко В. Концепти українського дискурсу: Монографія. Київ-Івано-Франківськ: «Плай», 2004. 248 с.

8. Кучурівський Ю. С. Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини XX – початку XXI ст.: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 20 с.

9. Муравська О. В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII-XX століть: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

10. Редя В. …И были тихие небесные флейты… (о проблемах современной музыки размышляет композитор Михаил Шух). URL: shukh.narod.ru/redia.html (дата звернення: 22.11. 2019 р.).

11. Саган О. Н. Поняття київського християнства, його церковна та просторово-часова ідентифікація // *Українське релігієзнавство*. 2013. № 65. С. 173-179.

12. Ценова В. Зеркало внутренней жизни. Записные книжки Эдисона Денисова // *Неизвестный Денисов: Из записных книжек*. М.: Композитор, 1997. 160 с.

13. Шух М. А. Духовная музыка не имеет ни начала, ни конца… // *Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире: Сборник материалов Международной научной конференции.* Майкоп: «Магарин Олег Григорьевич», 2017. С. 484-488.

References

1. Varnavskaya, V., Filatova, T. (2019). In search of harmony. Retrieved from shukh.narod.ru/MusAcademia.html.

2. Verbets′ka-Shokot, I. V. (2007). Requiem genre in choral works of Ukrainian composers of the turn of the millennium. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkov: Kharkivs′kyy derzhavnyy universytet mystetstv imeni I. P. Kotlyarevs′koho [in Ukrainian].

3. Verbets′ka-Shokot, I. V. (2009). The Limits and Infinity of Artistic Time Space in Requiem «Lux aeterna» by M. Shukh. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity. 25, 113-118 [in Ukrainian].

4. Zybtsev, V. M. (2009). Ukrainian Orthodoxy: An Economic Mentality. Visnyk Odes′koho natsional′noho universytetu. Sotsiolohiya i politychni nauky. 13, 293-300 [in Ukrainian].

5. Kameneva, A. (2018). Meditative in the structure of artistic consciousness (on the material of Mass «And I Said in My Heart» by M. Schukh). Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity. 49, 128-140 [in Ukrainian].

6. Kameneva, A. (2019). Genre of prayer in the choral work of Michael Shukh (on the example of the spiritual concert «Revelations of the Blessed Jerome»). Visnyk KHDADM. 2, 109-114 [in Ukrainian].

7. Kononenko, V. (2004). Concepts of Ukrainian discourse: Monograph. Kyiv-Ivano-Frankivsk: Play [in Ukrainian].

8. Kuchurivs′kyy, YU. (2019). The genre tradition of requiem in the works of composers of Great Britain of the last third of the XX – beginning of XXI centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes′ka natsional′na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

9. Muravs'ka, O. V. (2004). German funeral burial music of the Lutheran tradition as a phenomenon of European culture of the XVII-XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes′ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

10. Redya, V. (2019). … And there were quiet celestial flutes… (the composer Mikhail Shukh thinks about the problems of modern music). Retrieved from shukh.narod.ru/redia.html

11. Sagan, O. N. (2013). The concept of Kiev Christianity, its ecclesiastical and spatial-temporal identification. Ukrayins′ke relihiyeznavstvo. 65, 173-179 [in Ukrainian].

12. Tsenova, V. (1997). The mirror of inner life. Notebooks by Edison Denisov. Neizvestnyy Denisov: Iz zapisnykh knizhek. Moscow: Kompozitor [in Russian].

13. Shukh, M.A. (2017). Sacred music has no beginning and no end. Bogosluzhebnyye praktiki i kul'tovyye iskusstva v sovremennom mire: Sbornik materialov Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. Maykop: «Magarin Oleg Grigorievich» [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.09.2019
Прийнято до публікації 25.10.2019

УДК 78.03
https://doi.org/10.32461/190687

Шевченко Лілія Михайлівна,
кандидат педагогічних наук, доцент Одеської
національної музичної академії
ім.А.В.Нежданової
https//orcid.org/0000-0001-8602-9573
lilia.my.forte@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ КЛАВІРНОГО НАПОВНЕННЯ МУЗИКИ У «ПРИВИДІ ОПЕРИ» Л.УЕББЕРА

Мета дослідження - зосередження на проявах стильових ознак в мюзиклі «Привид опери» - через демонстративне виділення, зроблене автором композиції, клавірної-органої емблематизації ідеї Творення. **Методологія дослідження –** інтонаційне бачення музики (див.у Б.Асафьєва і Б.Яворського [;]) у контексті культурних перехресть мовленнєвої сфери у розширеному розумінні останньої. Відповідно, стильово-порівняльний, саме культурологічний аналіз артефакту, історико-описовий методи складають базис побудови апарату дослідження. **Наукова новизна** роботи виражається у виявленні елементів пафосу ствердження оперно-веристських *типологічних* показників вокалу у мюзиклі «Привид опери», що надає видимих ознак передчуття пост-поставангардної стилістики у «мозаїчній» еклектиці драматичного мюзиклу Л.Уеббера «Привид опери». **Висновки.** В «Привиді опери» Л.Е.Уеббера повною мірою позначилася проверистська заданість концепції вистави, в остаточному підсумку драматургічні ознаки композиції, вирішеної в подобі до пасіону й з оглядкою на оперні форми як такі – у межах драматичного мьюзикла. Багатий асоціативний ряд літературного джерела в спрямованості на співвіднесеність із творами В.Гюго, Й.Ґете, особливо вважаючи на гучний успіх, що пережив роман Дж.Дюморьє, створив передумови особливого роду *полістилістики* композиції Уэббера, у якій стильові запозичення очевидні від Моцарта до Мейєрбера, від Саллівана до Пуччіні (помітимо, вказуються *оперні* композитори), вкладені в деякі границі *джазованої* палітри мюзикла.І в цьому строкатому стильовому контексті органна емблематика твору виглядає символом Вічного в мистецтві й у музиці, визначаючи «неруйнівність привиди оперності» в актуальних жанрових модифікаціях, як вже тільки відбулася опера як жанр й затвердилася у якості прекрасного явища художньосамодостатньої музики.

Ключові слова: актуальний соціо-культурний зріз виразності, мюзикл, опера, поставангард, сучасна культура.

Шевченко Лилия Михайловна, *кандидат педагогических наук, доцент Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой*

Особенности клавирного наполнениямузыки мюзикла «Призрак оперы» Л.Уэббера

Цель исследования - сосредоточение на проявлениях стилевых признаков в мюзикле «Призрак оперы» - посредством демонстративного выделения, сделанного автором композиции, клавирной-органой

© Шевченко Л.М., 2019

емблематизации идеи Творения. **Методология исследования –** интонационное видение музыки (см.у Б.Асафьева и Б.Яворского) в контексте культурных пересечений речевой сферы в расширительном понимании последней. Соответственно, стилево-сравнительный, собственно культурологический анализ артефакта, историко-описательный методы составляют базис построения аппарата исследования. **Научная новизна** работы выражается в выявлении элементов пафоса утверждения оперно-веристских *типологических* показателей вокала в мюзикле «Призрак оперы», что придает видимые признаки предчувствия пост-поставангардной стилистики в «мозаичной» эклектике драматического мюзикла Л.Уэббера «Призрак оперы». **Выводы.** В «Призраке оперы» Л.Э.Уеббера в полной мере обозначилась проверистская заданность концепции спектакля, в конечном итоге драматургические показатели композиции, решенной в подобии к пассиону и с оглядкой на оперные формы как таковые – в пределах драматического мюзикла. Богатый ассоциативный ряд литературного источника в направленности на соотнесенность с произведениями В.Гюго, Й.Гете, особенно с учетомгромкого успеха, который пережил роман Дж.Дюморье, создал предпосылки особого рода *полистилистики* композиции Уэббера, в которой стилевые заимствования очевидны - от Моцарта до Мейербера, от Салливана до Пуччини (отметим, указываются *оперные* композиторы), вложенные в некоторые границы *джазированной* палитры мюзикла. И в этом пестром стилевом контексте органная эмблематика произведения выглядит символом Вечного в искусстве и в музыке, определяя «неразрушимость призрака оперности» в актуальных жанровых модификациях, как уже состоялась опера в ее жанровом качестве и утвердилась в виде прекрасного явления художественно самодостаточной музыки.

Ключевые слова: актуальный социо-культурный срез выразительности, мюзикл, опера, поставангард, современная культура.

Shevchenko Lilia, *Candidate of Pedagogical Sciences, assistant professor Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova*

The particularities of clavier filling to music in "Phantom of the opera" of L.Webber

The purpose of the article is to act of concentration on manifestations style sign in musical "Phantom of the Opera" - using diversionary separation, made by the author to compositions, clavier-organ emblem to ideas of the Creation. **The methodology** of the study - intonation vision of the music (see beside B.Asafiev and B.Yavorskiy) in the context of the cultural crossing the speech sphere in widened understanding to last. Accordingly, style-comparative, strictly culturological analysis of the artifact, historian-descriptive methods form the base of the building of the device of the study. **The scientific novelty** of the work is expressed of elements to pathos discovery of the statement of opera-verism typical factors to vocal in musical "Phantom of the Opera" that will add the visible signs of the presentiment post-postvanguard style in "mosaic" eclectic of the dramatic musical L.Webber "Phantom of the Opera." **Conclusions**. In " Phantom of the Opera" L.E.Webber was to the full marked proverism task in concepts of the show, finally to dramaturgy factors of compositions, solved in resemblance to passion and with looking back on operatic forms as such - within dramatic musical. The rich associative row of the literary source in directivities on correlation with works of V.Hugo, I.Goethe, particularly with provision for loud success, which has outlived the novel G.du Maurier, created the premise s a person sort multi-style to compositions of Webber, in which of the style borrowing prominent - from Mozart before Meyerber, from Sullivan before Puccini (we shall note, are indicated operatic composers), embedded in some borders jazzing palettes of the musical. And in this mixed style context organ emblem sign of work looks the symbol Eternal in art and music, defining "indestructibility of the phantom in opera-type" in actual genre modification, as already took place the opera in her genre quality and was confirmed in the manner of beautiful phenomena independent artistic music.

Key words*:* actual social-cultural cut of expressiveness, musicals, operas, posvanguard, modern culture.

Актуальність теми дослідження визначена значущістю створеного Л.Е.Уеббером як автора, що дістав своє визнання у руслі поставангардних здобутків, які набирали повноти виявлення у передчуття наступного історичного етапу, зазначеному як пост-поставангард [1; 7; 8]. Хід світового визнання Уеббера відзначився, перш за все, трьома якісними точками мистецького подання від 1970 до кінця 1990-х: «Ісус Христос – суперстар», «Кішки», «Привид опери». В них виявилися ступені торкання «протестуючого рок'у» у єдності з ігровим доланням трагедійності пасіонного сюжету, повнота ігрової чарівності в «Кішках» і, нарешті, просунення моментів «двічісимулякрового» пафосу проверистського вокалу у «Привиді опери». Багатство англомовних описів творчості Л.Е.Уеббера зафіксоване у посиланнях інтернет-Вікіпедії [11], хоча в мистецтвознавчих викладах України тема внеску Уеббера в сучасну музичну творчість обминається.

Мета дослідження - зосередження на проявах поставанградних стильових ознак в мюзиклі «Привид опери» - через демонстративнен виділення, зроблене автором композиції, клавірної-органої емблематизації ідеї Творення. Методологія дослідження – герменевтичний ракурс інтонаційного бачення музики (див.у Б.Асафьєва і Б.Яворського) у контексті культурних перехресть мовленнєвої сфери у розширеному розумінні останньої, введеному Ю.Лотманом і оригінально переломленого «українською індоарикою» С.Наливайка. Відповідно, стильово-порівняльний, саме культурологічний аналіз артефакту, історико-описовий методи складають базис побудови апарату дослідження.

Творчість англійського – американського (так визначається його національне спрямування в мистецькій сфері [11]) композитора Л.Е.Уеббера не потребує спеціальних коментарів, оскільки раннє визнання й сталий успіх усього ним написаного говорить сам за себе. Але якраз грандіозно успішне буття цього автора на грані мас-попсфери і професійної художньосамодостатньої творчості свідчить про органіку вписування його творів в культурні запити часу, що сумативно зазначається як поставангард.

В цьому нарисі зосереджуємося на мюзиклі «Привид опери», оскільки тут маємо виявлення демонстративних відзнак поставангарду в його «мозаїчній відстороненості» вираження і з очевидною *симулякровою* підосновою цього останнього. Відповідно, виділяється *герменевтичний* ракурс опису, оскільки не слідування за романом Г.Леру, написаного у кінці XIX ст., визначило небувалий успіх твору Уеббера у підсумку XX сторіччя, але дещо специфічне і для часу, і для місця створення композиції. І, вважаємо, мистецький «фокус» виявлення тої специфіки нерозривне із клавірно-органним втіленням ідеї Творіння.

«Привид опери» Л.Уеббера визначаємо в жанровому рішенні як мюзикл, точніше драматичний мюзикл, закладений Л.Бернстайном в 1950-ті. Принадність такого рішення типологічної належності твору спонукує коментаторів підкреслювати, що «повноцінно-оперні прояви належать, головним чином, другорядним персонажам...», що оперний стиль спливає тільки у вигаданих операх, створених Привидом й т.п. [13]. Однак серед найбільш популярних номерів твору - арії й дуети провідних персонажів: Привида, Христини, Рауля. А це все у вищій мері вокально вибудувані номери, значно відділені від танцювально-моторної бази мюзиклу. А також від джазової його стильової основи: тому що танцювальнвсть-моторність мюзиклу від початку живилася й живиться джазовим ритмо-пластичним принципом. У даному творі партія Христини відверто наповнена фігуративною вокальністю - у дусі bel canto романтичної semiseria. Однак у музикознавчих описах цього твору категорично підкреслюється «несуттєвість» оперних компонентів композиції:
«Повноцінні оперні уривки належать, головним чином, другорядним персонажам, таким як месьє Андре й Фірман, Карлотта й Пьянджи. Оперний стиль - у вигаданих операх 'Haniball', 'Il Muto', 'Don Juan Triumphant'» [13].

Особливо підкреслюється «суміш різноманітних стилів – від великих опер Мейєрбера до Моцарта й навіть Гілберта й Саллівана» [там же]. І, помітимо, автори наведених описів указують на оперні джерела цієї стильової розмаїтості. Чомусь зовсім вислизають від уваги аналітиків *веристські* показники натхнення Л.Уеббера, хоча від «Поргі й Бесс» Дж.Гершвіна до американського китайця Тань Дуня простежується веристська стильова парадигма американського оперного письма: у центрі XX століття американська музика виявилася прикрашеною високоталановитими веристськими операми С.Барбера, Дж.-К.Менотті й К.Флойдта. Артистичний статус головних героїв і криваві вплетіння в сюжетні перипетії відверто нагадують «Тоску» й «Турандот» Дж.Пуччіні. Але головна подібність - мелодизм у партіях головних героїв, відзначений оперним діапазоном і оперною ж розспіваністю.

Нагадуємо, що веристська парадигма американської опери у якості кореневого утворення знайшла італійський модерн 1890-х років у творчості П.Масканьі, Р.Леонкавалло, Дж.Пуччіні й ін. Американські мотиви «Мадам Батерфляй» і замовлення зі США, що привів до написання в 1910 р. «Дівчини із Заходу», поклав початок просуванню музики Пуччіні й веристів у цілому в базову складову музичного театру США. Хронологічно музичний веризм збігався із символістським музичним комплексом К.Дебюссі, і, при істотних відмінностях цих напрямків (веризм - символізм), все-таки були принципово спільні риси, породжені «модерністським образом думки» представників обох художніх напрямків: 1) виражені примітивістські складові, 2) довіра до цінностей Віри й ритуалізованість свідомості персонажів; 3) опора на популярну сферу - тільки для веризму це тривіальності оперної традиції, а для символізму Дебюссі це завіти церковного театру типу літургічної драми. Веризм усвідомлював свою вирощеність зі століття романтизму, у сюжетах і прийомах концентруючи характерні «загальні місця» романтичної опери. Символізм протистояв моральній однозначності романтизму у вибудовуванні антитез герой - лиходій, геройство - злодіяння в єдності психології персонажа, однак солідаризувався з романтизмом у спостереженні моральної амбівалентності певної видатної особистості (див.фігуру Демона як персонажа й романтичного, і символістського мистецтва, див.прихильність французьких живописців до втілення героїв Р.Вагнера й ін.). В основу мюзиклу Е.Л.Уеббера покладений роман французького письменника Г.Леру (1868-1927) [54], у жанрову типологію якого, хоча б за хронологічною паралеллю до вищевідзначених художніх феноменів веризм - символізм, органічно проникають відповідні методологічні принципи.

Роман Г. Леру «Привид опери» («Фантом опери»), за яким написаний твір Л.Уеббера, відноситься до детективного жанру. Герої цього твору, як і інших опусів, почерпнуті з персонажів Ж.Рулетабіля (Joseph Rouletabille), сучасника романіста, відомого репортера. Леру сам був журналістом, але не ця професія зробила його знаменитим, а створення, як їх називали, «кримінальних романів», з яких «Привид опери» (1910) став самим знаменитим [13, 276]. Назва роману в англійському виданні значилася так: «Mystery story». У творі усвідомлювалося спадкування [13, 276] від Е.Т.Гоффмана й В.Хауффа з Німеччини, В.Скотта й Ч.Діккенса з Англії, В.Гюго, О.де Бальзака й А.Дюма з Франції, Е.По із США. Крім того спеціально підкреслювалася наступність стосовно останнього в ракурсі детективного жанру, а також до У.Коллінзу в Англії, Е. Жаборю у Франції. Прямо зв'язувалася назва роману Леру із заголовком аналогічного жанрового опусу Е.Сю «Таємниці Парижа» [13, 277].

Вказувалося, що ідеї В. Гюго про Собор Паризької Богоматері в однойменному романі як деякого мікрокосму й оберненій якості його в підземній клоаці Парижа в «Знехтуваних» - з'єдналися в Леру в образі Паризької опери, з її «наземною» частиною тріумфів і підземеллям, що приховує наслідки падінь і скандалів. Так вибудовується в Леру уявлення про Паризьку оперу як деякої «Вавілонської вежі», що випестовує своїх геніїв і духів зла, розділеної за пластами «світу горнього» Й «дольнего» [13, 277-278]. Тому Рауль де Шиньє асоціюється і з Орфеєм, що виводить свою обраницю з тьми, і із самим Данте, що проходить через кола занурень у безодню. Очевидні й паралелі з героями Дж.Байрона, Г.Берліоза, з «Летючим Голландцем» Р.Вагнера [13, 279]. Складаються нитки зв'язку з «Майстром і Маргаритою» М.Булгакова, написаного пізніше, але в очевидному черпанні з того ж запасу, що живив і твір Леру. Показовий збіг ідеї піднесення героїв проникненням на дах Опери в Леру й дах піднесеної над старою Москвою будівлі в Булгакова (асоційованого з будівлею Державної бібліотеки як наукового сховища столиці й країни). Зі сказаного про паралель до подійних ситуацій роману Булгакова очевидна ще одна пряма алюзія до морально-художніх цінностей XIX століття: мотив фаустіанства. Тільки виконаний з експресіоністським зближенням образів Фауста й Мефістофеля, більше того - гіперболізація творчого генія в особі головного героя, одночасно невіддільного від потворності насильства й фізичної бридкості. Із цієї, профаустіанської ідеї (що настільки багато визначила й у мистецтві XX сторіччя), вважаємо, виростає сама музична емблематизація дії композиції Л.Уеббера: демонічний Майстер-Привид, що формує свого адепта в прекрасному жіночому обрисі - у співвідношенні баса-баритона й сопрано (див.Демон і Марія в «Демоні» Ант.Рубінштейна, Мазепа й Марія в «Мазепі» П.Чайковського, Герцог і Юдіт у «Замку Герцога Синя Борода» в опері Б.Бартока й т.п.). Є ще один очевидний, що також виростає з фаустіанської ідеї, виток, про який умовчують коментатори й роману Г.Леру, і опери Е.Л.Уеббера: це роман американця Дж. Дюморьє «Трильбі», у центрі якого потворний геніальний музикант і педагог, гіпнотезер Свенгалі й створена їм велика співачка Трильбі. Цей роман з'явився в 1894 р. [15] і мав приголомшуючий успіх, а роман Г.Леру з'явився в 1910 р., явно успадковуючи детективно- експресіоністські складові фаустіанського нахилу твору Дюморьє. Адже й у Леру Христина - співачка, а її особливий дар, що одного разу виявляється в ній, як з'ясовується з розвитку сюжету, є наслідком впливу генія Привида. У музичному переломленні ідеї створення своєї Маргарити, тільки в сугубо позитивному емоційному зафарбленні, у жанрі мьюзикла здійснив Ф. Лоу в композиції «Моя прекрасна леді» (за комедією цього ж роду Б.Шоу), 1958. Таким чином, лібрето для мьюзикла Е.У.Уеббера складалося в контексті надзвичайно значимих художніх об'єктів, що так чи інакше визначали аллюзивный ряд у сприйнятті твору, оригінальний поворот яким требі було додати настільки ж очевидним, але не використаним у ряді перерахованих вище романічно-музичних упереджень. І цей важіль, що склав актуалізацію для підсумку XX століття подій, що явно відтворювали романтичні/неоромантические (що увібрали символістські-експресіоністські торкання) змісти, була побудова всієї дії у фабулі *пассіона,* що жодним чином, як жанр, недоторканим був у XIX столітті (при всій повазі романтиків і представників інших напрямків до Й.С.Баха). Але в XX сторіччі зазначена жанрова типологія стає надзвичайно затребуваною, більше того, за О.Марковою, утворює прояв *архетипових* властивостей цієї типології для XX століття в цілому [3, 20-142].

Витягнуті Л.Уеббером і його лібретистами Ч.Хартом і Р.Стіглоу фрагменти з роману Г.Леру помістилися у двох актах – у двох частинах вистави, типових для структурних рішень XX століття, підданого, за Т.Адорно [12], «двофазній діалектиці» перетворень, на відміну від раціоналістичної класики трьохфазовості теза-антитеза-синтез. І дана «структурна діалектика» наближена до відзначеної Ј.Марковою метажанрової для минулого сторіччя вибудованості *пасіонного* типу (перша фаза – уготовлення до спокутної жертви, друга фаза – здійснення жертвоприношення [3, 127]), типологія якої категорично не проглядається в столітті романтизму, але стає «загальним місцем»

композиційних рішень у століття Науково-технічної революції й «етажної» психології свідомості/підсвідомості минулого сторіччя.

При всій розкиданості подійного ряду «Привида опери», дві частини лібрето чітко обіграють: 1) повідомлення про необхідність жертовної любові Христини як би в схемі казок про Красуню й Чудовиська, 2) жертвопринесення у вигляді «підміни» спокутної акції Христини спробою покарати самого Привида. Цей останній зосереджує уявлення про традицію, пропонуючи для постановки свої *опери* Його акт творення показаний у його підземному лігвищі, що явно співвідноситься із сатанинським діянням. Але розташоване це лігвище серед органних труб, асоційованих із церковністю. І *звучить орган*, затверджуючи значимість «Фауста XX століття», що сполучає у своєму вигляді людське-творче й мефістофельське-сатанинське. Функція Маргарити-Обраниці, призначеної ним для Христини, складається в протилежності ідеї, закладеної в даний персонаж генієм Й.Ґете й музично-церковною редакцією цього образа в опері Ш.Гуно. Христина робить свій вибір, але колорит «легкого сопрано» партії Маргарити в Гуно проступає - у вигляді колоратурних складових партії Христини.Тим самим тембр органа отримує в даному творі тривіальне у виразовому значенні навантаження, оскільки твір представляє собою мьюзикл, але з показовими оперними нашаруваннями, у тому числі це звучання органа в адекватній для нього ситуації емблематичної сакральності творчого акту як проекції Божественного творення. І цей аспект, загалом, традиційного озвучування органа в опері або ораторії, підтриманий трактуванням партії Привиа як *ліричного* баритона, що надає його вокалу печатки високого прилучення до ідеального плану вираження.

Слід особливо відзначити суто вокальний у цілому план характеристики головних героїв, танцювальна пластика рухів яких значна, але не сполучена з танцювальною самозначимістю цих партій. Тим самим порушується паритет вокальностів-танцювальності, що показовий для мьюзикла, а перевага вокалу й вираженої драматичної напруги вказує на симбіоз опери й оперети (безсумнівно Віденського типу). В роботі А.Решетової, присвяченої аналізу динаміки впровадження клавіру у вистави музичного театру, відносно даного твору «Привид опери» Е.Л. Уеббера складені висновки, які переконують своєю ретельністю: - покладений в основу сюжету композиції роман Г.Леру становить органічне породження літератури-театру епохи символізму, успадковуючи ідею «педагогічного гіпнозу», насамперед, від Дж.Дьюморьє, у якого очевидно проступають риси «фаустіанства XX століття»;

- музичне рішення явно апелює до вокальної насиченості «надмьюзикловського» рівня, при цьому явно злагоджуючись із підвалинами веризму в трактуванні партій Привида, Рауля, але привносячи у характеристику Христини показники чероїні *ліричної* опери з обов'язковістю вигляду героїні як «жінки-дівчинки» і наявністю блискучої «ігрової» колоратури;

- драматургічне ціле підлягає закономірностям пасіонної типології, у якій перша частина є ідея уготовления жертви, друга - здійснення її, що підтримано високими знаками-символами; у цьому випадку - особливе емблематичне навантаження лягає на тембр органа і його сценічний вигляд, семантика якого погоджується зі значимістю сакрально-творчих актів;

- зазначена клавірна участь різко протистоїть рок'оперній недовірі до пафосності органних оголошень; поставангардний значеннєвий розклад погоджує традиційний естетично-моральний позитив органної виразності з демонічним сценічно-зоровим втіленням образа Привида [9, 30-31].

Зіставлення двох знаменитих творів Е.Л.Уеббера – вищеаналізованого «Привида опери» і рок-опери «Ісус Христос – суперстар», яка зумовила вихід автора на світовий рівень творчості, в аспекті виявлення в них тембральності клавіра, - вказує на досить різні принципи втілення. І вказані принципи відповідні щодо історичних протистоянь авангарду й поставангарду. Для рок-опери «Ісус Христос – суперстар» характеристичним є вихід на клавірну локальність рег-тайму, в якому зосередився розважальний стильовий момент як деякий значеннєвий «оазис» дії.

Інший зміст має розміщення органної звучності в центрі твору Уеббера «Привид опери», створюючи складну амбівалентність ліній характеристики головного персонажа, що сполучає в собі риси Квазімодо Гюго, Свенгалі Дюморье, головне, Фауста й Мефістофеля Ґете й Булгакова, у єдності їх персоніфікації головного героя як творця й лиходія, як благого «привида опери» у проджазовому потоці мьюзикла – і одночасно як страхаючого Привида Опери, що спотворюється до пародійних змістів у жанрових лещатах, неадекватних щодо *Оперної* ідеальності й героїки. Висування органної звучності як такої на центральне положення в дії освячує оперний розмах мьюзикла, у якому створений явний вокальний нахил у подачі персонажів, причому, з вираженими веристськими показниками форсирування *типових* прийомів з метою ствердження показової для самовідчуття носіїв культурних перетинань XX століття *дифузії* театру й бутійності. А це демонстративно заявлено було наприкінці XIX сторіччя в опері Р.Леонкавалло «Паяци», і неодноразово було продовжено в

сюжетних позиціях «плутання сцени й життя» - і в «Тосці», в «Мадам Батерфляй» Дж.Пуччіні, в «Джонні награє» Е.Кшенека, в «Сильві» І.Кальмана, в «Петрушці», «Маврі» І.Стравінського, у «Засобі Макропулоса» Л.Яначека, в «Балаганчику майстра Педро» М.де Фальї, у балеті «Чайка» Р.Щедріна, в «Розумниці» К.Орфа, у «Грецькому пасіоні» Б.Мартіну й т.ін. Орган у повноті представництва Творчості, у якій сакральний знак сплітається з егоцентризмом артистичного воління, - це рудимент классичності-*оперності* в джазованому «потоці життя», що сполучений і із красою Перетворення (вокальний дар Христини, вибудуваний Привидом), і з низькістю винищування «зайвих». Для усвідомлення специфіки прояву клавіру в «Привиді опери» Е.Л.Уэббера виявилося необхідним порівняння драматургії цього твору з тим, що супроводжував ствердження авангарду на грані з поставангардом («Ісус Христос – суперстар»), тоді як сам предмет даного дослідження, семантика клавіру в мьюзиклі «Привид опери» представляє відбиття в музичному жанрі культурних тенденцій поставангарда в чистоті й повноті його прояву.

У результаті проробленого зіставлення виявилося, що в першому з тут названих творів, в рок-опері «Ісус Христос – суперстар» маємо *локалізацію одиничного* в пафосі пошуку Істини за допомогою впровадження тембру ударно подаваного клавіру, клавіру-піаноли. Вказана рок'опера сюжетною основою демонструвала містеріальний ракурс трактування жанру, підсилений режисерськи-виконавським «комментуванням» композиторського тексту. Установочним номером у Уеббера являється монолог Іуди, у відповідності до ідеї, заданої назвою: Хрестна путь Ісуса як сходження до слави. В постановках часто акцентується інше: на фоні відеоряду, що втілює уявлення про Подвиг Ісуса як Каяття-Спокуту не свого гріха, що й подається рок'овим інструментальним складом, єдність звучання якого знаменує прийняття свідомістю тинейджерів християнської Істини.

У роботі А.Решетової [9] висувається таке спостереження:

«Именно внедренность истории Христовой в звучания молодежной музыки, обогащаемой распевами арий (ария-песня Магдалины, Ария Иисуса), создает рабочий континуум действия: сомневаясь, ошибаясь, юродствуя, юные души приобщаются к Истине, минуя искусы цинизма и вероисповедальной невнушаемости. И даже Фарисеи, Пилат, несмешиваемые с молодежной вспыльчивой правдоискательной напористостью, охватываются единым тембровым «пятном» рок'инструментализма, в котором смешиваются «голоса» нравственно заинтересованных лиц».

«Саме впровадженість історії Христової у звучання молодіжної музики, збагачуваної розспівами арій (арія-пісня Магдалини, Арія Ісуса), створює робочий континуум дії: сумніваючись, помиляючись, юродствуючи, юні душі прилучаються до Істини, минаючи спокуси цинізму й віросповідальної неприщеплюваності. І навіть Фарисеї, Пілат, що не змішуються з молодіжною запальною правдопошуковаою напористістю, охоплюються єдиною тембровою 'плямою' рок'інструменталізму, у якому змішуються 'голоси' морально зацікавлених осіб» [9, 33]. Але маємо єдиний виняток в ряду різноманітних фігур-характерів дії: Ілиходійство якого є самодостатнім і живиться інерцією охорони порядкоулаштування. І це поза моралі орієнтований фактор дій відмічений різким тембральним неспівпаданням із всією сукупністю звучань: фортепіанно-піанольний звуковий пласт у ритмі модного в 1960-ті чарльстона, котрий, в свою чергу, воскрешає тембральний колорит раннього «білого» фортепіанного джазу. Саме таке впровадження клавіру в музичне дійство рок'спектаклю, що дає наочне зіставлення «стилів життя – стилів мислення», з яких один втілює життєво-буттєвий підхід, одухотворений при всіх плутаних киданнях сумнівів-бунту-розчулення, а інший – бездуховний за суттю споживчого самообмеження й байдужості до всього, що не є комфорт споживання. Стильово-тембральними протиставленнями виявилися два історично зв'язаних шари: джазового витоку й постджазового рок'інструментарію. І знову звертаємося до узагальнень А.Решетової: «Перший ('рег-тайм-чарльстоновий') ототожнений у 1970-ті із традицією, зі стилем життєвих стереотипів попередніх, відділених двома світовими війнами й незліченними соціальними катаклізмами поколінь. А інший (рок'овий) – 'плем'я младоє, незнайоме' тинейджерівських солідаризацій у протистоянні категоричного ригоризму й тверезомислячих *батьків»* [9, 34]. Ні орган як такий, асоційований на Заході з храмовим знаком, із традицією християнського обрядотворения й обрядовіриування, ні фортепіано, що склало емблему одинично-артистичного самоствердження, не збігалися зі значеннєвими лініями проповіді – антипроповіді твору.

Наукова новизна роботи виражається у виявленні елементів пафосу ствердження оперно-веристських *типологічних* показників вокалу у мюзиклі «Привид опери», що надає видимих ознак передчуття пост-поставангардної стилістики у «мозаїчній» еклектиці драматичного мюзиклу Л.Уеббера «Привид опери».

Висновки**.** В «Привиді опери» Л.Е.Уеббера повною мірою позначилася проверистська заданість концепції вистави, в остаточному підсумку драматургічних ознак вирішеної в подобі до

пасіону й з оглядкою на оперні форми як такі – у межах драматичного мюзикла. Багатий асоціативний ряд літературного джерела в спрямованості на співвіднесеність із творами В.Гюго, Й.Ґете, особливо на гучний успіх, що пережив, роман Дж.Дюморье, створив передумови особливого роду *полістилістики* композиції Уэббера, у якій стильові запозичення, як відзначається в журналістських коментарях, очевидні від Моцарта до Мейєрбера, від Саллівана до Пуччіні (помітимо, вказуються *оперні* композитори), вкладені в деякі границі *джазованої* палітри мюзикла.

І в цьому строкатому стильовому контексті органна емблематика твору виглядає символом Вічного в мистецтві й у музиці, визначаючи «неруйнівність привиди оперності» в актуальних жанрових модифікаціях, як вже тільки відбулася опера як жанр й затвердилася у якості прекрасного явища художньосамодостатньої музики.

Література

1. Дроздовський Д. (2018) Постмодер помер. Хай живе пост-постмодерн. URL:litakcent.con/2013/05/17/postmodernism-pomer-hajjj-zhyve-post-postmodernism
2. Дюморье Дж. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/ Дюморье_Джордж
3. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.
4. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2012. 164 с. неоевроп. С. 99-134 Markova E. (2012)
5. Миночкина А. Operghost URL: operghost.ru/minochkina.html
6. Моль А.Мозаичная _культура. Интернет-ресурс: https://ru.wiki.org/wiki/Мозаичная _культура
7. Новикова О. Пол Остер «Столичный город». К вопросу о пост-постмодернизме. URL: http:/magazines.russ.ru/bereg/2011/32/по 18 pr.html
8. Онегина Евгения Что такое симулякр или Зачем на самом деле нужен Диксиленд? URL: https://theor yandpractice.ru/post/6543-chto-takoe-simulakr—ili-zachem-na-samom-dele-nuzhen-diskeylend
9. Решетова А. «Фортепиано и клавиры в оркестре и в музыкальном театре (на примере анализа композиции Э.Л.Уэббера «Призрак оперы»). Маг.работа. ОНМА имени А.В.Неждановой. Одесса. 1957. 57 с.
10. Симулякр Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/симулякр
11. Э.Л.Уэббер URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ллойд_Уэббер_Эндрю
12. Adorno T. (1978) Philosophie der neuen Musik . Frankfurt a.M., 200 S.
13. Gaston Leroux (1980). Das Phantom der Oper. Nachwort R.Alewyn. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 280 S.
14. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Призрак_Оперы/мьюзикл
15. URL: operghost.ru/trilbi.htm

References

1. Drozdovskly D. (2017). Postmodern Postmodern to die a natural death. Long live post-postmodern. [in Ukrainian]. URL:litakcent.con/2013/05/17/postmodernism-pomer-hajjj-zhyve-post-postmodernism [in Ukrainian].
2. Ду Maurier G. (2017). URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/ Дюморье_Джордж
3. Markova E. Intonation type of music art. Kyiv, Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
4 Markova E. (2012). The problem of music culturology. Odessa, Astroprint, [in Ukrainian].
5. Minochkina A. (2018). Operghost URL: operghost.ru/minochkina.html [in Russian].
6. Mohl A. (2014). Mosaic culture. URL: : https://ru.wiki.org/wiki/Мозаичная _культура [in Russian].
7. Novikova O. (2017). Pol Aster «"Metropolitan city". To question about post-postmodernism. URL: http:/magazines.russ.ru/bereg/2011/32/по 18 pr.html [in Russian].
8. Onjegina Jevgenia (2017). What is a zymulacer or Why indeed needs Diksyland? URL: https://theor yandpractice.ru/post/6543-chto-takoe-simulakr—ili-zachem-na-samom-dele-nuzhen-diskeylend [in Russian].
9. Reshetovва A. (2017). The pianoforte and claviers in orchestra and in music theatre (on example of the analysis to compositions A.L.WEBBER "Spectre of the opera"). Mag.work. ONMA name A.V.Nezhdanova [in Ukrainian].
10. Symilacer (2017). URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/симулякр[in Russian].
11. A.L.Webber. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ллойд_Уэббер_Эндрю [in Russian].
12. Adorno T. (1978). Philosophie der neuen Musik . Frankfurt a.M. [in Germany].
13. Gaston Leroux (1980). Das Phantom der Oper. Nachwort R.Alewyn. München, Deutscher Taschenbuch Verlag [in Germany].
14. (2017) URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Призрак_Оперы/мьюзикл [in Russian].
15. (2017). URL: operghost.ru/trilbi.htm [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 14.08.2019
Прийнято до публікації 28.09.2019

УДК 78.031: 316.347] (477)
https://doi.org/10.32461/190688

Кдирова Інеш Осербаївна,
заслужена артистка України, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID ID 0000-0003-2717-904X
inesh-k@ukr.net

ЕТНІЧНИЙ РЕНЕСАНС В УМОВАХ РОЗБУДОВИ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ

Метою дослідження є процес національно-культурного розвитку етнічних меншин України, їх творча та просвітницька діяльність в умовах розбудови української державності. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні діалектичного, аналітичного методів з метою визначення специфіки та особливостей формування етнічних товариств у сучасний період; семіотичного та культурологічного методів для аналізу соціокультурних процесів з метою репрезентації етнічної культури через призму національних традицій. **Наукова новизна** полягає у розгляді основних аспектів етнічної культури: автор уточнює поняття етнічної самоідентифікації, визначає основні чинники об'єднання етнічних груп на шляху до розвитку національної самобутності, аналізує культурну та соціальну діяльність організацій національних меншин, що виникли і функціонують в Україні. **Висновки та перспективи подальших досліджень.** Аналіз сучасного стану та основних тенденцій розвитку етнонаціональних процесів, зростання їхнього внеску у соціально-політичне, економічне та духовне життя нашого суспільства свідчить про етнічний ренесанс української нації та всіх національних спільнот, які проживають на території країни. Сформована за роки незалежності політико-правова база створила надійне підґрунтя для гармонійного поєднання інтересів усіх етнонаціональних компонентів українського суспільства, рівних умов для їхньої активної участі в державотворчих процесах, забезпечення балансу і потреб розвитку як етнічної більшості, так й етнічних меншин. Позитивним чинником розвитку етнонаціональної сфери є створення умов та надання можливості представникам різних національностей відроджувати, зберігати свою етнічну самобутність, мову й культуру, традиції, звичаї, обряди. Відродження етнонаціонального буття є важливим державотворчим чинником, що дає підстави для консолідації навколо ідеї зміцнення Української демократичної держави усіх громадян, незалежно від їхнього етнічного походження.

Ключові слова: етнічна культура, національна самоідентифікація, етнічне мистецтво, творча діяльність національно-культурних спільнот, національна єдність.

Кдырова Инеш Осербаевна, *доцент кафедры музыкального искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Этничний ренесанс в условиях развития Украинского государства

Целью исследования является процесс национально-культурного развития этнических меньшинств Украины, их творческая и просветительская деятельность в условиях развития украинской государственности. **Методология исследования** заключается в применении диалектического, аналитического методов с целью определения специфики и особенностей формирования этнических обществ в современный период; семиотического и культурологического методов для анализа социокультурных процессов с целью репрезентации этнической культуры через призму национальных традиций. **Научная новизна** заключается в рассмотрении основных аспектов этнической культуры: автор уточняет понятие этнической самоидентификации, определяет основные факторы объединения этнических групп на пути к развитию национальной самобытности, анализирует культурную и социальную деятельность организаций национальных меньшинств, возникли и функционируют в Украине. **Выводы и перспективы дальнейших исследований.** Анализ современного состояния и основных тенденций развития этнонациональных процессов, увеличение их вклада в социально-политическую, экономическую и духовную жизнь общества свидетельствует о этническом ренессансе Украинской нации и всех национальных меньшинств, проживающих на территории страны. Сформированная за годы Независимости политико-правовая база создала надежную основу для гармоничного сочетания интересов всех этнонациональных компонентов украинского общества, равных условий для их активного участия в процессах становления Украины. Положительным фактором развития этнонациональной сферы является создание и предоставление возможности представителям разных национальностей возрождать, сохранять свою этническую самобытность, язык и культуру, традиции, обычаи, обряды. Возрождение этнонационального бытия является важным фактором, что дает основания для консолидации вокруг идеи укрепления Украинского демократического государства всех граждан, независимо от их этнического происхождения.

Ключевые слова: этническая культура, национальная самоидентификация, этническое искусство, творческая деятельность национально-культурных обществ, национальное единство.

© Кдирова І.О.. 2019

Kdyrova Inesh, *Associate Professor of the Department of Musical Art of the Kiev National University of Culture and Arts*

Ethnic renaissance in the conditions of development of Ukrainian statehood

The purpose of the article is the process of national and cultural development of ethnic minorities in Ukraine, their creative and educational activities in the context of the development of Ukrainian statehood. **The methodology** of the research is to apply dialectical, analytical methods to determine the specifics and features of the formation of ethnic societies in the modern period; semiotic and culturological methods for the analysis of socio-cultural processes to represent ethnic culture through the prism of national traditions. **The scientific novelty** consists in consideration of the main aspects of ethnic culture: the author clarifies the concept of ethnic self-identification, defines the main factors of the association of ethnic groups on the way to the development of national identity, analyzes the cultural and social activities of organizations of national minorities that have arisen and are functioning in Ukraine. **Conclusions.** An analysis of the current state and main trends in the development of ethnic-national processes and their contribution to the socio-political, economic and spiritual life of our society suggests that the restoration of the independence of the Ukrainian state has changed the social status of the Ukrainian nation and all ethnic communities living on the territory of the country and provided it — a powerful impetus to their national-cultural revival. The political and legal basis formed during the years of independence has created a solid foundation for the harmonious combination of the interests of all ethnic-national components of Ukrainian society, equal conditions for their active participation in state-building processes, ensuring the balance and needs of the development of both the ethnic majority and ethnic minorities. A positive legal factor for the development of the ethnic-national sphere is the creation of conditions and the possibility for representatives of different nationalities to revive, preserve their ethnic identity, language, and culture, traditions, customs, ordinances. The revival of ethnic-national life is an essential state-building factor, which gives grounds for consolidation around the idea of strengthening the Ukrainian democratic state of all citizens, regardless of their ethnic origin.

Key words*:* ethnic culture, national identity, ethnic art, creative activity of national-cultural communities, national unity.

Актуальність теми дослідження. Сучасне українське суспільство визначається як полікультурне, в якому помітний та стійкий розвиток отримала більшість етнічних культур. Поліетнічність суспільства проявляється в тому, що різні етнічні культури існують і розвиваються в межах різноманітних культурних практик, спираючись на законодавчу підтримку з боку держави, на офіційному юридичному визнанні рівноправ'я культур всіх етнічних груп, які проживають на території України. Розбудова цивілізованої держави завжди супроводжується процесом національної самоідентифікації, етнічним відродженням, підвищенням інтересу до етнічної історії та культури. Гармонічне існування багатонаціональних держав, як відомо, можливе лише у суспільстві, що має високу культуру. А високий рівень культури досягається у тому числі і за рахунок збереження системи національних традицій та мистецтва. Під національними ми розуміємо традиції не лише українців як титульного етносу, а й традиції представників інших національностей, що населяють Україну. Процес відродження національних культур є дуже важливим тому, що через взаємне пізнання співіснуючих національних культур формуються толерантні міжетнічні стосунки, що є надійним фундаментом національної єдності.

Аналіз досліджень і публікацій. Складність та багатовекторність проблеми відродження національних меншин зумовлюють чималий інтерес до неї з боку науковців, оскільки етнічний ренесанс – складне та полікомпонентне явище. Актуальні проблеми нинішнього етапу розвитку багатонаціонального українського суспільства розглядаються у ґрунтовних працях провідних науковців В. Андрущенка, О. Ануфрієва, В. Антоненка, В. Бебика, М. Головатого, В. Горбатенка, В. Євтуха, В. Кременя, І. Кураса, О. Майбороди, В. Ребкала, О. Сагана, В. Трощинського, М. Шульги. Українська етнополітична і суміжна проблематика збагатилася захищеними докторськими дисертаціями О. Антонюка, В. Вівчарика, В. Ігнатова, І. Онищенка, Т. Рудницької, В. Скуратівського, Л. Шкляра та інших. Активно ведуться етноісторичні та етнодемографічні дослідження, представлені у монографічних виданнях, що побачили світ останнім часом.

Метою статті є висвітлення процесу національно-культурного відродження етнічних меншин України та аналіз діяльності національно–культурних об’єднань в умовах розбудови української державності. Предметом дослідження є процес національно-культурного відродження етнічних меншин, культурницька, освітня, соціальна діяльність організацій національних меншин, що виникли і функціонують в регіонах України з 1991 по 2013 роки. Результати дослідження процесу національно-культурного відродження етнічних спільнот на сучасному етапі допоможе відповідним органам влади проводити виважену етнополітику, спрямовану на формування толерантного клімату в державі та на запобігання міжнаціональній ворожнечі, що стала бідою для багатьох країн сучасного світу. Внаслідок історичних процесів Україна сформувалася як держава с поліетнічним складом

населення, що обумовило формування традиційно мирного співіснування та культурної взаємодії між різними етнічними спільнотами.

Виклад основного матеріалу. Кожен етнос становить замкнену цілісну систему, і її функціонування базується на багатьох чинниках. Зокрема, це складові етнічної культури, фактори, що творять етнос як організм соціальний та біологічний, а також фактори, що відповідають за збереження його самосвідомості. Загалом, осмислення суспільного розвитку людини і цивілізації не може базуватися в наш час на концепції, в основу якої покладено лише один принцип. Необхідним є глибоке дослідження культури етносу, її структури та складників, оскільки саме в цій площині лежить відповідь на питання про шляхи та напрями розвитку людства [3]. У науково-пізнавальному і прикладному сенсі винятковий інтерес становить процес культурного самовизначення (самоідентифікації) етнічних груп в Україні. Перед етнічною групою стоїть мета посилити те особливе, що вирізняє її з-поміж інших етнічних груп, які проживають на території України. Ці прагнення породили сплеск етнічної активності, що проявилось насамперед у зверненні до традицій, звичаїв, мови, релігійності, набуваючи щораз глобальнішого характеру.

Культурна самоідентифікація є одним з найважливіших етапів і процесів культурного устрою кожної етнічної групи. Основним етнічним визначником вважається поняття етнічної ідентичності, тобто усвідомлення людиною своєї приналежності до тієї чи іншої етнічної спільноти, що базується на спільності мови, історичної долі, культури, побуту, традицій, звичаїв, способу господарювання тощо. Потреба в ідентифікації пов'язана з тим, що у колективі особистість почуває себе у безпеці та відчуває потребу в самоідентифікації себе з певною етнічною групою, усвідомленні самої себе як невід'ємної частки своєї групи [9]. Таким чином, культурна самоідентифікація етнічних груп — це самовизначення, усвідомлення себе з тими культурними рисами (мовою, мистецтвом, символами, ритуалом, одягом, прикрасами тощо), які притаманні лише певній етнічній групі [2]. Національне відродження торкається передусім духовної сфери життя суспільства, розпочинаючись з самопізнання, з ототожнення себе з представниками якогось окремого етносу і з усвідомлення необхідності краще знати історію свого народу, його мову, культуру, традиції, його місце серед інших народів світу. Одним з проявів етнічного відродження національних меншин є створення та діяльність національно–культурних організацій, які об’єднують людей з метою здійснення різноманітних заходів, спрямованих на сприяння етнічному відродженню тієї чи іншої меншини. Існування національно–культурних об’єднань дозволяє громадянам, що не належать до титульного етносу, найбільш повно реалізувати право на вивчення своєї етнічної культури, мови, традицій, що за важких економічних умов держава не завжди може забезпечити. Саме через функціонування національно-культурних товариств громадський рух у нинішній час набуває розвитку, поглиблюються процеси відродження етнічної самобутності.

На 1 січня 2013 року в Україні діє близько 1300 об'єднань національних меншин, 39 із них мають всеукраїнський статус. У березні 2018 року було зафіксовано понад 2 тисячі художніх колективів національних спільнот. Реально визначилися як національні меншини 38 етносів, тобто утворили свої громадські організації, що представляють і відстоюють перед органами державної влади і місцевого самоврядування права й інтереси своєї національності. Зросла внутрішня солідарність, згуртованість представників національно-культурних товариств, удосконалюється співпраця цих об'єднань з органами виконавчої влади різних рівнів, у середовищі таких етнічних спільнот, як росіяни, болгари, греки, німці, поляки, румуни, угорці, молдовани, естонці, вірмени, грузини практично завершився період інтенсивного утворення національно-культурних товариств. Ці організації репродукують свою етнічну самобутність, тобто володіють внутрішніми резервами для формування досить стійкої етнічної самосвідомості та збереження етнокультурних цінностей [4].

Глибоке дослідження теми громадських організацій національних меншин в Україні провела науковець Лойко Л. І. Новітня історія цих організацій починається з кінця 1980-х років, але передісторія сягає, щонайменше, середини XIX ст. Форми етнічної самоорганізації та засоби державної етнополітики за цей час були найрізноманітнішими. Введення етнонаціональних організацій до правового поля молодої незалежної держави підштовхнуло розвиток інтеграційних процесів у міжетнічному середовищі [5]. Національні товариства нерідко виступають у формі асоціацій, культурних центрів, земляцтв, громад, завдання яких полягає у захисті прав своїх членів. Національні організації мають структуру, яка включає представницькі, виконавчі й контрольно-ревізійні органи [7]. За принциповою значущістю, пріоритет серед програмних завдань віддається вирішенню етнокультурних проблем, наступними йдуть економічні, політико-ідеологічні, пропагандистські, інформаційно-освітні та інші. У процесі діяльності вказані організації отримують державну допомогу. Фінансування з державного бюджету розвитку національних меншин

здійснюється через надання коштів для реалізації конкретних заходів, спрямованих на збереження етнічної самобутності, національної культури і національної мови також через громадські організації. Суттєву фінансову допомогу національно-культурні товариства отримують також від своїх етнічних батьківщин, міжнародних фондів та окремих меценатів.

Культурна специфіка етносів — це не лише сукупність традиційно-побутових особливостей матеріальної і духовної культури, що склались у минулому, а й культурні досягнення народу, його внесок у національну та сучасну світову культуру [3]. У системі етнічної культури консолідуючим чинником виступає мистецтво. Мистецтво містить в собі конкретне вираження художніх прагнень народу і має відповідний культурно-історичний ґрунт, на якому завдяки зусиллям творців проростають зерна нових надбань і досягнень [5]. Цінність і показовість етнічного для мистецтва полягає в тому, що воно становить органічну цілісність засвоєних монолітів, які прийшли шліфування часом, усе більше набираючи виразності у своїй самородності. Досвід усної народної творчості в широкому спектрі видів і жанрів, що нерідко паралельно йдуть з видами і жанрами професійного мистецтва, найкращим чином підтверджує цю думку. Як правило, звертається увага на спільність естетичних побутово-практичних функцій, особливо у сфері художніх промислів. У творах декоративно-прикладного мистецтва, в архітектурних способах розкриті характери, почуття, погляди людей і через них - суть громадського життя тієї або іншої історичної епохи та етнічної групи. Твори мистецтва розповідають нам не тільки про спосіб життя, думках, почуттях окремої людини, але і про світогляд, світовідчуванні суспільства, його ідеалах. Отже, в епіцентрі уваги до етносу, що є фундаментальною клітиною в аналізі таких спільностей, як плем'я, народність, нація, виявився не лише зміст цього поняття, а й діалектичність переходу до більш загальних категорій – міжетнічних, міжнаціональних зв'язків у загальнолюдській єдності [6]. Міжнаціональні відносини, функціонування національно-культурних товариств — сфера надзвичайно делікатна. Відтак висвітлення цієї проблематики у ЗМІ потребує виваженості, дотримання загальновизнаних норм людської етики, гуманізму, демократичності, поваги до національних мов, культур, традицій, до почуття гідності етнічних спільнот та громадян, які до них належать, достовірності й неупередженості у викладенні фактів. Європейський вибір, що зробила Україна — це водночас і рух до стандартів реальної демократії, базованої на засадах верховенства права й свобод людини та громадянина, у тому числі представників національних меншин. Ефективна реалізація положень Програми діяльності Уряду потребує удосконалення національного законодавства у сфері міжнаціональних відносин та адаптації його положень до міжнародно-правових стандартів ЄС. Зокрема, зараз йдеться про таку модель етнонаціонального розвитку України, котра мала б базуватися на визнанні права українського народу на політичне самовизначення як титульної нації, із забезпеченням найширших прав і свобод представників кожної етнічної групи як повноправних громадян України.

Аналіз основних тенденцій розвитку етнонаціональних процесів, зростання їхнього внеску у соціально-політичне, економічне та духовне життя нашого суспільства свідчить про те, що відновлення незалежності Української держави змінило суспільний статус української нації та всіх етнічних спільнот, які проживають на території країни і надало могутній поштовх до їхнього національно-культурного відродження. Позитивним правовим чинником розвитку етнонаціональної сфери є створення умов та надання можливості представникам різних національностей відроджувати, зберігати свою етнічну самобутність, мову й культуру, традиції, звичаї, обряди. Етнічний ренесанс, відродження етнонаціонального буття є важливим державотворчим чинником, що дає підстави для консолідації навколо ідеї зміцнення Української демократичної держави усіх громадян, незалежно від їхнього етнічного походження. Адже саме дійова взаємодія української нації та національних меншин сприятиме становленню в Україні громадянського суспільства.

Література

1. Андрущенко В., Губерський Л., Михальченко М. *Культура. Ідеологія. Особистість*. Київ : Знання України, 2002. 578 с.

2. Ануфрієв О. М. Взаємодія етнічних культур як підґрунтя розвитку національної свідомості. *Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Серія : Релігієзнавство. Культурологія. Філософія*. 2002. Вип. 10. С. 25–29.

3. Ануфрієв О.М. Етнокультура в системі національної культури. *Українознавство*. 2002. № 1–2. С. 241–242.

4. Кдирова І. О. Музичне мистецтво етнокультурних спільнот в сучасній Україні. *Взаємодія культур і збереження розмаїття форм культурного самовираження в умовах глобалізації* : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф., (28–29 травня 2013 р.). Київ : НАКККіМ, 2013. С. 157–165.

5. Лойко Л. І. *Громадські організації етнічних меншин України: природа, легітимність, діяльність* : монографія. Київ : ПЦ «Фоліант», 2005. 634 с.

6. Нікішенко Ю. І. Поняття «етнічна культура» і «традиційна культура» в етнокультурології. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська Академія». Серія : Теорія та історія культури*. 2004. Т. 24. С. 4–12.

7. Саган О. Аспекти формування і реалізації державної етнонаціональної політики та гармонізація міжнаціональних відносин в умовах європейського вибору України. *Україна – НАТО = Ukraine – NATO*. 2008. № 2. С. 41–51.

8. Станкевич М. Народне мистецтво й етносвідомість. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2001. № 2 (7). С. 85–89.

9. *Україна поліетнічна* / Ін-т дослідж. діаспори. Київ, 2003. 107 с.

10. Шульга Н. А. *Этническая самоидентификация личности*. Киев : Ин-т социологии НАН Украины, 1996.

References

1. Andrushchenko, V., Huberskyi, L., Mykhalchenko, M. (2002). *Kultura. Ideolohiia. Osobystist* [Culture. Ideology. Personality]. Kyiv: Znannia Ukrainy [in Ukrainian].

2. Anufriiev, O.M. (2002). Vzaiemodiia etnichnykh kultur yak pidgruntia rozvytku natsionalnoi svidomosti [Interaction of ethnic cultures as the basis for the development of national consciousness]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. M. P. Drahomanova. Seriia : Relihiieznavstvo. Kulturolohiia. Filosofiia* [in Ukrainian].

3. Anufriiev, O.M. (2002). Etnokultura v systemi natsionalnoi kultury [Ethnoculture in the system of national culture]. *Ukrainoznavstvo* [in Ukrainian].

4. Kdyrova, I.O. (2013). Muzychne mystetstvo etnokulturnykh spilnot v suchasnii Ukraini [Musical art of ethno-cultural communities in modern Ukraine]. *Vzaiemodiia kultur i zberezhennia rozmaittia form kulturnoho samovyrazhennia v umovakh hlobalizatsii* [in Ukrainian].

5. Loiko, L.I. (2005). *Hromadski orhanizatsii etnichnykh menshyn Ukrainy: pryroda, lehitymnist, diialnist* [Public organizations of ethnic minorities of Ukraine: nature, legitimacy, activities] : monohrafiia. Kyiv : PTS «Foliant» [in Ukrainian].

6. Nikishenko, Yu. I. (2004). Poniattia «etnichna kultura» i «tradytsiina kultura» v etnokulturolohii [The concept of "ethnic culture" and "traditional culture" in ethnocultural studies]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Kyievo-Mohylianska Akademiia». Seriia : Teoriia ta istoriia kultury* [in Ukrainian].

7. Sahan, O. (2008). Aspekty formuvannia i realizatsii derzhavnoi etnonatsionalnoi polityky ta harmonizatsiia mizhnatsionalnykh vidnosyn v umovakh yevropeiskoho vyboru Ukrainy [Aspects of formation and realization of state ethno-national policy and harmonization of interethnic relations in the conditions of European choice of Ukraine]. *Ukraina – NATO = Ukraine – NATO* [in Ukrainian].

8. Stankevych M. (2001). Narodne mystetstvo y etnosvidomist [Folk art and ethno consciousness]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Seriia : Mystetstvoznavstvo* [in Ukrainian].

9. Ukraina polietnichna. (2003). [Ukraine is multiethnic] / In-t doslidzh. diaspory. Kyiv [in Ukrainian].

10. Shul'ga, N.A. (1996). Etnicheskaya samoidentifikatsiya lichnosti [Ethnic identity self-identification]. Kiev : In-t sotsiologii NAN Ukrainy [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.09.2019
Прийнято до публікації 21.10.2019

УДК 78.071.1Прокоф'єв:785.7
https://doi.org/10.32461/190689

Базіна Наталія Юріївна,
в.о. доцента кафедри камерного ансамблю
Національної музичної академії України
ім.П.І.Чайковського
ORCID https://orcid.org 0000-0002-2737-8260
nataliabazina@ukr.net

НОВІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ МОВИ У ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА ТА ЇХ ВИКОНАВСЬКА РЕЦЕПЦІЯ
(НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО ОР. 80, №1)

Мета статті полягає в тому, аби шляхом аналізу виокремити традиційну і інноваційну складові музичної мови сонати ор.80 С. Прокоф'єва (зокрема, таких аспектів, як гармонія, фактура, ритм, синтаксична організація) та, спираючись на аргументацію художньої доцільності мовних новацій, запропонувати певні шляхи виконавського осягнення цього твору. **Методологія** дослідження поєднує загальнонаукові та специфічно музикознавчі методи. Серед загальнонаукових слід зазначити індуктивний та порівняльний методи, серед специфічно музикознавчих – метод музикознавчого та виконавського аналізу музичного твору. На основі порівняльного аналізу виконавських версій сонати С. Прокоф'єва для скрипки ор.80 зроблено узагальнення щодо характеру розуміння новацій музичної мови різними інтерпретаторами. Розглянуто наступні аспекти: оновлення ладогармонічних засобів, збагачення фактурних типів, взаємодія традиційних та нових принципів формотворення в жанрі сонати; виконавське бачення особливостей формотворення частин циклу. **Наукова новизна** полягає в тому, що конкретні інтерпретації розглянуті як проекція розуміння і відтворення виконавцями новацій музичної мови. **Висновки** дослідження полягають в тому, що мовні новації охоплюють різні композиційні рівні твору та є основою для переосмислення жанрової моделі сонати, зокрема, її композиційного алгоритму та способу розгортання драматургічного конфлікту. Розмежування традиційного та інноваційного в аспектах музичної мови є умовним, але перцепційно необхідним, допоміжним засобом, що створює в свідомості виконавця певні базові орієнтири, необхідні в побудові переконливої виконавської версії твору.

Ключові слова: музична мова, інтерпретація, творчість Сергія Прокоф'єва, соната для скрипки та фортепіано.

***Базина Наталия Юрьевна**, и. о. доцента кафедры камерного ансамбля Национальной музыкальной академии Украины им.П.И.Чайковского*

Новые аспекты музыкального языка в творчестве Сергея Прокофьева иих исполнительская рецепция *(на примере сонаты для скрипки и фортепиано ор. 80 ,№1)*

Цель статьи состоит в том, чтобы путем анализа выделить традиционную и инновационную составляющие музыкального языка сонаты ор.80 С. Прокофьева (в частности, таких аспектов, как гармония, фактура, ритм, синтаксическая организация) и, опираясь на аргументацию художественной целесообразности языковых новаций, предложить определенные пути исполнительского постижения этого произведения. **Методология** исследования сочетает общенаучные и специфически музыковедческие методы. Среди общенаучных следует отметить индуктивный и сравнительный методы, среди специфически музыковедческих – метод музыковедческого и исполнительского анализа музыкального произведения. На основе сравнительного анализа исполнительских версий сонаты Прокофьева для скрипки ор.80 сделано обобщение о характере понимания новаций музыкального языка различными интерпретаторами. Рассмотрены следующие аспекты: обновление ладогармоничесих средств, обогащение фактурных типов, взаимодействие традиционных и новых принципов формообразования в жанре сонаты; исполнительское видение особенностей формообразования частей цикла. **Научная новизна** заключается в том, что конкретные интерпретации рассмотрены как проекция понимания и воспроизведения исполнителями новаций музыкального языка. **Выводы** исследования заключаются в том, что языковые новации охватывают различные композиционные уровне произведения и являются основой для переосмысления жанровой модели сонаты. В частности, ее композиционного алгоритма и способа развертывания драматургического конфликта. Разграничения традиционного и инновационного в аспектах музыкального языка является условным, но перцепционно необходимым, вспомогательным средством, что создает в сознании исполнителя определенные базовые ориентиры, необходимые в построении убедительной исполнительской версии произведения.

Ключевые слова: музыкальный язык, интерпретация, творчество Сергея Прокофьева, соната для скрипки и фортепиано

© Базіна Н.Ю., 2019

Bazina Natalia, *Acting Assistant Professor of the department of chamber ensemble in the Ukraine Tchaikovsky National Academy*

New Aspects of the Musical Language in the Works of Sergei Prokofiev and Their Performing Reception. (Sonata for violin and piano o. 80, №1 case study)

The purpose of the article are to isolate, by analysis, the traditional and innovative components of the sonata, to suggest certain ways of performing this work. **The methodology** combines general scientific and specifically musicological methods. Inductive and comparative methods should be mentioned among the general scientific methods, and the method of musicological and performative analysis of a musical work should be mentioned among the specifically musicological methods. Based on a comparative analysis of the performance versions of S. Prokofiev's sonata for violin op.80, a generalization on the nature of the understanding of the innovations of the musical language by different interpreters is made. The following aspects are considered: updating of harmonic means, enrichment of textural types, the interaction of traditional and new principles of shaping in the sonata genre, performing vision of peculiarities of forming parts of a cycle. **The scientific novelty** is thy specific interpretation that is considered as a projection of understanding and reproducing the innovations of musical language by the performers. **Conclusions** of the study are that linguistic innovations cover different compositional levels of the work and are the basis for rethinking the genre model of the sonata, in particular, its compositional algorithm and method of unfolding dramatic conflict. The distinction between traditional and innovative aspects of musical language is a conditional but perceptually necessary auxiliary tool that creates in the mind of the performer specific basic orientations required in the construction of a convincing performed version of the work.

Key word*s:* musical language, interpretation, creativity of Sergey Prokofiev, sonata for violin and piano

Актуальність теми дослідження. Камерна творчість традиційно розглядається з двох протилежних сторін: як творча лабораторія і як особистий щоденник композитора. Бути лабораторією – означає стати полем впровадження стилістичних новацій, які, в силу слабкої кореляції з попереднім слухацьким досвідом, ускладнюють розуміння і сприйняття твору. З іншого боку, щоденниковий наратив передбачає певну відвертість, акцент на особистому художньому змісті. Парадоксальне поєднання змісту і засобів його втілення спричиняє той факт, що чимало камерних творів є комунікативним ребусом для виконавця, вирішити який можна тільки в результаті свідомого входження в нове коло стилістичних прийомів, розуміння художньої доцільності їх вибору. Це вимагає аналітичних, перцептуальних зусиль. Зазначене формально-змістовне протиріччя стосується не лише камерних творів радикально-авангардного спрямування, але й тих, що можна вважати стилістично поміркованими. До подібних творів належить скрипкова соната С. Прокоф'єва ор. 80 №1, що вважається класикою XX століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Стилістику Скрипкової сонати С. Прокоф'єва розглядало чимало дослідників, але, як правило, побіжно, з метою обґрунтування певних теоретичних позицій: наприклад, В. Холопова [15] звертається до неї в монографії, присвяченій ритму XX сторіччя; В. Бобровський [1] – у своєму вченні про перемінність функцій музичної форми; Ю. Холопов [17] та М. Скорик [12] – в роботах, присвячених гармонії та ладу в творчості композиторів XX століття. Соната аналізувалася в монографіях, присвячених творчості С. Прокоф'єва (І. Мартинов [6] та І. Нєсть'єв [8]) та окремим жанрам в ній, зокрема камерній музиці (Я. Сорокер [14], А. Боярінцева [3] та І. Боровик [2]). З виконавських позицій твір аналізувався в роботах Я. Сорокера [13] та Й. Сігеті [11]. Окремі аспекти аналізу сонати можна знайти в інших роботах[1].

Мета статті полягає в тому, аби шляхом аналізу виокремити традиційну і інноваційну складові музичної мови сонати ор.80 С. Прокоф'єва (зокрема, таких її аспектів, як гармонія, фактура, ритм, музичний синтаксис) та, спираючись на аргументацію художньої доцільності мовних новацій, запропонувати певні шляхи виконавського осягнення цього твору.

Виклад основного матеріалу. Методологічною основою дослідження є запропонована С. Шипом система музичної мови, в якій структурно осмислюються зміни, що відбуваються в музиці з плином часу. В термінології С. Шипа, зміни в музичній мові скрипкової сонати ор. 80 С. Прокоф'єва відбуваються на рівні норми та узусу[2] тоді як мовний базис залишається незмінним і забезпечує наявність комунікаційних орієнтирів, що допомагають осягнути змістовну складову твору, попри ладові, ритмічні, фактурні новації. Розглянемо специфіку мовних змін на двох масштабно-композиційних рівнях сонати: від фрагменту окремої частини – до частини циклу. Дослідницька увага, таким чином, сконцентрована на таких моментах сонати:1) на першій частині циклу, композиційну функцію якої переосмислено на вступну внаслідок заміни дієвого драматичного конфлікту на епічну оповідь; 2) на експозиції другої частини, в якій контраст головної та побічної партій втілено новітніми засобами мови (зауважимо принагідно, що сама наявність такого контрасту в другій, а не в першій частині також свідчить про переосмислення композиційних функцій всередині сонатного циклу).

Зазначені зміни в композиційному алгоритмі сонатної форми є прямим наслідком мовних новацій. Розуміння тісного зв'язку між мовно-стилістичним та композиційним рівнями організації музичному твору має потужні традиції в музикознавстві, на них ми наразі орієнтуємося. Зокрема, на тісному зв'язку між музичною мовою та композиційною організацією твору наголошує Н. Горюхіна, зазначаючи, що новий тип тематизму обумовлює нові способи його розгортання й веде до змін на рівні форми окремих частин та всього сонатного циклу [4,256-257]. Форма по відношенню до музичної мови є вищім рівнем організації, і суб'єктивний злам у ній є проекцією тих процесів, що відбуваються в мові. Перша скрипкова соната С. Прокоф'єва ор.80[3] – глибоко філософський твір, з реалістичними образами-персонажами, пов'язаними з людиною в різних проявах її душевної сили, з відчуттям одночасності минулого і теперішнього, можливо, й майбутнього. Як у кожному по-справжньому глибокому творі, в сонаті містяться багаті можливості для виконавської інтерпретації [7,41-42], з різним трактуванням образів та висвітленням певних складових форми, тембровим забарвленням інструментів тощо. Нижче аналізуватимуться найбільш показові моменти виконавського прочитання оновленої музичної мови сонати, що їх можна відслідкувати в різних виконавських інтерпретаціях[4]. Звернемося до двох вище зазначених епізодів сонати.

1. Традиційне сонатне allegro у *першій частині* замінено на епічну розповідь, що має вступну функцію в масштабах циклу.[5] З огляду на нетрадиційну композиційну функцію частини, нас цікавитимуть два питання: 1) яким чином можна поглибити виконавськими засобами так званий «розвинений вступ» [9,213]? 2) які ладові та ритмічні особливості сприяють оповідному характеру першої частини, створюючи образ, занурений у глибоку давнину?

Перша частина циклу (***Andante assai***, 107 тактів) – речитативна, епічно-оповідна, з драматичними сплесками в партії скрипки. Форма частини (*A-B-A-C-A-C-A*) подібна до куплетної. Я. Сорокер називає форму тричастинною з рисами рондо та варіаційності [14,56-57]. Твір починається в *фа мінорі* тихим звучанням в басах фортепіано темою, яка нав'язує до образів сивої давнини (матеріал *A*). На це вказує натуральний мінорний лад з використанням мелодичних і гармонічних квінт.[6] Друга тема (*B*) з'являється в т.51, в основі її – скорботні інтонації. Одразу після викладу першої теми відбувається ряд мелодико-гармонічних модуляцій: з *фа мінору* до однотерцевого *фа-бемоль мажору, ре-бемоль мажору та ля мінору* де терція *ля бемоль* (трель в партії скрипки) є зниженим основним тоном, (т. 10). Така мелодична та ладова будова налаштовує на описово-розповідний зміст частини з посиленим драматичним компонентом. Це яскраво відображено в інтерпретаціях у В. Рєпіна – Б. Березовського та у Г. Кремера – М. Аргеріх. В цих виконаннях перший відвертий емоційно кульмінаційний виплеск настає вже у т. 10, що в масштабі частини буде розширювати вступну функцію ***Andante assai***. Кульмінація матеріалу А – т.39; у виконанні В. Рєпіна – Б. Березовського колосальне *cresc* до ***ff*** (т. 39) посилює трагічно-драматичний контекст, скрипка звучить, як останнє благання про допомогу. Цю кульмінацію І. Перлман – Вл. Ашкеназі подають людяно та драматично. На відміну від інших виконавських версій, в цьому виконанні це перша значна подія.

Наступний матеріал *B* з'являється з т. 51 (у явному сі мінорі): секундові ходи в партії скрипки (тт. 45-50) змінюються «зітханнями» висхідних терцій, кварт, секунд, які з т. 54 дзеркально відтворюються в партії фортепіано. Фактура перебирає на себе тематичні функції за відсутності явного тематизму. Це зумовлено змістом розділу: скорботні інтонації обох інструментів надають певне емоційне забарвлення. Контрастом до нього стає поява «трьох ударів»[7], що репрезентується в партії фортепіано у низькому регістрі (на тонах *сі-фа-сі*). В т. 57, скрипка, отримавши своєрідний енергетичний імпульс, продовжує більш інтенсивний розвиток даного тематичного матеріалу *B* з кульмінацією в т. 60. У виконанні В. Рєпіна – Б. Березовського після кульмінації (т. 39) до т. 45 відбувається згасання звуку. Інструменти набувають потойбічного звучання в матеріалі *B,* а «три удари» (в т. 57,т. 61) приголомшують і ніби повертають душу з небуття. У виконанні І. Перельмана – Вл. Ашкеназі трохи інакше будується драматургія цього розділу: як тихі скорботні благання звучить двоголосся скрипки (з т. 45), перші «три удари» з'являються здалеку (т.57), а другі невблаганно обрушуються на жалібні інтонації (т.61), останні «три удари» віддаляються в т. 67.

Новий матеріал *C* з такту 79 генетично пов'язаний з матеріалом *A*, але втілює інший образ і має інакше фактурне вирішення. Тема акордами на ***p***, на відміну від початку, має світлий і трохи відчужений характер. Це підкреслено гармонією (натуральний *фа мінор*) та тихими (*con surd, pp)* пасажами скрипки *freddo*[8]. У такті 89-92 повертається матеріал *A* в партії фортепіано в початковому вигляді, але в контрапункті до нього звучить *pizz.* скрипки (*recitando),* що в поєднанні з темою є квінтесенцією початкового матеріалу *A*, як одночасне бачення всіх подій. Заключне проведення теми з т. 98 проводиться в якості епілогу.

У виконанні В. Рєпіна – Б. Березовського в розділі *С* акорди фортепіано і пасажі скрипки звучать ясно, скоріш, як відтворення спокійного пейзажу, ніж передача емоційного стану. Це відбувається за рахунок трохи більш рухливого темпу, ніж на початку. *Recitando pizz* скрипки з т. 89 у В. Рєпіна – емоційно-насичені та повертають в коло похмурих образів, останнє проведення теми йде в початковому темпі з ледь помітним уповільненням-завмиранням до кінця. У виконанні Г. Кремера – М. Аргеріх кришталево ясні акорди і ледве чутні пасажі скрипки в розділі *С* контрастують з гучними й опуклими *recitando pizz*, що нагадують про драматичні події. У цьому виконанні, як і у В. Рєпіна – Б. Березовського, підкреслена різниця матеріалів *А, В* і *С*. Це надає особистісного змісту музиці і нівелює вступну функцію *першої частини* до *другої.* У виконанні І. Перельмана – Вл. Ашкеназі розділ *С* має тихе і потойбічне звучання. Виконавці не розкривають до кінця сюжет твору (*першої частини*) – це дійсно, вступ до подальшої батальної та героїчної другої частини. У цьому виконанні *перша частина* має вступну функцію. Єдиний, невблаганний потік ***Andante assai***, без явного поділу на епізоди, проходить перед слухачем як час з усіма трагічними, драматичними та фантасмагоричними подіями де «немов крізь серпанок століть вимальовуються потемнілі від часу суворі обличчя давнини» [8,406]. Як бачимо, шляхом більш яскравої подачі певних епізодів тексту, можна частково змінити вектор музичного розгортання, акцентуючи цілеспрямованість руху або перебування в контрастних емоційно-образних станах. Функцію першої частини як вступної у сонатно-симфонічному циклі підкреслюють такі виконавські засоби, як більш емоційна подача кульмінацій, посилення контрасту між епізодами, широке використання агогічних прийомів. Оповідному характеру частини сприяють ритм та лад. Дванадцяти-ступеневий діатонічний лад С. Прокоф'єва, що є одним з проявів його стилістичної винятковості, використовується композитором для трансформації образів та розвитку теми.

2. Друга частина ***Allegro brusco*** написана в сонатній формі. З огляду на традиційну форму частини, нас цікавитимуть два питання: як втілюється контраст обох енергійних, по суті, головної та побічної партії в нотному тексті та інтерпретаціях? Які новації мови використовуються композитором для подання змісту частини (експозиції)?

Зміст *другої частини* є типовим для перших частин циклу. Це дієве *сонатне allegro* з реалізацією контрасту головної та побічної партій. Жорстка головна партія втілює запекле протистояння. Побічна має таку ж емоційну насиченість, але є проявом позитивних сил. Не змінюючи темпу, динаміки, а за допомогою різного типу фактур та гармонії С. Прокоф'єв подає інший героїчний образ, що, вписується в шалений потік ***Allegro brusco***. В експозиції основні теми поєднують дискретність (головна партія) і континуальність (побічна партія). В головній партії, що написана у репризній формі, основним мотивом є «три удари». На відміну від широкої пісенної побічної теми, партії інструментів у головній темі розгорнуті та ритмічно комплементарні. Брутальні мотиви на повторі тону, акорду (мажорний тризвук) перемежовуються з фігураціями на акорді і складними багатозвуччами, що відносяться до поліакордів. Гармонічний зміст проступає через ладо-мелодичні формули. Агресивні переклики унісонів, що посилені великими септимами надають певного забарвлення музиці. Поступеневий рух мелодії побічної партії активізовано октавними, септимовими стрибками, які народжують експресію героїки, зазначену авторською ремаркою *«eroico»*. Тема побічної партії проводиться скрипкою на «погойдуваннях» фортепіано. Активізує інтонацію ладогармонічна сторона з швидкими тональними переходами через збільшенні, зменшенні звучання та септакорди.

Контраст головної і побічної партій по-різному втілюється виконавськими засобами в трьох варіантах інтерпретацій. У виконанні І. Перлмана – Вл. Ашкеназі темп більш стриманий, ніж у В. Рєпіна – Б. Березовського, що надає більшу вагу і ґрунтовність музиці. Саме в цьому виконанні, при збереженні єдиного руху, найбільшим чином проявляється драматургічний контраст головної та побічної партій. При всій епічності теми *eroico*, тембрально більш м'яко забарвлені баси роялю надають побічній темі інакший характер. У Г. Кремера – М. Аргеріх темп подібний до інтерпретації. Рєпіна – Б. Березовського, але побічну партію вони виконують занадто, вільно, адже фактура (коливання чвертями у правій руці) не сприяє статиці. У Виконанні В. Рєпіна – Б. Березовського суха та жорстка стрімка головна партія протиставлена широкій побічній з різноманітним тембровим забарвленням (в тому числі і за рахунок педалі), але без агогічних надмірностей. М. Аргеріх використовує багато педалі, що почасти змінює чисті барви, притаманні С. Прокоф'єву, і надає музиці експресивно-романтичного забарвлення.

Контраст головної та побічної партій реалізується за рахунок гармонії, ритму та фактурної організації. Втілення контрастності виконавськими засобами (артикуляція, педаль, агогіка, темброве забарвлення інструментів) в різних співвідношеннях відображається на результаті. В питанні традиційне – нове, головна партія є прикладом інноваційного: ритмічне втілення хаосу та запеклої боротьби, влучно

доповнюється гармонією. Побічна партія в цьому сенсі тяжіє до традиційності, деяка терпкість гармонії урівноважується, до певної міри, чіткою ритмічною організацією.

Наукова новизна пропонованого дослідження полягає у поєднанні теоретичного та інтерпретаційного підходів до твору, в обґрунтуванні вибору виконавських засобів з урахуванням співвідношення традиційних та інноваційних компонентів музичної мови; пропонується порівняльний аналіз кількох виконавських версій сонати.

Висновки. Сонату для скрипки та фортепіано ор.80 С. Прокоф'єва розглянуто з точки зору оновлення музичної мови та шляхів сприйняття авторських новацій інтерпретаторами. У фокусі уваги знаходяться мовні новації, які охоплюють різні композиційні рівні твору і є основою для переосмислення жанрової моделі сонати – її композиційного алгоритму та способу розгортання драматургічного конфлікту. В аналізованій Сонаті наявні наступні ознаки жанрової трансформації: 1) в першій частині – заміна драматичного контрасту на епічну оповідь, надання їй додаткової композиційної функції розгорнутого вступу, в якому зосереджено тематичне ядро твору; 2) в експозиції другої частини – втілення за допомогою нових мовних засобів контрасту головної та побічної партій, зсунення композиційного центру ближче до середини сонатного циклу. Доведено, що новації в Сонаті не зачіпають найбільш глибинного рівня музичної мови – базису, проте охоплюють «верхні» рівні музичної мови – узус та норму. Ладові, метро-ритмічні, мелодико-синтаксичні зміни не є руйнівними по відношенню до традиції, але такими, що розвивають та доповнюють її. Аналіз компонентів музичної мови, орієнтований на розмежування за критерієм «нове – традиційне» (попри відносність останнього), є дієвим засобом побудови переконливої виконавської версії твору, а також способом адаптації виконавця до живого процесу мовотворення в музиці.

Примітки:

[1]. Тут слід додати два дослідження, в яких зовсім мало, однак є цінні посилання на цей твір з системної точки зору. Див.: Денисов Э. Сонатная форма в творчестве Прокофьева [5], Холопов Ю. Фрагмент ранней версии книги «Музыкальные формы» [16].

[2] У роботі С. Шипа «Музыкальная речь и язык музыки»[18] автор визначає *базис* «як тезаурус музичних фонем, морфем і синтаксем, а також основні принципи їх функціонування в мовленні» [18,140]. Рівень базису змінюється повільно, фонеми та морфеми певний історичний проміжок часу залишаються незмінними. Базисом мови є «необхідні закономірності знакової організації музичної мови». Порушення принципів базису ведуть до змістовних втрат та дисфункції мовної дії. *Норму* вчений розуміє як проекцію базису в умовах певного стилю. До сфери норми належать: конкретний тип звукового строю, ладової, гармонічної, фактурної, динамічної організації, а також принцип висловлювання та «дистрибутивні характеристики фонем та морфем» [18,141]. Функціонування мови передбачає не тільки виконання норми, але і її порушення, що додає мові художньої виразності. Порушення в сфері *узусу* більш сприйнятливі для слухача, та сприйматися як оригінальність, наприклад, використання не характерних для даного жанру чи інструменту прийомів.

[3]. Створена у 1938 – 1946 роках, в музикознавчій літературі розглядається як яскравий взірець стилю С. Прокоф'єва, з притаманними йому рисами неокласицизму та конструктивізму.

[4].У дослідженні використані записи В. Рєпіна – Б. Березовського (1995р.), І. Перлмана – Вл. Ашкеназі (1969р.),Г. Кремера – М. Аргеріх (1991 р.)

[5]. Е. Денисов зазначає неодноразове використання композитором зміщення центру на другу частину у сонатно-симфонічному циклі [5,166-167].

[6].Мотив чистої низхідної квінти, що з'являється з самого початку, Я. Сорокер називає лейтінтонацією не тільки частини, а й всієї сонати [15,57]

[7].Важливим конструктивним та образним елементом частини (і всієї сонати) є мотив «трьох ударів», як називає його Я. Сорокер (тт-57,61, 67-68 відзвуки цього мотиву), як рок на тлі скорботних стогонів-голосінь.[14,57]

[8]. «Характерною особливістю музики Прокоф'єва є використання гамоподібних рухів для вираження настрою, емоційної атмосфери. Його вказівка «freddo» (холодно) дає нам уявлення про той фантастичний настрій, який він хотів створити, відводячи скрипці головну роль в такий важливий в музичному відношенні момент» [11,134].

Література

1. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка,1970.С.227

2. Боровик І. С.Прокоф'єв. Камерно-інструментальна творчість. *Виконавське музикознавство*. Збірка статей. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2009. Вип. 82. С.227-236.

3. Бояринцева А.А. Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. Проблема стиля. *Авто-реферат дисертации.* Нижний Новгород. 2008 http://cheloveknauka.com/kamerno-instrumentalnye-ansambli-s-prokofieva-problema-stilya#ixzz5jplCPa8d (дата звернення:04.04.2019)

4. Горюхина Н.А. Эволюция сонатной формы. Киев: Музична Україна, 1970.318с.

5. Денисов Э. Сонатная форма в творчестве Прокофьева. *С.С.Прокофьев. Статьи и исследования.* М.: Музыка, 1972.С.165-184.

6. Мартынов И. Сергей Прокофьев. М.: Музыка, 1974.558с.

7. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Киев.1994.157с.

8. Нестьев И. Жизнь и творчество Сергея Прокофьева .М.: Музгиз, 1957,-528с.

9. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью. Составитель Варунц В.П. М.: «Советский композитор», 1991.285с.

10. Прокофьев С. Материалы. Документы, Воспоминания. М.:Госмузиздат, 1961.-Изд-е2-е,доп.-708с.

11. Сигети Ж. Воспоминания. Заметки скрипача. М.: Музыка, 1969.-306с.

12. Скорик М.М. Ладовая система С.Прокофьева. К.: Музична Україна, 1969.-100с.

13. Сорокер Я. .Музыкальное исполнительство. Давид Ойстрах – интерпретатор Прокофьева, М.: 1976 №9, С.3-23

14. Я.Сорокер Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. «Советский композитор», М.- 1973. 104с

15. Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века.М.: «Музыка»,1971.304с.

16. Холопов Ю. Фрагмент ранней версии книги «Музыкальные формы» по рукописи из архива Ю.Н.Холопова http:www.kholopov.ru/hol-rondo.pdf (дата звернення:4.04.2019) С.216

17. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М.: Музыка, 1967.477с.

18. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки.Одесса: Одес. гос. консерватория им. А. В. Неждановой. 2001.295с.

References

1. Bobrovsky, V. (1970). *On the variability of the functions of the musical form.*[O peremennosti funktsiy muzykal'noy formy]. Moscow: Muzyka, 227 p. [in Russian].

2. Borovik, I. (2009) *S Prokofiev. Chamber-instrumental creativity*. [S.Prokofiev. Kamerno-instrumentalna tvorchist]. Performing Musicology. Collection of articles. Scientific Bulletin of NMAU. Tchaikovsky [Vykonavske muzykoznavstvo. Zbirka statei. Naukovyi visnyk NMAU im. P.I.Chaikovskoho], (Vol. 82) P.227-236. [in Ukrainian].

3. Boyarintseva, A.A. (2008) *Chamber-instrumental ensembles of S. Prokofiev. Style problem.* [Kamerno-instrumental'nye ansambli S. Prokof'eva. Problema stilja]. Auto-abstract of thesis. Nizhny Novgorod. 2008 http://cheloveknauka.com/kamerno-instrumentalnye-ansambli-s-prokofieva-problema-stilya#ixzz5jplCPa8d (meat date: 04.04.2019) [in Russian].

4. Goryukhina, N.A (1970). *The evolution of the sonata form*. [Jevoljucija sonatnoj formy]. Kiev: Muzychna Ukraina, 318 p. [in Russian].

5. Denisov, E. (1972) *Sonata form in the work of Prokofiev*. [Sonatnaja forma v tvorchestve Prokof'eva.] S.S. Prokofiev. Articles and studies. [S.S.Prokof'ev. Stat'i i issledovanija] Moscow: Muzyka, P.165-184. [in Russian]

6.Martynov, I.(1974) *Sergey Prokofiev*. [Sergej Prokof'ev] Moscow: Muzyka, 558 p. [in Russian]

7. Moskalenko, V.G. (1994) *The creative aspect of musical interpretation*. [Tvorcheskij aspekt muzykal'noj interpretacii]. Kiev, 1994.157p. [in Russian]

8. Nestyev, I. (1957) *Life and work of Sergei Prokofiev*.[Zhizn' i tvorchestvo Sergeja Prokof'eva]. Moscow: Muzgiz, 528p. [in Russian]

9. Varunts, V.P. (editor compiled) *Prokofiev about Prokofiev. Articles and interviews* (1991) [Prokof'ev o Prokof'eve. Stat'i i interv'ju]. Moscow: "Soviet composer", 285p. [in Russian]

10. Prokofiev, S. (1961) *Materials. Documents, Memoirs*.[Materialy. Dokumenty, Vospominanija] Moscow: Gosmuzizdat, 2-nd, ext.708p. [in Russian]

11. Szigeti, G.(1969) *Memoirs. Notes of a violinist*. [Vospominanija. Zametki skripacha].Moscow: Muzyka, 306p. [in Russian]

12. Skorik, M.M. (1969) *Lad system of S. Prokofiev*. [Ladovaja sistema S.Prokof'eva] Kiev: Muzychna Ukraina, 100p. [in Russian].

13. Soroker, Ya. (1976) *David Oistrakh - Prokofiev's interpreter* [David Ojstrah – interpretator Prokof'eva]. Musical performance. Moscow. No. 9, P.3-23[in Russian]

14. Soroker, Ya. (1973) *Chamber-instrumental ensembles of S. Prokofiev*. [Kamerno-instrumental'nye ansambli S.Prokof'eva.] Moscow: Sovetskij kompozitor,104p. [in Russian].

15. Kholopova, V.N.(1971) *Questions of rhythm in the work of composers of the twentieth century*. [Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov XX veka].Moscow: Muzyka, 304p. [in Russian].

16. Kholopov, Yu. *Fragment of an early version of the book "Musical Forms" from a manuscript from the archive of Yu.N. Kholopov* http: www.kholopov.ru/hol-rondo.pdf (date of death: 04.04.2019) [in Russian].

17. Kholopov, Yu. (1967) *Modern features of Prokofiev's harmony*. [Sovremennye cherty garmonii Prokof'eva]. Moscow: Muzyka, 477p. [in Russian].

18. Ship, S. (2001) *Musical speech and the language of music*. [Muzykal'naja rech' i jazyk muzyki] Odessa: Odessa. state Conservatory named after A.V. Nezhdanova, 295p. [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 17.09.2019
Прийнято до публікації 28.10.2019

УДК 78.036.9.071.1(477.75)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.0.2019.281213

Бекіров Усеїн Різайович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-6766-3923
e-mail: usyabek@gmail.com

ДЖАЗ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ КРИМУ

Метою роботи є аналіз творчого доробку композиторів Криму, які зверталися до музичного напрямку «джаз» та сприяли становленню та розвитку етноджазу у музиці кримських композиторів. **Методологія дослідження**. У статті використано аналітичний метод, що дозволив виокремити у творчості митців джазові композиції. На основі порівняльного аналізу стало можливим зіставити особливості роботи різних композиторів у даному напрямку та узагальнити основні положення. **Наукова новизна**. Вперше у науковому дослідженні аналізується окремий аспект творчості композиторів Криму — джазові твори. Підкреслюється характерна ознака джазових творів більшості кримських митців — створення їх на межі традиції та новаторства із залученням багатого та самобутнього національного фольклору (етноджаз). **Висновки**. Інтерес до фольклору, зокрема кримськотатарського, в останні десятиліття не лише не зник, але й набирає обертів, особливо у творчості молодих композиторів. Можна сказати, що сьогодні виросла плеяда молодих та неймовірно талановитих композиторів, котрі у своїй творчості звертаються до джазових обробок музичного фольклору кримських татар, з одного боку, відроджуючи ці народні традиції, та, з іншого, збагачуючи ними сучасну академічну музику.

Ключові слова: музика кримських композиторів, джаз, фольклор, етноджаз, джазові фестивалі, А. Рефатов, А. Караманов, Е. Ізмайлов, Д. Каріков, Е. Сарихаліл, У. Бекіров, М. Шоренков.

***Бекиров Усеин Ризаевич**, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств.*

Джаз в творчестве композиторов Крыма

Целью работы является анализ творчества композиторов Крыма, обращавшихся к музыкальному направлению «джаз», которые способствовали становлению и развитию этноджаза в музыке крымских композиторов. **Методология исследования**. В статье использован аналитический метод, позволивший выделить в творчестве ряда музыкантов произведения в джазовом направлении. Благодаря методу сравнительного анализа стало возможным сопоставить особенность работы разных композиторов в данном направлении, обобщение исследуемой проблемы позволило сформулировать выводы проведенного анализа. **Научная новизна**. Впервые в научном исследовании анализируется отдельный аспект творчества композиторов Крыма — джазовые произведения. Подчеркивается характерная черта джазовых произведений большинства крымских композиторов — создание их на границе традиции и новаторства на материале богатого и самобытного национального фольклора (этноджаз). **Выводы**. Интерес к крымскотатарскому фольклору в последние десятилетия не только не исчез, но и набирает обороты, особенно в творчестве молодых композиторов. Можно сказать, что сегодня существует целая плеяда молодых и невероятно талантливых композиторов, которые в своем творчестве обращаются к джазовым обработкам музыкального фольклора крымских татар, с одной стороны, возрождая эти народные традиции, и, с другой, обогащая ими современную академическую музыку.

Ключевые слова: музика крымских композиторов, джаз, фольклор, этноджаз, джазовые фестивали, А. Рефатов, А. Караманов, Э. Измайлов, Д. Кариков, Э. Сарихалил, У. Бекиров, М. Шоренков.

***Bekirov Usein**, of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.*

Jazz in the Works of Composers of Crimea

Purpose of Article is to analyze the creative achievements of Crimean composers who turned to the musical direction «jazz» and contributed to the formation and development of ethnojazz in the music of the Crimean composers. **Methodology.** The analytical method was used in the article, which allowed to choose the works of jazz in the creative works of several artists. Owing to the method of comparative analysis, it was possible to compare the features of the work of different composers in this direction, the generalization of the studied problem allowed to formulate the conclusions of the analysis. **Scientific novelty.** For the first time, a particular aspect of the work of Crimean composers — jazz works — is analyzed in scientific research. The characteristic feature of jazz works of most Crimean artists is emphasized — their creation on the verge of tradition and innovation with using rich and original national folklore (ethnojazz). **Conclusions**. The interest in the Crimean Tatar folklore that has appeared in Crimean composers, including composers of Crimean Tatar origin, has not only disappeared in recent decades but has gained momentum, especially in the work of young composers. It can be said that today there is a whole galaxy of young and incredibly talented composers (E. Izmailov, D. Karikov, E. Saryhalal, U. Bekirov, M. Shorenkov) who, in their works, turn to jazz

© Бекіров У.Р., 2019

treatments of the musical folklore of the Crimean Tatars, from one on the other, reviving these folk traditions but in a different form, and on the other, enriching them with modern academic music. In this case, it is logical to conclude that the jazz trend in the works of Crimean composers was and remains very popular and is experiencing a period of its heyday.

Key words*:* the music of Crimean composers, jazz, folklore, ethnojazz, jazz festivals, A. Refatov, A. Karamanov, E. Izmailov, D. Karikov, E. Saryhalil, U. Bekirov, M. Shorenkov.

Актуальність теми дослідження. Вивчення творів джазового напрямку представляє інтерес не лише у музикознавчому плані, як аналіз одного з вагомих пластів музичної культури, але й у плані дослідження взаємозв'язку культури, часу, традицій та історії. Такий взаємозв'язок стає можливим тільки у тому випадку, коли джазові твори з'являються на матеріалі народної музичної творчості — фольклору (так званий етноджаз), — який переосмислюється, піддається переоформленню та набуває нового вигляду, звучання та значення, в залежності від задуму композитора та соціокультурного оточення, в якому він живе та творить. Останнім часом спостерігається значна увага композиторів Криму до джазу та використання в якості мелодійного матеріалу фольклорів різних народів (в тому числі українського і кримськотатарського). Враховуючи те, що ґрунтовних досліджень проблеми етноджазу як музичного напрямку у творчості композиторів Криму ще немає, обрана тема є актуальною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як вже зазначалося, проблема джазової музики зацікавила науковців не так давно, і тому на сьогоднішній день можна говорити про появу перших наукових розвідок за цією проблематикою. Особливо брак наукових праць, присвячених джазовій музиці взагалі та джазовій музиці композиторів Криму зокрема відчувається порівняно із зростаючою кількістю наукових досліджень, присвячених поп, рок та етномузиці. Так, наприклад, вже є дисертаційні дослідження, в яких піднімається проблематика рок-музики (наприклад, дисертація І. Палкіної «Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії», 2017 та дисертація В. Овсяннікова «Український поп-рок у контексті розвитку популярної музичної культури XX – початку XXI століття», 2019) [див. на сайті НАКККіМ].

Повертаючись до наукових праць, присвячених проблемі джазу, наведемо такі з них: магістерська робота Д. Меладзе «Виконавство на трубі в контексті джазових стилів» (Львів, 2016), магістерська робота М. Поцко «Академічна та джазова техніка виконавства на саксофоні» (Львів, 2016), наукова стаття В. Тормахової «Особливості інтерпретації в джазі» (Київ, 2017).

Першим ґрунтовним вітчизняним дослідженням у даній тематиці стало дисертаційне дослідження Д. Теребуна «Джаз як мистецтво діалогу» (2019), метою якого є формулювання та розв'язання більшою мірою теоретичних питань, стосовно походження джазу, його музичних витоків, вивчення діалогічного потенціалу джазу та його сутності і закономірності існування як «складної художньо-естетичної системи» [9, 1]. Отже, як бачимо, проблема вивчення звернення композиторів Криму до джазу є новою у вітчизняному мистецтвознавстві. Натомість у ближньому зарубіжжі вже є наукове дослідження, предметом якого став етноджаз: «Етноджаз як соціокультурний феномен» (О. Огородова, 2008, РФ).

Метою дослідження є аналіз творчого доробку композиторів Криму, які зверталися до музичного напрямку «джаз» та сприяли становленню та розвитку етноджазу у музиці кримських композиторів.

Виклад основного матеріалу. Багато хто з представників кримської композиторської школи минулого століття звертався до творів у джазовому напрямку. Цю традицію продовжили і сучасні композитори. Отже, розглянемо більш детально, хто і в яких творах розвивав джазову музику Криму.

Через усі твори *Асана Рефатова* (1920–1938), автора першої кримськотатарської опери «Чора Батир» (1923) та збірки пісень (1928, Москва; 1931 Сімферополь), червоною стрічкою проходять кримські мотиви (художні образи) та народні мелодії: інструментальні твори Тотайкойський марш», «Марш джигітів» (на слова Чобан-заде), «К'иш кунюнде тілегім» («Бажання в зимовий вечір» на слова Ш. Бекторе), «Яш бульбульчік» («Молодий соловей» на слова У. Іпчі) (1922); музика до спектаклів «Лейла і Меджнун», «Таїр і Зуре», «Бахчисарайський фонтан»; музична драма на платівці «Той дів ете» («Весілля продовжується» — 1936); музична п'єса «Арзи к'їз» («Дівчина Арзи»). Окрім того, твори А. Рефатова разом із творами Я. Шерфедінова на початку XX ст. звучали на Всесоюзному радіофестивалі, а його єдина грамплатівка була записана саме у Москві.

У творчості найвідомішого та найбільш значущого композитора Криму *Алемдара Караманова (1934–2007),* наряду із вражаючим своїм масштабом творчим доробком академічних творів, знаходимо і джазові. Мова йде про сюїту для джаз-оркестру (1960) та Концерт для труби та джаз-оркестру (1965–1966). Цікавим представляється аналіз жанрів, до яких композитор звертався саме у цей період свого життя (1959–1966).

Це ряд симфонічних творів (увертюри та сюїта для оркестру, восьма, дев'ята, десята симфонії та найвизначніший твір композитора — цикл з чотирьох симфоній «Совершишася»), хорових («Пісня одруженого солдата» для солістів, хору та оркестру, «Слов'янам» та «Осіннє» для хору), оркестрових (два концерти та концертний твір для скрипки з оркестром) та значна кількість фортепіанних, камерних творів та фортепіанних ансамблів, а також музика до кінофільму «Звичайний фашизм» (режисер М. Ромм). Як свідчить перелік творів композитора [див.: 3], Концерт для труби та джаз-оркестру з'являвся на світ в той самий час, як і чотири симфонії (з одинадцятої по чотирнадцяту — цикл «Совершишася») та музика до кінофільму «Звичайний фашизм», що свідчить про нечувану творчу плідність композитора та натхнення, яке надавало йому наснаги у

ці два роки (1965–1966). Адже усі ці твори є не просто масштабними за об'ємом, але й за задумом. Окрім того, підкреслимо і стильове різноманіття цих творів: академічна спрямованість (симфонії), джазова музика та музика, близька до популярної (кінофільм). Отже, період, в який А. Карамановим було написано два твори у джазовому напрямку, відзначається творчою насиченістю, зверненням до масштабних музичних форм та глибоких ідей, що можна пояснити декількома причинами.

По-перше, очевидним є той факт, що композитор у своєму творчому шляху досягнув вже певних вагомих результатів, і дані твори стали, так би мовити, підсумком попереднього творчого етапу. По-друге, цей період можна розглядати як час творчих пошуків митця, котрий не просто випробовує свої сили у вже відомих йому музичних жанрах, але й намагається їх переосмислити (як у випадку із симфоніями, адже цим чотирьом симфоніям передували десять та після них з'явилися десять наступних). Окрім того, звернення до джазового напрямку та до роботи у жанрі кінофільму стало новим досвідом для А. Караманова, що, власне, і підтверджує нашу тезу про творчі пошуки нових способів та шляхів творчої самореалізації, які проявилися у 1965–1966 роках та поклали початок подальшій роботі у даних жанрах, про що свідчать ще два саундтреки до кінофільмів (1985, 1989) та значний перелік майбутніх симфонічних творів.

Енвер Ізмайлов (нар. 1955), фаготист та віртуоз-гітарист, а також відомий український та кримськотатарський композитор та виконавець, прийшов до написання авторських творів у напрямку етноджазу від класичної музики (він має академічну освіту), прихильність та знання якої він поєднує із любов'ю до кримськотатарського фольклору. У творчому доробку музиканта не тільки ряд сольних авторських програм (для електрогітари) у напрямку етноджазу, але й керівництво інструментальним тріо у різних складах (у тому числі з флейтою, барабаном, фортепіано), а також участь у ряді Міжнародних джазових фестивалів. Перелік країн, які музикант відвідав із своїми програмами, вражає: це Польща, Латвія, Росія, Фінляндія, Німеччина, Норвегія, Франція, Італія, Австрія, Швейцарія, Швеція, Голландія, Англія. Окрім того, значущим є прийняття Е. Ізмайлова у ряди президії Джазової асоціації України у 1995 р.

У творчості сучасного кримськотатарського композитора *Джеміля Енверовича Карікова* (нар. 1960), наряду із інструментальною музикою Ханського періоду (що звучить у виконанні створеного ним ансамблю традиційної музики «Maqam» вперше за багато років), музики до ряду кримськотатарських спектаклів, до кінофільму «Хайтарма» та творів для фортепіано і камерного ансамблю, є «Джазовий альбом для фортепіано» (2010). Д. Каріков є відомим музикантом-фольклористом, котрий активно відроджує не лише мелодії кримськотатарського фольклору різних часів, робить аранжування народних пісень, але й повертає до життя традиційні кримськотатарські народні інструменти — саз, баглама, кавал, сантир, кеменче, зурна, най. Також до 2014 р. Д. Каріков був ведучим телепрограми, розповідаючи про фольклор кримських татар. Сьогодні він, разом із дружиною та дочкою, виступає із концертами, виконуючи народну музику кримських татар не лише в Україні, але і за кордоном. Так, у вересні 2016 р. він мав виступ у Посольстві України у ФРГ (Берлін), а потім у Магдебурзі та Страсбурзі [див.: 2].

Сучасний український композитор *Максим Шоренков* (нар. 1978 у Євпаторії, з 1999 проживає у Києві) є відомим не лише в Україні, але і за її межами, адже він отримав схвальні відгуки ряду сучасних всесвітньо визнаних українських композиторів (Є. Станкович, І. Щербаков та ін.), отримав Стипендію Міністра Культури Польської Республіки (2004–2005) та пройшов стажування у ректора музичної академії у м. Катовице, а також неодноразово ставав дипломантом Міжнародних джазових фестивалів в Україні як автор самобутніх джазових творів для різних складів [див.: 4]. Однак варто зазначити, що у творчому доробку композитора є не лише джазові твори, але й академічні, музика до кінофільмів, а також комп'ютерна музика.

Для нас представляють інтерес саме твори, написані М. Шоренковим для участі у джазових фестивалях, серед яких є багато авторських імпровізацій на фортепіано. Це соната «Крізь сфери» для рояля та «Shorenkov threads», соната «Повернення» (фестиваль у м. Катовице, 2005), твори для камерного оркестру (Варшава, 2005); Соната для баяна (Київ Музик Фест, 2005); «Ніжним дотиком» для симфонічного оркестру (Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону», Київ, 2006); Соната для рояля (фестиваль в Одесі, 2006); соната-поема для рояля (фестиваль у Кракові, 2006); «Gloria» для органа, струнного квартету та хору (Міжнародний фестиваль у Варшаві, 2007); Тріо «Хайтарма» (Міжнародний фестиваль «Київ Музик Фест», 2009) та ін. Про такі твори композитора, як Концерт для фортепіано з оркестром, Концерт для баяна з оркестром, Соната для фортепіано, Соната для баяна, квартети «Гори Криму» та «Конушма», його викладач з композиції І. Щербаков висловився наступним чином: «Він прекрасно володіє усіма засобами сучасної музичної композиції, тонким відчуттям оркестрової палітри у своїх творах та інтонаційно яскравою музичною мовою, що іноді має свої витоки як в українському, так і в кримськотатарському фольклорі» [4].

Автор статті за освітою скрипаль, у своїй композиторській творчості працює у стилях funk, fusion, ethnojazz та активно використовує мелодії та пісні кримськотатарського, українського, азербайджанського та балканського фольклору, так само як і згаданий вище М. Шоренков. Творча кар'єра автора статті пов'язана із організацією джазових колективів різних складів, які приймали участь у ряді фестивалів на території України, за кордоном. Також ці колективи є лауреатами окремих фестивалів. Знаковою є тривала співпраця автора статті із іншим музикантом кримськотатарського походження — Джамалою, — котра стала вокалісткою новоствореного У. Бекіровим колективу «Freenational Band» (2003). Так сталося, що батько Різа Бекіров також, учасник першого у Радянському Союзі кримськотатарського етноджазового ансамблю «Сато». Отже, як доречно підкреслює С. Павлова [6], створюючи джазові обробки кримськотатарських народних мелодій, автор статті продовжує батьківські традиції та музичний напрямок, який започаткував ансамбль «Сато».

Говорячи про музику Криму та джаз, недарма було згадано ім'я *Джамали* (*Сусани Джамаладінової*, нар. 1983), адже вона не лише є першою представницею кримськотатарського народу, котра стала переможницею пісенного конкурсу «Євробачення» (2016), але й вважається джазовою співачкою світового рівня [8]. Вона виконує авторські пісні у напрямках джаз, соул та поп.

Ще одна кримськотатарська виконавиця (вокалістка) — *Ельвіра Сарихаліл* (нар. 1984) ,— успішно поєднує стилі на межі традиції та сучасності, адже будучи фольк-виконавицею, вона відкрита до творчих експериментів, і тому активно приймає участь у спільних проектах із джазовими та рок-музикантами [див.: 7]. Звертаючись до кримськотатарського фольклору, Е. Сарихаліл зауважує: «Музикантів, що працюють на межі традицій та сучасності, не так вже і багато <…> В Криму, серед кримських татар, їх набагато менше. Можливо, це пов'язано з тим, що кримські татари бояться втратити свою культуру, свою ідентичність, тому експерименти із традицією не дуже вітаються. Музиканти, з якими я працюю, підтримують ідею модернізації кримськотатарської народної музики, ми хочемо подивитися під іншим кутом на цю музику, зробити її більш багатогранною. Завдяки цьому коло слухачів також розширюється» [7].

Попередньо підсумовуючи наведений матеріал, підкреслимо, що уважне ознайомлення із творчим доробком композиторів Криму, серед яких є багато митців кримськотатарського походження, дає можливість стверджувати, що більшість з них успішно поєднують роботу в академічних музичних жанрах із джазовими та естрадними. Додамо, що найчастіше мова йде саме про етноджаз, що використовує в якості музичного матеріалу мелодії та елементи музичної мови фольклору кримських татар.

Окрему увагу варто звернути на загальний стан джазового напрямку у Криму та у сприйнятті цієї музики місцевим населенням. Якщо зважати на те, що великою популярністю останні десятиліття користуються джазові фестивалі, учасниками яких стають не лише місцеві колективи, але і колективи ближнього та дальнього зарубіжжя, то стає очевидним розквіт джазової музики та її актуальність.

Одним з найвідоміших джазових фестивалів у Криму, який було започатковано у 2002 р., тривалий час вважався «Джаз Коктебель», що проходив щорічно восени. З 2014 р., після приєднання Криму до Російської Федерації, цей Фестиваль розділився на два: Koktebel Jazz Festival (що з тих пір проводиться на материковій частині України: п'ять разів на Чорному морі та у 2019 р. у Києві на Дніпрі) та Koktebel Jazz Party (проводиться у Криму).

Варто зазначити, що за період до 2014 р. «Джаз Коктебель» не лише отримав статус міжнародного фестивалю та щорічно збирав величезну кількість слухачів з різних куточків України та Європи, але й встиг стати візитною карткою Криму та України. Цей фестиваль став музичним майданчиком для нових джазових творів, в тому числі і композиторів Криму.

Таким чином, очевидним є не лише розвиток джазового напрямку у творчості кримських митців (композиторів, які часто стають і виконавцями власних творів), але й активне життя їхніх творів на концертних сценах, в тому числі і на джазовому фестивалі в Криму.

Наукова новизна. Вперше у науковому дослідженні аналізується окремий аспект творчості композиторів Криму — джазові твори. Підкреслюється характерна ознака джазових творів більшості кримських митців — створення їх на межі традиції та новаторства із залученням багатого та самобутнього національного фольклору (етноджаз).

Висновки. Інтерес до кримськотатарського фольклору, який з'явився у композиторів Криму, в тому числі композиторів кримськотатарського походження, в останні десятиліття не лише не зник, але й набирає обертів, особливо у творчості молодих композиторів. Можна сказати, що сьогодні існує ціла плеяда молодих та неймовірно талановитих композиторів (Е. Ізмайлов, Д. Каріков, Е. Сарихаліл, У. Бекіров, М. Шоренков), котрі у своїй творчості звертаються до джазових обробок музичного фольклору кримських татар, з одного боку, відроджуючи ці народні традиції але в іншому вигляді, а з іншого, збагачуючи ними сучасну академічну музику. В такому разі логічним постає висновок про те, що джазовий напрямок у творчості кримських композиторів був і лишається дуже популярним та переживає період свого розквіту.

Література

1. Голос крымских татар. Десять исполнителей, которых стоит послушать. URL: https://tsn.ua/ru/ukrayina/golos-krymskih-tatar-desyat-ispolniteley-kotoryh-stoit-poslushat-632762.html (дата останнього звернення: 19.09.2019.)
2. Джемиль Кариков представил искусство своего народа в Берлине. URL: https://www.ukrinform.ru/rubric-crimea/2079847-dzemil-karikov-predstavil-iskusstvo-svoego-naroda-v-berline.html (дата останнього звернення: 18.09.2019.)
3. Караманов / Официальный сайт композитора Алемдара Караманова. URL: http://www.караманов.рф (дата останнього звернення: 12.09.2019.)
4. Нити Шоренкова. URL: http://www.shorenkov.com/biografiya/ (дата останнього звернення: 18.09.2019.)
5. Огородова А. В. Этноджаз как социокультурный феномен / Алена Владимировна Огородова. Дис. … канд. филос. наук: Специальность 24.00.01: «Теория и история культуры». Белгород, 2008. 169 с.
6. Павлова Светлана. Джаз на земле татар // Крым. Реалии. 3 апреля 2017. URL: https://ru.krymr.com/a/28405721.html (дата останнього звернення: 18.09.2019.)

7. Павлова Светлана. Эльвира Сарыхалил «Мне больно за Крым» // Крым. Реалии. 6 февраля 2017. URL: https://ru.krymr.com/a/28280409.html (дата останнього звернення: 19.09.2019.)
8. Романюк Константин. Джамала — украинская джазовая певица мирового класса. URL: https://yuragalin.com/jazz/107-dzhamala-ukrainskaya-dzhazovaya-pevitsa-mirovogo-klassa (дата останнього звернення: 18.09.2019.)
9. Теребун Д. С. Джаз як мистецтво діалогу / Дмитро Сергійович Теребун. Автореф. дис. … канд. мист.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2019. 20 с.
10. Тормахова В. М. Особливості інтерпретації в джазі / Вероніка Миколаївна Тормахова // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. Вип. 31. Київ: Міленіум, 2017. С. 57–63.

References

1. Voice of the Crimean Tatars. Ten artists worth listening to (2016). URL: https://tsn.ua/ru/ukrayina/golos-krymskih-tatar-desyat-ispolniteley-kotoryh-stoit-poslushat-632762.html [in Russian].
2. Gemil Karikov presented the art of his people in Berlin (2016). URL: https://www.ukrinform.ru/rubric-crimea/2079847-dzemil-karikov-predstavil-iskusstvo-svoego-naroda-v-berline.html [in Russian].
3. Karamanov (2018) / Official site of the composer Alemdar Karamanov. URL: http://www.караманов.рф [in Russian].
4. Shorenkov Threads (2016). URL: http://www.shorenkov.com/biografiya/ [in Russian].
5. Ogorodova A. V. Ethnojazz as a sociocultural phenomenon (2008). PhD thesis. [in Russian].
6. Pavlova Svetlana. Jazz on the land of the Tatars (2017). URL: https://ru.krymr.com/a/28405721.html [in Russian].
7. Pavlova Svetlana. Elvira Sarykhalil «It hurts me for the Crimea» (2017). URL: https://ru.krymr.com/a/28280409.html [in Russian].
8. Romaniuk Konstantin. Jamala is a world-class Ukrainian jazz singer (2016). URL: https://yuragalin.com/jazz/107-dzhamala-ukrainskaya-dzhazovaya-pevitsa-mirovogo-klassa [in Russian].
9. Terebun D. S. Jazz as the art of dialogue (2019). PhD thesis. [in Ukrainian].
10. Tormakhova V. M. Features of Jazz Interpretation (2017). Scientific Article. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.09.2019
Прийнято до публікації 17.10.2019

УДК 78.078 (477)
https://doi.org/10.32461/190690

Глуханич Олеся Мирославівна,
викладач-методист Комунального закладу вищої освіти «Ужгородський інститут культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, голова циклової комісії музичного мистецтва
ORCID iD https://orcid.org/0000-0003-3707-7602

РОЛЬ УЖГОРОДСЬКОГО ІНСТИТУТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ У РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ЗАКАРПАТТЯ

Мета роботи полягає у дослідженні історичної ролі Ужгородського інституту культури і мистецтв у становленні та розвитку професійної музичної освіти крізь призму взаємовпливу національних культур. **Методологія** дослідження передбачає використання історико-логічного, аналітичного, системного, порівняльного методів, що дозволяє розкрити, всебічно та детально проаналізувати вплив Ужгородського інституту культури і мистецтв на культурно-мистецьке життя Закарпаття та формування професійної музичної освіти. **Наукова новизна** статті полягає в дослідженні історичної ролі Ужгородського інституту культури і мистецтв. Вперше було здійснено грунтовний аналіз ролі навчального закладу у формуванні професійної музичної культури Закарпаття, завдяки чому було визначено роль впливу національних культур у професійній музичній освіті. **Висновки:** Ужгородський інститут культури і мистецтв має визначальний вплив на формування сучасної професійної музичної культури Закарпаття. Широка підтримка поліетнічних впливів національних культур, їх інтеграція в процес навчання дозволили залучити до отримання професійної освіти представників національних меншин краю. На сучасному етапі Ужгородський інститут культури і мистецтв є цілісною освітньою системою, що забезпечує ступеневість професійної мистецької освіти на Закарпатті.

© Глуханич О.М., 2019

Ключові слова: Ужгородський інститут культури і мистецтв, становлення та розвиток професійної освіти, полікультурні міжетнічні впливи, національні культури, ступневість мистецької освіти, професійна педагогічна школа.

Глуханич Олеся Мирославовна, *преподаватель-методист Коммунального заведения высшего образования «Ужгородский институт культуры и исскусств»Закарпатского областного совета, председатель цикловой комиссии музыкального искусства*

Роль Ужгородского института культуры и искусств в развитии профессионального музыкального образования Закарпатья

Цель работы состоит в исследовании исторической роли Ужгородского института культуры и искусств в становлении и развитии профессионального музыкального образования сквозь призму взаимного влияния национальных культур. **Методология** исследования предполагает использование историко-логического, аналитического, системного методов, метода сравнения, что позволяет раскрыть, всесторонне и детально проанализировать влияние Ужгородского института культуры и искусств на культурную жизнь Закарпатья и формирование профессионального музыкального образования. **Научная новизна** статьи состоит в исследовании исторической роли Ужгородского института культуры и искусств. Впервые был осуществлен основательный аналіз роли ученого заведения в формировании профессиональной музыкальной культуры Закарпатья, благодаря чему было определено роль влияния национальный культур в профессиональном музыкальном образовании. **Выводы:** Ужгородский институт культуры и искусств имеет определяющее влияние на формирование современной профессиональной музыкальной культуры Закарпатья. Широкая поддержка полиэтнических влияний национальных культур, их интеграция в процесс обучения позволили приобщить к получению профессионального образования представителей национальных меньшинств региона. На современном этапе Ужгородский институт культуры и искусств является целостной образовательной системой, что обеспечивает ступенчатость профессионального музыкального образования на Закарпатье.

Ключевые слова: Ужгородский институт культуры и искусств, становление и развитие профессионального образования, поликультурные межэтнические влияния, национальные культуры, ступенчатость музыкального образования, профессиональная педагогическая школа.

Glukhanich Olesya*, Methodist Lecturer of the Municipal Institution of Higher Education "Uzhgorod Institute of Culture and Arts" of Transcarpathian Regional Council, Head of the Cycle Commission of Musical Arts*

Role of Uzhgorod Institute of Culture and Arts in the development of professional music education in Transcarpathia

The purpose of the article is to study the historical role of Uzhgorod Institute of Culture and Arts in the formation and development of professional music education through the lens of mutual influence of national cultures. **The methodological base** consists of studies on the history of Transcarpathia, cultural studies of artistic processes, theoretical works, articles, materials, archival documents. **The methodology** of the study involves the use of historical-logical, analytical, systematic, comparative methods, which allows to reveal, comprehensively and in detail analyze the influence of Uzhgorod Institute of Culture and Arts on the cultural and artistic life of Transcarpathia and the formation of professional music education.**The scientific novelty** of the article is to study the historical role of the Uzhgorod Institute of Culture and Arts. For the first time, a thorough analysis of the role of the educational institution in the formation of the professional music culture of Transcarpathia was carried out, thus determining the role of the influence of national cultures in professional music education.**Conclusions:** Uzhgorod Institute of Culture and Arts has a decisive influence on the formation of modern professional music culture in Transcarpathia. Wide support for the multiethnic influences of national cultures, their integration into the learning process made it possible to attract representatives of national minorities of the region to receive professional education. At the present stage, Uzhgorod Institute of Culture and Arts is a holistic educational system that provides the degree of professional art education in Transcarpathia.

Keywords: Uzhgorod institute of culture and arts, formation and development of vocational education, multicultural interethnic influences, national cultures, degree of art education, professional pedagogical school.

Актуальність теми дослідження зумовлена відсутністю системних досліджень ролі навчального закладу у формуванні системи професійної освіти. Особливістю мистецького життя Закарпаття є його поліетнічність та багатонаціональність. Вони формують особливі взаємовпливи та сприяють взаємозбагаченню культур. Відтак актуальним напрямом дослідження є аналіз взаємовпливу національних культур у сфері професійної мистецької освіти, що дозволяє виявити регіональні особливості фахової освіти на сучасному етапі.

Аналіз досліджень і публікацій. На сьогоднішній день питання ролі навчального закладу у формуванні професійної музичної освіти в цілому та його вплив на розвиток музичної освіти через призму взаємовпливу національних культур у такому обсязі не досліджувалися. Основу дослідження становлять праці історичного та культурологічного характеру. Серед них – наукові праці та публікації Т.Росул, В.Мадяр, О.Грін, Я.Рак, Л.Мокану, Л.Микуланинець, Н.Піцур. Вони досліджували розвиток музичного мистецтва на Закарпатті, а також питання, пов’язані зі становленням музичної освіти. Так, у

монографії Т.Росул «Музичне життя Закарпаття 20-30-х років ХХ століття» окремий розділ присвячений аналізу музичної освіти на Закарпатті у 20-30 роки ХХ століття. Зокрема, автор детально описує зародження професійної мистецької освіти при Ужгородській гімназії, учительських семінаріях, приватних музичних школах (скрипкова школа Гусара Ернста, школи Віри Ромішовської, Софії Дністрянської, Ж.Лендєла та інших)[6, 85-93]. Ці дослідження дають можливість проаналізувати перші кроки щодо зародження професійної музичної освіти на Закарпатті, а також вплив міжнаціональних та поліетнічних факторів на розвиток мистецької освіти. Л.Мокану уклала збірник праць, присвячених питанням професійної музичної культури Закарпаття, у якому піднімаються питання виникнення перших державних музичних навчальних закладів у середині ХХ століття[5]. Питання розвитку державної освіти на Закарпатті також досліджували М.Данко, О.Грін, В.Мадяр-Новак та ін. Разом з тим, питання ролі навчального закладу в формуванні системи професійної музичної освіти залишилось малодослідженим. Також і аналіз полікультурного поліетнічного впливу на професійну освіту залишається недостатньо дослідженим. Саме тому вивчення ролі Ужгородського інституту культури і мистецтв у становленні професійної музичної освіти доцільно здійснювати крізь призму взаємовпливу національних культур.

Метою дослідження є визначення ролі Ужгородського інституту культури і мистецтв у становленні та розвитку професійної музичної освіти крізь призму взаємовпливу національних культур.

Виклад основного матеріалу. Початки професійної музичної освіти на Закарпатті можна віднести до 20-х років ХХ століття. Саме тоді почало активно розвиватися концертне життя на Закарпатті. Якщо наприкінці ХІХ століття центром музикування були переважно аматорські хорові колективи, то з початку ХХ століття (20-ті роки) в Ужгороді було утворено товариство любителів музики «Філармонія» [6, 62]. І якщо спочатку воно займалось виключно організацією концертів, а на його базі діяли хор та симфонічний оркестр, то з часом гостро постало питання організації музичної освіти для учасників товариства, а згодом і для всіх бажаючих.

У подальшому почали активно з'являтися приватні музичні школи, в яких могли навчатися талановиті діти та молодь. У першій половині ХХ століття на Закарпатті діяли музична школа при товаристві «Філармонія» під керівництвом С.Фенцика, Ужгородська скрипкова школа під керівництвом Г.Ернста, міська музична школа Н.Плотені, приватні школи В.Ромішовської, С.Дністрянської, Ж.Лендєла та інші [6, 86-87]. Однак, розвиток музичної освіти на цьому етапі гальмувався як відсутністю професійних педагогічних кадрів, так і відсутністю професійного навчального закладу, що готував би педагогів для музичних шкіл. Ця ніша була заповнена тільки наприкінці 40-х років, після приєднання Закарпаття до Радянської України. У 1946 році було створено Ужгородське музичне училище, а в 1947 році розпочинає навчання технікум підготовки культосвітніх працівників у м. Хуст [3]. Ці два навчальні заклади стали основою для подальшого розвитку професійної музики на Закарпатті. І якщо Ужгородське музичне училище з перших років свого існування займалося підготовкою професійних музичних кадрів для дитячих музичних шкіл області, то Хустський технікум підготовки культосвітніх працівників пройшов довгий тернистий шлях, а якому були і зміна назви навчального закладу на Хустське культурно-освітнє училище (1961 рік), і переїзд до м. Ужгорода (1985 рік), і подальша зміна назви навчального закладу спочатку на Ужгородське училище культури (1990 рік), Ужгородський коледж культури і мистецтв (2007 рік), Ужгородський інститут культури і мистецтв (2019 рік) [3]. З кожною зміною назви відбувались і якісні зміни в кількості навчальних спеціальностей та спеціалізацій. Так, якщо на початку своєї роботи Хустський технікум підготовки культосвітніх працівників здійснював навчання лише однієї академічної групи бібліотекарів, то вже у 1948 році було відкрито клубну спеціальність, а в 1961 році – спеціальності хорового диригування та народних інструментів. У подальшому кількість спеціальностей та спеціалізацій збільшувались, а якість освіти невпинно зростала. На сьогоднішній день в Ужгородському інституті культури і мистецтв готують фахівців за освітньо-кваліфікаційними рівнями «Бакалавр» та «Молодший спеціаліст». На ОКР «Бакалавр» навчають студентів за п'ятьма спеціальностями: «Музичне мистецтво», «Сценічне мистецтво», «Хореографія», «Менеджмент соціокультурної діяльності», «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа»[8]. Станом на сьогоднішній день успішно працюють дві кафедри – соціокультурної діяльності та мистецьких дисциплін. Кафедру соціокультурної діяльності очолює доктор історичних наук, професор Ільганаєва Валентина Олександрівна, кафедру мистецьких дисциплін очолює кандидат мистецтвознавства Андрійцьо Василь Михайлович. На ОКР «Молодший спеціаліст» навчають студентів за спеціальностями «Музичне мистецтво», «Менеджмент соціокультурної діяльності», «Сценічне мистецтво», «Хореографія», «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа». Успішно працює 7 циклових комісій – музичного мистецтва, менеджменту СКД, сценічного мистецтва, режисури ВТЗ, хореографії, інформаційної, бібліотечної та архівної справи, гуманітарних дисциплін [8].

Гордістю навчального закладу є творчі колективи, серед яких слід відзначити народний аматорський хоровий колектив, народний аматорський вокальний ансамбль, народний аматорський

фольклорний ансамбль народних інструментів «Маки», народний аматорський ансамбль танцю «Кольори Карпат», народний фольклорний ансамбль угорського танцю «Сонях», ансамбль сучасного танцю «Акцент», танцювальний колектив класичної хореографії «Натхнення», танцювальний колектив «Вітраж»[8]. Вони систематично беруть участь у різноманітних концертних заходах, конкурсах та фестивалях, представляючи мистецтво Закарпаття далеко поза його межами.

На сьогоднішній день Ужгородський інститут культури готує професійні творчі кадри для всіх без винятку творчих установ та колективів Закарпаття. Наші випускники працюють в Закарпатській обласні філармонії, в Закарпатському народному академічному хорі, Закарпатському академічному обласному українському музично-драматичному театрі імені братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв, в мистецьких навчальних закладах різних рівнів. Орієнтація на віддалені райони Закарпаття, наявність хорошої матеріально-технічної бази дозволили випускникам Ужгородського коледжу культури і мистецтв (а з 2019 року – Ужгородського інституту культури і мистецтв) заповнити прогалину з фахових кадрів для професійних культурно-мистецьких установ та навчальних закладів краю.

Слід зазначити, що вплив навчального закладу на формування професійної музичної освіти Закарпаття завжди був помітним. У повоєнні роки тільки розпочалась робота по створенню мережі початкових музичних навчальних закладів у різних районах області. І якщо у містах Ужгород та Мукачево справа з організацією дитячих музичних шкіл стояла досить непогано, оскільки ще до війни там діяли приватні музичні школи, то в інших районах і більш дрібних населених пунктах катастрофічно не вистачало професійних кадрів для комплектації музичних шкіл педагогами. Великою мірою підготовка фахівців покладалася на Ужгородське музичне училище. Однак, Хустське культурно-освітнє училище зробило свій великий внесок у цю справу. По-перше, розташування в глибині Закарпатської області, далі від культурних центрів Ужгород і Мукачево зробили музичну фахову освіту більш доступною для сільської молоді, яка не завжди мала можливість їхати на навчання до Ужгорода. По-друге, наявність гуртожитку та хороша матеріально-технічна база робили навчання доступним для обдарованої учнівської молоді з незаможних верств населення. По-третє, Закарпаття – край багатонаціональний, поліетнічний. Тут компактно проживають національні меншини угорців, румунів, словаків, що породжує певні мовні бар'єри. Зокрема, угорськомовне населення проживає компактно в населених пунктах Ужгородського, Берегівського, Виноградівського районів, їх діти навчаються в школах з угорською мовою навчання. І в повоєнні роки навчання саме представників цієї національної громади становило певні труднощі. Саме в підтримці багатонаціональних особливостей Закарпаття, сприянні отриманню освіти представниками національних менших, розвитку полікультурних впливів полягала велика просвітницька місія Хустського культурно-освітнього училища, а згодом – Ужгородського училища культури і мистецтв, що стало попередником Ужгородського інституту культури і мистецтв. З 90-х років XX століття при Ужгородському училищі культури за підтримки управління культури Закарпатської обласної державної організації та товариства угорської культури діяло угорське відділення, на якому навчались студенти-представники угорської національної меншини, навчання велося на рідній для студентів угорській мові, з поступовою інтеграцією в український освітній простір. Так, якщо першокурсники з угорськомовного регіону мали певні проблеми з володіння українською мовою, то за чотири роки навчання вони інтегрувалися в мовне середовище настільки, що державні іспити на 4 курсі всі складали державною мовою. Слід зазначити також, що Ужгородський коледж культури і мистецтв завжди підтримував та розвивав поліетнічні та полікультурні особливості нашого краю. Надаючи можливість студентам-представникам національних меншин навчатись, поступово інтегруючись в українське мовне середовище, створюючи сприятливі умови для розвитку всіх без винятку культур, навчальний заклад постійно збагачував і розвивав своє творче розмаїття. Творчі колективи, що діють на базі Ужгородського інституту культури і мистецтв, мають в репертуарі твори як українських композиторів, так і твори композиторів національних меншин. Поруч з народним аматорським фольклорним ансамблем народних інструментів «Маки» впродовж багатьох років діяв народний ансамбль угорських народних інструментів, а поруч з народним аматорським ансамблем танцю «Кольори Карпат» успішно працює народний фольклорний ансамбль угорського танцю «Сонях». У репертуарі вокальних творчих колективів – угорські, румунські, словацькі, сербські, македонські, польські, чеські пісні. Випускники Ужгородського інституту культури і мистецтв працевлаштовуються в музичних школах, школах естетичного виховання, загальноосвітніх школах, клубних установах краю. Вони щедро діляться здобутими знаннями зі своїми вихованцями. Завдяки мудрій політиці підтримки національних меншин, збереженні полікультурних та поліетнічних традицій краю, їх інтеграції в освітній процес професійна музична освіта стала доступною для різноманітних верств населення багатонаціонального Закарпаття. Враховуючи поліетнічну специфіку краю, викладачі Ужгородського інституту культури і мистецтв вибудовують свою роботу таким чином, щоб забезпечити рівні умови для отримання освіти представникам всіх національностей, що населяють

Закарпаття, дозволяючи представникам національних меншин поступово та безболісно адаптуватися та інтегруватися в єдине мовне середовище навчання, зберігши при цьому свою етнічну автентичність.

Висновки. Детальний аналіз роботи Ужгородського інституту культури і мистецтв та його попередників, починаючи зі створення Хустського технікуму підготовки культосвітніх працівників, показав, що на всіх етапах функціонування та розвитку навчальний заклад зберігав та розвивав поліетнічні та полікультурні особливості регіону, забезпечував можливість представникам національних меншин навчатись та поступово інтегруватись до українського мовного простору. Орієнтація на периферійні райони Закарпаття, проведення хорошої профорієнтаційної роботи, створення хорошої матеріально-технічної бази забезпечили наявність студентів з різних куточків Закарпаття і, як наслідок, – забезпечення висококопрофесійними кадрами всіх населених пунктів області. Постійне самовдосконалення, реорганізація у відповідності до викликів сьогодення, оновлення навчальних планів, розширення кола спеціальностей, відкриття ОКР «Бакалавр» сприяють тому, що Ужгородський інститут культури і мистецтв на сьогоднішній день є справжнім лідером у сфері професійної мистецької освіти краю.

Література

1. Грін О.О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття XIX – першої половини XX століття: історичний аспект. Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації. 2004. 160 с.

2. Данко М. Державна музична освіта на Закарпатті та її досягнення за останні півстоліття. *Професійна музична культури Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород, 2010. Вип. 2. С.21-26.

3. Історія Ужгородського інституту культури і мистецтв. URL: https://institute-culture.uz.ua/pro-koledzh/istoriia (дата звернення: вересень 2019)

4. Микуланинець Л. М. Етнокультурологічне становлення професійної музичної культури Закарпаття у другій половині XX століття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ: Міленіум. 2009. Вип. 15. С. 184–188.

5. Професійна музична культура Закарпаття / упоряд., підготовка текстів, передм., прим. Мокану Л.М. Ужгород: Карпати, 2005. Вип.1. 420 с.

6. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20-30-х років XX століття. Ужгород: ПоліПрінт. 2002. 207 с.

7. Росул Т. Розвиток музичної освіти на Закарпатті у 20-30-ті рр. XX століття. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного ун-ту ім. В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. №1 (8). Тернопіль, 2002. С. 55-59.

8. Сайт Ужгородського інститут культури і мистецтв. URL: Режим доступу: https://institute-culture.uz.ua (дата звернення: вересень 2019)

References

1. Ghrin, O.O. (2004). Professional musical art of Transcarpathia in the 19th - the first half of the 20th century: historical aspect. Uzhghorod: Ghosprozrakhunkovyj redakcijno-vydavnychyj viddil upravlinnja u spravakh presy ta informaciji. [in Ukrainain].

2. Danko, M. (2010). State music education in Transcarpathia and its achievements in the last half-century. Profesijna muzychna kuljtury Zakarpattja: etapy stanovlennja. Uzhghorod,. Vyp. 2. S.21-26 [in Ukrainain].

3. History of Uzhgorod Institute of Culture and Arts. Available at: https://institute-culture.uz.ua/pro-koledzh/istoriia (accessed September 2019) [in Ukrainain].

4. Mykulanynec, L. M. (2009). Ethnocultural development of professional music culture in Transcarpathia in the second half of the twentieth century. Mystectvoznavchi zapysky : zb. nauk. pracj. Kyjiv: Milenium. Vyp. 15. S. 184–188 [in Ukrainain].

5. Professional musical culture of Transcarpathia, arrangement, preparation of texts, preface, notes Mokanu (2005). L.M. Uzhghorod: Karpaty,. Vyp.1. 420 s. [in Ukrainain].

6. Rosul, T. (2002). [The musical life of Transcarpathia in the 20-30's of the XX century]. Uzhghorod: PoliPrint. [in Ukrainain].

7. Rosul T. (2002). The development of music education in Transcarpathia in the 20-30's of the XX century. Naukovi zapysky Ternopiljsjkogho derzhavnogho pedaghoghichnogho un-tu im. V.Ghnatjuka. Serija: Mystectvoznavstvo. #1 (8). Ternopilj,. S. 55-59. [in Ukrainain].

8. Site of Uzhgorod Institute of Culture and Arts. Available at: https://institute-culture.uz.ua (accessed September 2019) [in Ukrainain].

Стаття надійшла до редакції 04.09.2019
Прийнято до публікації 10.10.2019

УДК 787.6 (477)
https://doi.org/10.32461/190694

Остапчук Надія Миколаївна,
концертмейстер кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-2867-1956

НЕОФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ ХХ СТ.

Метою роботи є дослідження умов формування неофолькористичних тенденцій в баянно-акордеонному мистецтві ХХ ст., що обумовлювало загальну стилістику музичної творчості. **Методологія** полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, історико-логічного, аналітичного та порівняльного методів у дослідженні неофольклористичних тенденцій та творчих пошуків виконавської майстерності розвитку у баянно-акордеонного мистецтва ХХ ст. **Наукова новизна** роботи полягає у розкритті загальної синергії розвитку баянно-акордеонного мистецтва під впливом неофольклоризму, 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 неофольклоризм як явищ музичній культурі, надав нових засобів музичної виразності для виконавських форм вираження, що було зосереджено на фольклорній складовій. Співіснування традиційної (класичної) та неофольклористичної тенденцій спричиняють появу нових напрямків у мистецтві, які починають впливати на розвиток творчості баянно-акордеонного мистецтва та загалом музики ХХ століття.

Ключові слова: баянно-акордеонне мистецтво, баяністи-акардеоністи, неофольклоризм, музичне виконавство, інструментальні твори, репертуар.

***Остапчук Надежда Николаевна**, концертмейстер кафедры музыкального искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Неофольклористические тенденции в творчестве баянистов-аккордеонистов ХХ в.

Целью работы является исследование условий формирования неофолькористических тенденций в баянно-акордеонном искусстве ХХ в., что обусловливало общую стилистику музыкального творчества этого направления. **Методология исследования** заключается в применении общего научного принципа объективности, историко-логического, аналитического и сравнительного методов в исследовании неофольклористичних тенденций и творческих поисков исполнительского мастерства развития в баянно-аккордеонного искусства ХХ в. **Научная новизна работы** заключается в раскрытии общей синергии развития баянно-аккордеонного искусства под влиянием неофольклоризму, что в свою очередь, обусловило особенности в изменении репертуара для баяна и аккордеона, что способствовало формированию новых обновленных тенденций в исполнительстве, повышая, тем самым, уровень выразительных средств, исполнительской мастерства инструмента в целом как целостного художественно-эстетического явления музыкальной культуры. **Выводы.** В результате проведенного исследования подведены, что неофольклоризм как явлений музыкальной культуре, предоставил новых средств музыкальной выразительности для исполнительских форм выражения, было сосредоточено на фольклорной составляющей. Сосуществование традиционной (классической) и неофольклористичного тенденций вызывают появление новых направлений в искусстве, которые начинают влиять на развитие творчества баянно-аккордеонного искусства и вообще музыки ХХ века.

Ключевые слова: баянно-акордеонной искусство, неофольклоризм, музыкальное исполнительство, инструментальные произведения, репертуар.

***Ostapchuk Nadiya,** concertmaster of the Department of Music Kyiv National University culture and arts*

Neo-folkloristic tendencies in the work of accordion accordionists of the twentieth century

The purpose of the work is to study the conditions of formation of neo-coloristic tendencies in the accordion-accordion art of the twentieth century, which determined the general style of musical creativity of this direction. **The methodology** is to apply the general scientific principle of objectivity, historical, logical, analytical and comparative methods in the study of neo-folkloristic tendencies and creative searches for the performing skills of development in the accordion and accordion art of the twentieth century. **The scientific novelty** of the work is to reveal the general synergy of the development of accordion and accordion art under the influence of neo-folklorism, which in turn caused the peculiarities in changing the repertoire for accordion and accordion, which helped to form new updated tendencies in performance, thus increasing the level of performance mastery of the instrument as a whole artistic and aesthetic phenomenon of musical culture. **Conclusions**. The study concludes that neo-folklore as a phenomenon of musical culture provided new means of musical expression for performing forms of expression that focused on the folklore component. The coexistence of traditional (classical) and neo-folkloristic tendencies causes the emergence of new trends in art, which begin to influence the development of creativity of accordion and accordion music in general of the twentieth century.

Keywords: accordion accordion art, neo-folklorism, musical performance, instrumental works, repertoire.

© Остапчук Н.М., 2019

Актуальність теми дослідження. Стильова система сучасної баянної музики становить сукупність основних типів сьогоденної академічної музичної традиції. В українській музичній культурі сьогодні спостерігається співіснування накладення декількох стильових парадигм з використанням в новій формі якісних характеристик попереднього періоду. У баянно-акордеонної музики неофольклорного напрямку спостерігаємо авторське перевтілення народної музики через призму власного стилю. Композиторське переосмислення фольклорних джерел часто досягає глибинних архаїчних пластів народного музикування, до яких вчені відносять мелос, властивий автентично-національному інструментальному музикуванню; специфічні ознаки в ладової структурі; гармонія; жанрові ознаки; тип розгортання музичного матеріалу [1, 4].Одним з таких векторів, від якого й починається процес трансформації баянної музики в річищі академізму, становить фольклоризм (а на більш пізній стадії свого розвитку – неофольклоризм). Тобто, опрацювання народного мелосу, перетворення фольклорних першоджерел в академічних жанрах і формах, відтворення стилістики і „духу" народно-інструментального виконання [5, 288].

Аналіз досліджень і публікацій**.** Фундатором дослідження баянно-акордеонного мистецтва є М. Давидов – відомі його праці з теорії формування виконавської майстерності баяніста, яка створена на основі теорії Б. Асаф'єва. Також в цьому ряді можливо назвати ряд наукових розвідок: Є. Іванова ("Академічне баянно-акордеонне мистецтво України") Вл. Князєва, А. Сташевського, Ю. Чумака, І.Ященка, В. Дорохіна, В. Зайця, А. Семешка, А. Черноіваненко, М. Різоля, В. Бесфамільнова та ін., які досліджують прийоми, штрихову палітру та виконавські можливості сучасного баяна-акордеона. Висвітленням фольклорної специфіки в баянних творах, написаних на народній основі, займалися такі науковці, як В. Бичков, А. Гончаров, М. Імханицький, Д. Кужелев, А. Mbхайлова, В. Мурза, Я. Олексів, О. Показаник.

Метою роботи є дослідження умов формування неофолькористичних тенденцій в баянно-акордеонному мистецтві ХХ ст., що обумовлювало загальну стилістику музичної творчості.

Виклад основного матеріалу. Фольклорна складова досить плідно впливає на музичну творчість. Вона не втрачає первинного автентичного начала; на її основі з'являються нові форми музичного мовлення, розширюючи межі традицій, зближуючись із професійним, академічним мистецтвом. Співвідношення фольклорної традиції та композиторської творчості формує нове стилістичне явище – неофольклоризм, художньо-естетичним принципом якого є зв'язок здобутків сучасної композиторської техніки з фольклорно архаїчною традицією. Такий синтез породжує оригінальні композиторські стилі, начало яких виявляється в новітніх засобах, на новому естетичному рівні. Таким чином, у новому музичному мовленні – "неофольклоризмі" "фольклор" постає як категорія змісту, а "нео" – як категорія форми [9, 46].

У становленні неофольклористичного стилю значну роль відіграла творчість львівського осередку композиторів-модерністів 20–30-х р.р. – М. Колесси, Н. Нижанківського, А. Рудницького, З. Лиська та С. Туркевич-Лісовської. Випускники вищих навчальних закладів Відня, Праги, Берліна, вони засвоїли досягнення європейської композиторської техніки. В їхній творчості з'являються тенденції, суголосні європейським мистецьким напрямкам кінця XIX – початку ХХ ст. – експресіонізму, урбанізму, інших неостилів. Однак, на ґрунті національної свідомості, найорганічнішим для львівських композиторів виявився неофольклоризм [7, 64].

У 50–60-х р.р. неофольклоризм набуває подальшого утвердження у творчості представників "нової фольклорної хвилі" (Р. Щедріна, С. Слонімського, М. Сидельникова, Л. Колодуба, М. Скорика, Л. Грабовського, Є. Станковича, Л. Дичко, І. Карабиця та багатьох інших представників з різних республік колишнього СРСР), які, за словами І. Ляшенка, "утворюють в ХХ ст. свій спектр естетичних домінант" [2, 81].

Одним з найяскравіших сучасних авторів в українській баянній музиці, який дуже вдало працює у напрямку перетворення фольклорної традиції, є Віктор Власов. Протягом останньої чверті минулого століття композитор створив цілу низку творів на народній основі, які представляють новий підхід в опрацюванні фольклорного першоджерела. Це такі твори: Парафраз на народну тему (1977), Веснянка (1984), Соната-експромт „Буковинська" (1985), Колядка (1987), Гаївка (1987), „Свято на Молдаванці", (1998). Крім того, на фольклорній ниві у цей час автор створив „Альбом обробок югославських народних мелодій" (21 п'єса, 1990), Дві обробки німецьких народних пісень (1992). Одним з яскравих представників неофольклоризму в українській баянній музиці є Анатолій Гайденко, композитор, левова доля творчого доробку якого належить саме до цього напряму. Протягом останніх десятиріч минулого та на початку нового століть автор створив цілу в'язанку малих і великих одночастинних творів, в основі яких закладено музично-мовні засади фольклору різних народів, зокрема українського, російського, грузинського, хорватського, болгарського, сербського, угорського, молдавського, румунського тощо. Отже, це твори для дуету – „Вечір у горах" (1978), „Палехські замальовки" (1979), Фантазія на хорватські теми „Коло" (1979), „Нєвєстіно коло" (1987), „Коломийка" (2003); для тріо – „Плетениця" (1990); для баяна-соло – „Здравейте, другарі" (1985), „Вербунк" (1987), „Весняна хора" (1987), „Балканський триптих" (1992) [3, 18].

Опора на фольклорні інтонації визначає один із напрямів баянної творчості Юрія Шамо, музика якого не позбавлена рис сучасного „модернового" мовлення. П'єса „Імпровізація і бурлеска" (К., 1989) являє собою яскраву

музичну замальовку на основі елементів квазіетнографічного фольклорно-карпатського музичення [7, 78].

Звукозображальність, вільно-імпровізаційне начало вступної частини складає атмосферу простору й пейзажності. На її інтонаційному ґрунті будується й основна тема наступної, ігриво-танцювальної за характером, бурлески.

У стилістичну проекцію фольклоризму-неофольклоризму в розвитку вітчизняної баянної музики сучасного етапу органічно вписується творчість Володимира Подгорного, а саме – середнього та пізнього її періодів. Сформувавши принципи власного творчого стилю ще у попередній час, автор згодом продовжив його кристалізацію, створивши нову велику низку різних творів, більша частина з яких залишилася у площині окресленого жанрово-стильового напряму.

Серед інших авторів, які на сучасному етапі розвитку баянної музики в Україні працюють у жанрі народної обробки, поповнюючи своїми творами фольклористичний вектор оригінальної баянної літератури, слід відзначити О. Назаренка, В. Гальчанського, Г. Метьолкіна, Ю. Кукузенка, О. Чуєва, Л. Козельчука й ін. В українській музичній культурі сьогодні «спостерігається співіснування накладення декількох стильових парадигм з використанням в новій формі якісних характеристик попереднього періоду» [4, 210].

У баянно-акордеонної музики неофольклорний напрямок спостерігаємо як авторське перевтілення народної музики через призму власного стилю. Композиторське переосмислення фольклорних джерел часто досягає глибинних архаїчних пластів народного музикування, до яких вчені відносять такі: мелос, властивий автентично-національному інструментальному музикуванню; специфічні ознаки в ладовій структурі; гармонія; жанрові ознаки; тип розгортання музичного матеріалу. Іншим прикладом історично закономірного процесу є взаємопроникнення фольклору та джазу: від національного до міжнародного, від міжнародного до «новонаціонального». Вплив фольклорних витоків у поєднанні з джазовими ритмами породжує виникнення нових художніх напрямків в розвитку жанрових і стильових систем. Такий синтез - один із шляхів появи неофольклоризму як стильового напряму музики другої половини XX століття, яскраво представленого в баянно-акордеон творчості українських композиторів: А. Білошицького, В. Власова, А. Гайденко, В. Зубицького, К. Мяскова, В. Підгорного В. Рунчака, А. Сташевського, Ю. Шамо, Г. Шендерьова та інших, де знайшли своє відображення провідні тематичні лінії «нової музики». В їхніх творах неофольклористичні риси простежуються в декількох рівнях: часткового (цитатного) використання фольклорного матеріалу (В. Власов. «Парафраз на народну тему»); творчого переосмислення фольклору (А. Тимошенко. «Поліська рапсодія»); поєднання музичних національних діалектів з модерним мистецьким мисленням, зокрема ритмами джазової музики (В. Зубицький. «Концертна сюїта № 2»); переосмислення полістильових утворень (А. Сташевський. «Капріччіо в джазовому стилі») [3, 18-19].

Використання народнопісенного матеріалу в якості основних тематичних ліній у концерті М. Різоля спрямовує цей твір до традицій, що розвивають фольклористичні принципи композиції в межах масштабних формоструктур і розвиненої драматургії. Як відомо, в жанрі баянного концерту ці традиції були вже успішно перетворені на практиці у попередні роки піонерами баянного академізму – Ф. Рубцовим, Т. Сотниковим, М. Речменським, Ю. Шишаковим.

Іншу, неофольклорну лінію оригінального баянного репертуару, розвиває Концерт №1 для баяна з оркестром (1974, ред. 1996) Анатолія Гайденка 3 . За формою концерт є одночастинною композицією, зведеною на засадах сонатності, яка містить також і риси тричастинності. У своєму творі автор звертається до архаїчних пластів східнослов'янського фольклору та вибудовує на його інтонаційному ґрунті основний музичний матеріал. Так, у якості головної партії задіяна старообрядова пісня "Ой ви, курочки, кури", сповнена епічної поетики та стриманої декламаційності. Згідно з канонами сонатності, побічна партія концерту, в основі якої мелодія стародавньої української календарно-обрядової пісні "Завію вінки, та на святки", представляє контрастну пісенно-ліричну сферу з глибоким інтонаційно-експресивним началом [7, 85].

До групи вітчизняних баянних концертів, що розвивають традиції неофольклоризму та створені для інструменту з готово-виборною системою, належить і Концерт для баяна з оркестром "Волзькі картини" (1979) Георгія Шендерьова, написаний у той час, коли баян з цією системою вже почав виборювати авторитетну позицію на концертній сцені.

Наукова новизна роботи полягає у розкритті загальної синергії розвитку баянно-акордеонного мистецтва під впливом неофольклоризму, 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. Баянно-акардеонна музика XX ст. є прикладом стрімкого оновлення мови багатьох творів. Властиве їм розмаїття нових виразів та технологій, що утворюються суголосно загальним процесам сучасного музичного простору, огорнутого потужним струменем атрадиціоналізму. Причетність до нього баяна засвідчує

активне опанування композиторами незвичних мистецьких форм, концептів та проривних технологій трансгресивного характеру: твори для баяна К. Цепколенко, В. Рунчака, І. Тараненка, Ю. Гомельської, С. Пилютикова, А. Загайкевич, А. Карнака, Л. Самодаєвої, О. Щетинського та інших українських композиторів.

Стильові утворення в баянно-акордеонних творах українських баяністів-практиків ми аргументуємо, репертуарні напрацювання кінця ХХ початок ХХІ століття базуються на фольклорній основі з використанням сучасних прийомів гри і інтерпретації музики самим композитором, а іноді виконавцем. Таким чином, її суть полягає в стилізації елементів ладогармонійної основи, ритму, фактури, тематизму, різних виконавських прийомів, взаємопроникнення напрямків (фольклорний - естрадно-джазовий - камерно-академічний) і створенні на цій основі нового джазово-академічного напрямку музики.

Література

1. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст. : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17. 00. 03. Київ, 2005. 19 с.
2. Дяченко Ю. Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. № 36. С.368–380.Душний А. Наукові пріоритети баянно-акордеонного мистецтва в контексті української академічної школи гри на народних інструментах. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2015. Вип. 7. С.75–82.
3. Дякунчак Ю.И., Душный А.И. Творчество для баяна-аккордеона композиторов Украины конца ХХ начала ХХІ веков: стилевые особенности. *Наука. Искусство. Культура*. 2016. Вып. 4 (12). С.16–24.
4. Маринін І.Г. Тенденції розвитку акордеонно-баянного виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (джерелознавчий аспект). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2013. Вип. 19. Том І. С. 208–212.
5. Мурза В. А. Фольклор у професійному баянному мистецтві (на прикладі творів В. Власова) / В. А. Мурза // Музичне мистецтво і культура. – Вип. 3. – Одеса : ОДМА ім. О. Нєжданової, 2002. – С. 287 –294.
6. Олексів Я. Формотворчі особливості неофольклорних творів для баяна-акордеона українських композиторів другої половини ХХ ст. // Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. матер. міжнарод. наук-практ. конф. (Львів, 10.04.2006, ЛДМА ім. М.Лисенка). Дрогобич: Посвіт, 2006. С. 67-75.
7. Поникарова Л. Н. Баян в народно-инструментальном жанре Украины. Харьков : Торнадо, 2003. – 104 с.
8. Сподаренко В. Фольклорні та неофольклорні тенденції баянно-акордеонної творчості сучасних українських композиторів. С. 133-139
9. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія. Луганськ : Янтар, 2013. 328 с.

References

1. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст. : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17. 00. 03. Київ, 2005. 19 с.
2. Дяченко Ю. Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. № 36. С.368–380.Душний А. Наукові пріоритети баянно-акордеонного мистецтва в контексті української академічної школи гри на народних інструментах. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2015. Вип. 7. С.75–82.
3. Дякунчак Ю.И., Душный А.И. Творчество для баяна-аккордеона композиторов Украины конца ХХ начала ХХІ веков: стилевые особенности. *Наука. Искусство. Культура*. 2016. Вып. 4 (12). С.16–24.
4. Маринін І.Г. Тенденції розвитку акордеонно-баянного виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (джерелознавчий аспект). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2013. Вип. 19. Том І. С. 208–212.
5. Мурза В. А. Фольклор у професійному баянному мистецтві (на прикладі творів В. Власова) / В. А. Мурза // Музичне мистецтво і культура. – Вип. 3. – Одеса : ОДМА ім. О. Нєжданової, 2002. – С. 287 –294.
6. Олексів Я. Формотворчі особливості неофольклорних творів для баяна-акордеона українських композиторів другої половини ХХ ст. // Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. матер. міжнарод. наук-практ. конф. (Львів, 10.04.2006, ЛДМА ім. М.Лисенка). Дрогобич: Посвіт, 2006. С. 67-75.
7. Поникарова Л. Н. Баян в народно-инструментальном жанре Украины. Харьков : Торнадо, 2003. – 104 с.
8. Сподаренко В. Фольклорні та неофольклорні тенденції баянно-акордеонної творчості сучасних українських композиторів. С. 133-139
9. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія. Луганськ : Янтар, 2013. 328 с.

Стаття надійшла до редакції 18.09.2019
Прийнято до публікації 21.10.2019

УДК. 781.086.1:78.071.1(510)Го
https://doi.org/10.32461/190691

Чень Юньцзя,
аспірантка Національної музичної академії
України імені П. І. Чайковського
chengyunjia@hotmail.com
ORCID 0000-0002-0362-7912

УВЕРТЮРА «РУХ ВІТРУ» ГО ВЕНЬЦЗІНА ЯК ЗРАЗОК ІННОВАЦІЙНОГО ПІДХОДУ ДО КИТАЙСЬКОЇ ПРОГРАМНОЇ УВЕРТЮРИ

Мета роботи. Стаття має на меті виведення системних рис симфонізму, як методу художнього мислення та національних особливостей китайської симфонічної музики для європейського оркестру. **Методологія дослідження** полягає у використанні цілісного, системного, порівняльного та історичного методів музикознавчого аналізу. **Наукова новизна роботи** полягає в тому, що автор вперше впроваджує до вітчизняного наукового обігу твір жанру китайської програмної симфонічної увертюри та робить спробу висвітлити особливості музичного стилю Го Веньцзіна. **Висновки.** Увертюра «Рух вітру» Го Веньцзіна – це яскравий зразок жанру програмної симфонічної увертюри сучасної китайської композиторської школи періоду другої половини 1990-х років. Риси програмного симфонізму виявляються у програмній назві, принципі концертності, тематичній розробці матеріалу, прийомі переінтонування, лейтмотивній системі (зокрема, лейтритмі «руху вітру», лейтінтонації), тематичній репризності у розділах сонатного *allegro*. Також особливого значення набувають стильові алюзії з творчістю Дж. Вільямса, Г. Ф. Генделя, Л. Бетховена, П. І. Чайковського, М. Равеля, К. Орфа, М. Глінки, М. А. Римського-Корсакова як уособлення діалогу культур: європейської із азіатською (китайською).

Ключові слова: китайський фольклор; джингоїзм; програмність; принцип концертності; лейтритм руху вітру; репризність.

***Чень Юньцзя**, аспирантка Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

Увертюра «Движение ветра» Го Веньцзина как образец инновационного подхода к китайской программной увертюре

Цель работы. Целью статьи является выведение системных черт симфонизма, как метода художественного мышления и национальных особенностей китайской симфонической музыки для европейского оркестра. **Методология исследования** заключается в использовании целостного, системного, сравнительного и исторического методов музыковедческого анализа. **Научная новизна работы** заключается в том, что автор впервые внедряет в отечественный научный оборот произведение жанра китайской программной симфонической увертюры и пытается осветить особенности музыкального стиля Го Веньцзина. **Выводы.** Увертюра «Движение ветра» Го Веньцзина – яркий образец жанра программной симфонической увертюры современной китайской композиторской школы периода второй половины 1990-х годов. Черты программного симфонизма проявляются в программном названии, принципе концертности, тематической разработке материала, приеме переинтонирования, лейтмотивной системе (в частности, лейтритме «движения ветра», лейтинтонации), тематической репризности в разделах сонатного *allegro*. Также особое значение приобретают стилевые аллюзии с творчеством Дж. Вильямса, Г. Ф. Генделя, Л. Бетховена, П. И. Чайковского, М. Равеля, К. Орфа, М. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова как отображение диалога культур: европейской с азиатской (китайской).

Ключевые слова: китайский фольклор; джингоизм; программность; принцип концертности; лейтритм движения ветра; репризность.

***Cheng Yunjia**, postgraduate of the National Music Academy of Ukraine by P. I. Tchaikovsky*

Overture “Riding on the Wind” of Guo Wenjing as an example of innovative approach to Chinese programmatic overture

The purpose of the article. The article aims to derive systematic features of symphonism as a method of artistic thinking and the national peculiarities of Chinese symphonic music for a European orchestra. **The methodology** of the research lies in using holistic, systematic, comparative, and historical methods of musicological analysis. **The scientific novelty** of the work is that the author first introduces the work in the genre of the Chinese programmatic symphonic overture to the Ukrainian scientific conversation and attempts to highlight the musical style features of Guo Wenjing. **Conclusions.** The Overture of the Wind Movement by Guo Wenjin is a striking example of the genre of program symphonic overture of the modern Chinese composing school of the second half of the 1990s. The features of program symphony are expressed in the program title (the symbolism of the image of the wind, which in Chinese mythology is associated with the God of the Wind Fei Li), the principles of thematic development - motive development; figurative, textural, timbral contrast of sections, dialogue between orchestra groups as a sign of concert principles, re-intonation (intonational rethinking of heroic marching and contemplative pentatonic

© Чень Юньцзя, 2019

variants of the theme, combining in a new tutti sound in code), or having unifying ones the leitrhythm of the "wind movement," the leitintonation (a melodic line built on the Tertiary chants) and thematic reprise in sections of sonata-allegro. Also of particular importance are style allusions with the works of J. Williams, GF Handel, L. Beethoven, PI Tchaikovsky, M. Ravel, K. Orf, M. Glinka, MA Rimsky-Korsakov as a personification of dialogue. Cultures: European and Asian (whose features are manifested in the appeal to the pentatonic, the timbre of the Chinese folk dagger percussion instrument, the contrast of instruments in orchestration: the predominance of timbre strings, harps, piccolo flute, oboe, etc., typical game techniques).

Key words*:* Chinese folklore; jingoism; programming; the performability principle; the leitrhythm of Riding on the Wind; reprising.

Актуальність теми дослідження. Музичне мистецтво в Китайській народній республіці відіграє провідну роль та є одним зі стовпів розвитку країни. Це не виглядає дивним, оскільки музика в житті мешканців відігравала важливу роль, починаючи зі стародавньої епохи. У межах пропонованої статті простежимо характер прояву симфонізму, як важливого чинника мислення, на прикладі жанру «програмна симфонічна увертюра» з точки зору інноваційного підходу сучасного китайського композитора Го Веньцзіна – зародження самостійної моделі на засадах європейських норм і авторського переосмислення національних елементів.

Аналіз досліджень і публікацій. Нині у китайському музикознавці спостерігаємо активний інтерес до жанрового спектру китайської академічної музики. Питанню виникнення і розвитку китайської симфонічної музики присвячено чимало робіт, але в них здебільшого немає поглибленого і спеціального вивчення цієї теми (роботи Су Юйчен [4], Ло Шиі [2], Лі Ланьцина [1], Лян Маочуня [3]). Проблема «програмна симфонічна увертюра в творчості китайських композиторів» ще не отримала належного наукового осмислення, чим пояснюється актуальність пропонованої теми.

Мета дослідження – виведення, крізь аналіз композиційно-драматургічної побудови творів, системних рис симфонізму, як методу художнього мислення та, зокрема, національних особливостей китайської симфонічної музики для європейського оркестру.

Виклад основного матеріалу. Го Веньцзін (англ. Guo Wenjing) – сучасний китайський композитор і педагог. Народився 1 лютого 1956 року в м. Чунцін (Chongqing), провінції Сичуань, південного заходу Китаю. Закінчив Центральну консерваторію (м. Пекін) по класу композиції Лі Йінхая і Су Ся (1978), з 1990 року – професор, віце-директор кафедри композиції Пекінської консерваторії.На відміну від багатьох китайських композиторів, які переїхали закордон і там отримали музичну освіту, навчався і працював у Пекіні, за виключенням короткого проміжку часу – від'їзду на два місяці до Нью-Йорку (1996) для викладання лекцій і майстер-класів із композиції у американських університетах. Його музика звучала на музичних фестивалях і фестивалях мистецтв у Китаї, Ірландії, Великій Британії, Нідерландах, Німеччині, Франції, Австралії, США та ін., твори публікуються у нотному видавництві Casa Ricordi. Творам 1980-х років притаманні впливи Б. Бартока і К. Пендерецького («Підвішені стародавні труни на скелях у провінції Сичуань» ("Suspended Ancient Coffins on the Cliffs in Sichuan" (1983) і Д. Шостаковича (Концерт для скрипки (1986–1987) і симфонічна поема "Shu Dao Nan" для тенора соло, хору і оркестру за Лі Байя, тв. 15 (1987). У 1990-х роках у жанрі камерної опери композитор поєднує європейську школу із китайським фольклором: («Село вовченя» ("Wolf Cub Village", 1994), «Щоденник божевілля» ("Kuangren riji") і «Нічний банкет» ("Ye yan", 1998). У 2000-х роках митця захоплює експериментування в області музичного театру (зокрема, авторське переосмислення рис традиційної опери Сичуань, пекінської опери) у трилогії: "Mu Guiying" (2003), "Hua Mulan" (2004) та "Liang Hongyu" (2008), а також вплив Дж. Пуччіні у відбитті на китайському ґрунті в балеті «Павільйон Півонії» ("Peony Pavilion") (2008) [6]. У 2010-х роках композитор у сучасній китайській опері об'єднує різноманітні вокальні елементи з китайським буддизмом, тибетським буддизмом і хорові твори, створені під час європейського ренесансу («Рикша-хлопчик» ("The Rickshaw Boy") (2015), «Відлуння неба і землі» ("Echo of Heaven and Earth") для капели і ударних). Також Го Веньцзін відомий і музикою до кінофільмів, музикою для церемонії відкриття Літніх Олімпійських ігор у Пекіні 2008 року.

«Рух вітру» ("Riding on the Wind") для симфонічного і великого військового оркестрів був створений Го Веньцзінем 4 липня 1997 року на честь триденного святкування передачі адміністративного району Гонконгу зі складу Великої Британії Китаю та вбирає в себе естетику джингоїзму. Прем'єра відбулася в Гонконзькому Колізеї, проведеної Ю Лонгом. Пізніше твір виконувався Китайським філармонічним оркестром (16 грудня 2000 року на концерті-відкритті Китайського філармонійного оркестру), Симфонічним оркестром Віденського Національного оперного театру (2003), Шанхайським симфонічним оркестром (2012), а 1 липня 2018 року на 21 -річницю цієї знаменної події – Філармонічним оркестром Гонконгу (HK Phil) в залі Гонконгського культурного центру.

Кінематографічна програмність твору – подорож Гонконгу до возз'єднання із Китаєм, підкріплена досвідом роботи Го Веньцзіня у жанрі кіномузики, стилістично змікстованої з елементами традиційної

китайської музики. Відзначимо також наявність стильової алюзії у «Русі вітру» до симфонічної сюїти з музики до кінофільму «Ковбої» (1972) Дж. Вільямса насамперед тим, що обидві композиції поєднуються структурним принципом побудови музичної форми: чергуванням контрастних тем «героїчної відважності і мужності» та «чуттєвої лірики» з поступовим переінтонуванням та їхнім тематичним спорідненням (характерна риса симфонізму П. І. Чайковського). Кінцевий результат драматургічного розвитку – перемога героїчного образу, що стає художньої алегорією повернення земель Гонконгу до складу Китаю. У випадку Дж. Вільямса героїчний образ – це ковбої, а у Го Веньцзіна – китайський народ, уособленням якого є тема свободи Гонконгу від британської експансії. Можливо, саме така стильова алюзія до образу ковбоїв, як носіїв англомовної культури (колоністів Англії на теренах Північної Америки) і відображує багаторічне джингоїстичне домінування європейської (англійської) культури над східно-азіатською (китайською) на політичному, економічному і національному рівнях.

Стильова алюзія до сюїти Дж. Вільямса ще підкріплена і національними елементами – зверненням до тембрального звучання губної гармоніки і банджо (як невід'ємного образу ранчо), специфічних ударних інструментів (хлист, як звукозображальний засіб – «підбадьорювання» коней вершником), електронних інструментів у епізодах. Ознакою симфонізації форми сюїти є лейтритм, що відображує рух колеса. Однак програмний зміст увертюри «Руху вітру» диктує свої особливості. Спорідненим із музикою Дж. Вільямса формоутворюючими елементами твору стають лейтритм «руху вітру», принцип образної, фактурної, тембральної варіантивності розділів і репризність, а також розширений склад дерев'яно-, мідно-духової і ударної групи оркестру.

Окрім стильової алюзії до музики Дж. Вільямса відчутна спорідненість із «Музикою на воді» Г. Ф. Генделя, з її святковістю, урочистістю звучання на відкритому повітрі і, відповідно, збільшеному складу оркестру, що в принципі, відповідає початковій задумці китайського автора – всенародного святкування приєднання Гонконга до Китаю.

Якщо, умовно кажучи, урочисті епізоди відносимо до образу Великої Британії і європейської музичної традиції загалом (через стильову алюзію до творчості Дж. Вільямса, Г. Ф. Генделя, П. І. Чайковського), то ліричні епізоди є уособленням філософії споглядання, душевної чуттєвості і навіть жіночності, тобто китайської культури, через звернення до пентатоніки, переважання тембрів струнних, арфи, флейти *piccolo,* гобоя.

Також композиційним об'єднувальним чинником, окрім лейтритму руху вітру і тематичної репризності у розділах сонатного *allegro* (першої частини сонатно-симфонічного циклу), вміщеного у тричастинну форму з елементами розробки і епічною кодою (до речі, близької за типом епічного симфонізму О. Бородіна), стає лейтінтонація (терцієві поспівки), що пронизує усі образні сфери контрастних розділів. Кода інтонаційно переосмислює героїчно-маршовий і споглядальний пентатонічний варіанти, об'єднуючи у новому *tutti*'йному звучанні (ніби символізуючи братське возз'єднання народів Європи і Азії). Останній факт, алюзійно відсилає до фіналу Дев'ятої симфонії Л. Бетховена і тексту Ф. Шиллера «Ода радості».

Символічна програмна назва увертюри. Го Веньцзін звертається до символіки образу вітру, якого в китайській міфології пов'язують із Богом вітру Фей Лянь (Fēi Lián). «В його імені ієрогліф 飛 (Фей) означає "літати", а ієрогліф 簾 (Лянь) – "безкорисливий". Магічні сили пов'язують Фей Ляня як з морем, так і з небом» [5].

Партитура «Руху вітру» включає в себе класичний потрійний склад симфонічного оркестру без англійського рожка і контрафагота та за участю китайського народного ударного інструменту дагу, а також великий змішаний духовий (військовий) оркестр без литавр. Форма сонатного *allegro* увертюри (за принципами мотивного розвитку) тематично вирішена у складній тричастинній формі з елементами розробки і епічною кодою. Перший розділ тричастинної форми – вступ (I розділ) ♩= 144 (♪= 288), експозиційний розділ із елементами розробки та динамічною репризою *Agitato* ♩ = 144 (♪= 288) т. 48, середній розділ (епізод на новому матеріалі) – *Andant extensively* – *Largamente* (т. 171), реприза тричастинної форми з епічною кодою *Agitato* ♩ = 144 (♪= 288), в якій з т. 271 (епічна кода) ♩ = 152 (♩ = 144) розширюється оркестрова палітра військовим оркестром (*Millitary Band*).

Експозиційний розділ «Руху вітру» ♩ **= 144 (♪= 288)** можна співвідносити за принципами тонального, тематичного розгортання, оркеструванням і музичною драматургією з фіналом Дев'ятої симфонії Л. Бетховена. Твір відкривається вступом, тематизм якого поступово формується у партіях фаготу, контрабасу та ударних (дагу, литавр, тенорового і великого барабанів, тарілок (Hi-hat cymbal) (тт. 1–10). Потім додаються партії мідних духових – труби, тромбонів, туби, розширюється група ударних до повного складу, а з т. 10 – валторни і струнні. Ознаками формування слугують: тонічний (партія контрабасу, труб і

валторн, віолончелей) і домінантовий (партія фаготів, арфи, скрипок і альтів) органні пункти, поступові імітаційного типу вступи партій (дагу, теноровий і великий барабани, тарілки), які повторюють і доповнюють ритмічний малюнок теми, що веде партія литавр. Мелодія будується на квінтовому висхідному і низхідному ходах, непомітно зачіпаючи 4 щабель *C–dur*.

Хвиля імітаційного розвитку теми литавр виливається у переінтонований матеріал основного розділу увертюри (т. 23), що подається у концертуючому діалозі дерев'яних, мідних духових із струнною групою. Переінтонування основної теми у партіях духових виявляється у збереженні низхідного і висхідного векторів мелодичного руху, але у зміні ритму, розміру (з перемінного розміру 7/8–5/8–7/8 на 5/8–4/8–3/8–4/8 і далі потактові зміни), оркестровому викладенні, акцентуванням на *ff* окремих долей такту ударними інструментами.

Переінтонована тема вступу у струнних зберігає більшу спорідненість із першими проведенням лейттеми завдяки органному пункту VII низької та I щабля та квінтовій поспівці фаготів, віолончелей і контрабасів. До речі, тема, що тепер проходить у скрипок і альтів, близька до фольклорних прадавніх пісень, побудованих на вузькому амбітусі (двох–трьох звуках – т. 30–35).

Автор розвиває цю тему модуляціями-співставленнями – з *C-dur* в *Des-dur*, з *Des-dur* в *B-dur*, з *B-dur* в *H-dur*, з *H-dur* в *C-dur* (т. 36–43), підкріплюючи нову тональність проведенням теми вступу у *C-dur* у партіях дерев'яних і мідних духових інструментів. Урочистість оркестровому звучанню додають скандування основного тону *«c»* і тонічної квінти у партії труб, тромбонів і туби, а також висхідні октавні *glissando* арфи (*G– g³*) та $T6_4$-педаль струнних.

Динамізована реприза (т. 48–170) акумулює в собі тематизм попередніх розділів і принципи його розробки. Завдяки прийому ритмічного залігування, зміні розмірів (подекуди потактових), пентаточній будові мелодичної лінії (партія струнних) і квінтових поспівок із органною педаллю та широким висхідним ходам тонічними тризвуками (партія арфи) у оркестровому супроводі створюється ефект просторовості, епічності звучання з елементами народного фольклору Сходу.

Викладення основної теми, знову ж таки у переінтонованному вигляді, відбувається у партії струнних (перше проведення: 22 такти, 103 такти – розвиток). Її розвиток будується на октавному перенесенні угору, поділі на мотиви (від 4 тактів і більше) та мотивному проведенні теми (функція діалогу) як у партії струнних, так і у партіях валторни, труб, тромбонів і туби, флейти, гобою і кларнета. Як теми-супутники основну тему супроводжують попередні її варіанти: тема вступу у литавр тепер виконується разом із партією фаготу, а тематизм розділу діалогу дерев'яних і мідних духових у акордовій фактурі за принципом концертування, втілився у окремі терцієві поспівки із дещо видозміненою ритмікою (партія флейти, уся група мідних, партії труби, тромбона і туби). Композитор додає до музичної тканини супроводу основної теми у струнних її попередній варіант (тт. 30–35), але у мелодичному оберненні – замість низхідного руху, вузького амбітусу і розміру 7/8, тепер – висхідний рух із елементами остинатного розвитку (вичленовування чотиритактового мотиву, котрий змінює свою звуковисотність), перемінністю розміру (7/8–5/8–4/8) та переоркеструванню для партій валторни (тт. 68–85), труби і флейти.

Середній розділ (епізод на новому матеріалі – т. 171–210), написаний у простій двочастинній репризній формі (перший період 28 тактів: перше речення 12 тактів, друге – 17 тактів; другий період – 12 тактів). Відсилає до правічної історії Китаю, з його філософською споглядальністю, вибором тембрів гобою, флейти та інших духових інструментів (для зображання образу природи). Фольклорність звучання доповнюють і ладове забарвлення пентатоніки, і мотивна побудова мелодичної лінії квадратної будови: дво- і чотиритактами у розмірі 4/4 (до речі, перший випадок звернення до «квадратних» розмірів у творі). Навіть відмітимо віддалену алюзію до епічних образів Баяна з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки та гусляра Садка з однойменної опери М. А. Римського-Корсакова завдяки чергуванню унісонного з оркестровим звучанням (як заспів гусляра і хоровий приспів) з поступовим розвитком динамічної драматургії розділу. Певна паралель із цими операми відображається і в музичному плані – натуральний мінор (сі мінор) і пентатоніка, але без фрігійського ладу і супроводу арфи (як образ гуслей) і фортепіано. Національний китайський колорит підкреслюють ритмічні подрібнення на останніх долях такту (рух шістнадцятими, тріолями, пунктирний ритм, введення ударної групи: великого барабану, тарілок і дагу на сильній і відносно сильних долях такту з характерними прийомами гри – підкресленими форшлагами, акцентами, тремоло) при статечному звучанні, багаті на градацію динамічні відтінки «розмовних» фраз (партія II труби – *pp<p mp* у тт. 183–184; партія гобоя і фаготу – *mp f p mp ff* у тт. 195–199 тощо).

Реприза (з 211 такту) – проста двочастинна форма з 10 тактовим вступом, кількісно співпадає із першим розділом увертюри (на відміну від складної тричастинної форми I розділу). Але загалом, функціонально являє собою складну тричастинну форму, адже за тематизмом і репризним проведенням усіх інваріантів основної лейттеми композиції в поліфонічній багатошаровості музичної тканини партитури твір

вимагав логічного завершення епічною кодою (з т. 271 ♩=152 (♩ = 144) за участю основного симфонічного і військового оркестрів.

У розділі калейдоскопічно, немов вітер, змінюють один одного варіанти лейттеми: із репризи першого розділу складної тричастинної форми Agitato ♩=144 (♪=288) (т. 48) у партіях валторн і I скрипки (тт. 221–240) та, як відповідь на неї, переінтонована тема вступу у викладенні терціями у партіях труб і тромбонів замість експозиційних литавр, а потім струнних. У другій частині двочастинної форми репризи як тема-втора звучить переінтонована лейттема з тої ж репризи першого розділу експозиції, але у переоркеструванні – у партії валторн, тромбонів і туб, литавр, флейт і труб, партіях флейт, труб, Military Band, I і II скрипок, гобоїв.

Із 310 такту композитор звертається до принципів концертування оркестру: діалогу між усім оркестром і партіями струнних, і басовими партіями усіх груп оркестру. В оркестрі звучить тема першого розділу експозиції увертюри у розширеному складі (Millitary Band, труби, ударні замість тільки духової групи), а у струнних – домінантовий органний пункт до мажору (із вступу) і тема вступу литавр у фагота, туби, литавр, малого і великого барабанів, тарілок, дагу, Millitary Band, віолончелей і контрабасу як підсумовуюче проведення лейтритму, що підхоплюється усім оркестром у останніх тритактах.

Ознаками урочистої гімнічної репризи й коди слугують задіяність усього складу оркестрів (особливо ударної групи), парність груп за функціями (цілісне проведення мелодичної лінії або окремих мелодичних фраз, гармонічного супроводу і ритмічного обрису), акордова фактура, принципи концертності, що виявляється в діалозі груп оркестру (партія тромбонів і труб з литаврами), віртуозність виконання – у насиченості кожної партії складними технічними прийомами виконання (зокрема, трелі в третій октаві та квінтольні висхідні пасажі дерев'яних духових, динамічні градації у групі мідних духових (*sff p<ff*) та постійні зміни динаміки в межах підвищено голосного звучання оркестру (*f–ff–fff–ff–f–ff–fff*), *glissando* арфи, як тематичні пасажі або хвилі-зв'язки, насиченість партитури акцентами окремих нот, трелями, складними мордентами, ферматами (навіть у ударних!), потактова перемінність розмірів, поліритмія у окремих фразах; часова розтягненість викладення матеріалу (перевага таких ритмічних довжин, як: цілої та половинної, постійного залігування більш дрібних довжин – чвертей із крапкою, чвертей), тонічна і домінантова педаль органних пунктів (лейтприйом) стає головним чинником репризності. Монотематизм, лейтритмізація, насиченість прийомами, розширений склад оркестру і розділення на під-партії у групах інструментів відсилає слухача до вершини західноєвропейського зразка віртуозного симфонізму «Болеро» М. Равеля.

Висновки**.** Увертюра «Рух вітру» Го Веньцзіна – це яскравий зразок жанру програмної симфонічної увертюри сучасної китайської композиторської школи періоду другої половини 1990-х років. Риси програмного симфонізму виявляються у програмній назві (символіку образу вітру, яку в китайській міфології пов'язують із Богом вітру Фей Ляй), принципах тематичної розробки – мотивного розвитку; образного, фактурного, тембрального контрасту розділів, діалогу між групами оркестру як ознакою принципів концертності, переінтонування (інтонаційне переосмислення героїчно-маршового і споглядального пентатонічного варіантів теми, об'єднуючи у новому tutti'йному звучанні в коді), у наявності об'єднувальних чинників – лейтритму «руху вітру», лейтінтонація (мелодична лінія, побудована на терцієвих поспівках) та тематичної репризності у розділах сонатного allegro. Також особливого значення набувають стильові алюзії з творчістю Дж. Вільямса, Г. Ф. Генделя, Л. Бетховена, П. І. Чайковського, М. Равеля, К. Орфа, М. Глінки, М. А. Римського-Корсакова як уособлення діалогу культур: європейської із азіатською (риси якої виявляються у зверненні до пентатоніки, тембру китайського народного ударного інструменту дагу, контрасту інструментів у оркестровці: переважанні тембрів струнних, арфи, флейти пікколо, гобоя тощо, характерних прийомах гри).

Література

1. Ли Ланьцин. Чжунго цзаоци цзяосян иньюэ [李岚清.中国早期的交响音乐]. Ранний этап развития китайской симфонической музыки // Размышления о современной китайской музыке: сб.ст./ Сост.: Ли Ланьцин. – Пекин : Гаодэн цзяою чубаньшэ, 2008. – С. 23–32.

2. Ло Шии. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры : автореф. дис на соиск. науч. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 / Ло Шии. – Москва : Российская Академия музыки имени Гнесиных, 2003. – 21 с.

3. Лян Маочунь, Сян Сяоган, Ли Янь. Чжунго иньюэ луньбянь [梁茂春, 项筱刚, 李岩.中国音乐论辩]. Дискуссии о китайской музыке / Лян Маочунь, Сян Сяоган, Ли Янь. – Наньчан : Байхуачжоу ищу чубаньшэ, 2007. – 438 с.

4. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів : Дис. … на здоб. наук. ст. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Су Юйчен. – Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2017. – 188 с.

5. Фэй Лянь. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%8D%D0%B9_%D0%9B%D1%8F%D0%BD%D1%8C (дата звернення: 5.07.2019).

6. Guo Wenjing. Compositeur chinois né le 1er février 1956 à Chongqing (Sichuan) / Guo Wenjing. URL: http://brahms.ircam.fr/wenjing-guo (дата звернення: 3.07.2019).

References

1. Lǐ Lánqīng. (2008). Zhongguo Zaoqi Jiaoxiang Yingue [李岚清.中国早期的交响音乐]. Early Chinese Symphonic Music. Thoughts on Contemporary Chinese Music. Beijing : Gaoden Jiao Chubanshe, 23–32 [in Chinese].

2. Lo Shii. (2003). Symphonic Genres in the Context of Chinese Musical Culture. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow : Gnesins Russian Academy of Music [in Russian].

3. Lyan Maochun, Xiang Yugang, Li Yan. Zhongguo Yinhe Lunbian [梁茂春, 项筱刚, 李岩.中国音乐论辩] (2007). Discussions on Chinese Music. Nánchāng : Baihuachzhou wǒ zhèngzài xúnzhǎo Chubanshe. [in Chinese].

4. Su Yucheng. (2017). Compositional and Dramatic Features of Chinese Programmatic Concertos for Soloist and Orchestra of Traditional Instruments Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : Tchaikovsky NMAU [in Ukrainian].

5. Fey Lyan. Retrieved from https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%8D%D0%B9_%D0%9B%D1%8F%D0%BD%D1%8C.

6. Guo Wenjing. Compositeur chinois né le 1er février 1956 à Chongqing (Sichuan). Retrieved from http://brahms.ircam.fr/wenjing-guo.

Стаття надійшла до редакції 20.08.2019
Прийнято до публікації 28.09.2019

УДК 78 (477)
https://doi.org/10.32461/190692

Чабаненко Наталія Анатоліївна,
концертмейстер кафедри фольклористики,
бандури та інструментального мистецтва
Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID 000-0002-1378-2350

ІНТОНАЦІЙНІСТЬ МУЗИКИ ЯК КАТЕГОРІЯ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи – дослідити інтонаційність як категорію виконавського мистецтва у сучасній музичній культурі XXI ст. **Методологія** полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, історико-логічного, аналітичного, компаративного та культурологічно-мистецтвознавчого методів у дослідженні особливостей та критеріїв інтонаційності, що обумовило формування її як категорії виконавського мистецтва, що сприяло ґенезі музично-виконавської культури та розвиткові її полістилістики, детермінованої майстерністю музичної інтерпретації та внутрішньо притаманному хистові музиканта. **Наукова новизна** роботи полягає у простеженні формування інтонаційності як категорії музичного виконавства, що пов'язується зі світовими музичними тенденціями. Своєю чергою, такі видозміни підвищують рівень виконавської майстерності, формуючи цілісне художньо-естетичне явище української музичної культури. **Висновки**. Для створення власних інтерпретацій музичних творів музиканту потрібно використовувати не тільки професійний, але і власний художньо-емоційний досвід, безпосереднє сприйняття різних видів мистецтв і мати відповідний рівень художньо-творчої освіти. Інтонаційною атмосферою музичного твору є явище сугестивного характеру, що може виникнути лише в процесі виконання цього твору, сублімуючи інформацію енергетико-почуттєвого рівня про автора, виконавця та даний твір. За своїм впливом на слухача інтонаційна атмосфера музичного твору завжди виконує роль провокуючого до співтворчості чинника. Підґрунтям звукової реалізації музичного твору є усвідомлення його змісту та глибинне осягнення музичного смислу, що найповніше здійснюється у процесі виконавства. Найважливішим аспектом музично-виконавської інтерпретації є проникнення в інтонаційно-образний світ композитора, а процес передачі художньої інформації потребує залучення до співпереживання. Розуміння інтонаційної ідеї, становлення концептуальних уявлень про художній смисл музики та відображення її засобами інтонаційності безпосередньо пов'язане із зануренням у суб'єктивність твору, що дозволяє проникнути у його внутрішні взаємозв'язки.

© Чабаненко Н.А., 2019

Ключові слова: інтонаційність, інтерпретація, виконавське мистецтво, категорія виконавства, музична культура, сучасна музика.

Чабаненко Наталья Анатольевна, *концертмейстер кафедры фольклористики, бандуры и инструментального искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Интонационность музыки как категория исполнительского искусства

Цель работы - исследовать интонационность как категорию исполнительского искусства в современной музыкальной культуре XX в. **Методология** заключается в применении общего научного принципа объективности, историко-логического, аналитического, сравнительного и культурологические-искусствоведческого методов в исследовании особенностей и критериев интонацийности, что обусловило формирование его как категории исполнительского искусства, способствовало генезисе музыкально-исполнительской культуры и развитию ее полистилистики , детерминированной мастерством музыкальной интерпретации и внутренне присущем умению музыканта. **Научная новизна работы** заключается в прослеживания формирования интонацийности как категории музыкального исполнительства, что связано с мировыми музыкальными тенденциями. В свою очередь, такие видоизменения повышают уровень исполнительского мастерства, формируя целостное художественно-эстетическое явление украинской музыкальной культуры. **Выводы**. Для создания собственных интерпретаций музыкальных произведений музыканту нужно использовать не только профессиональный, но и собственный художественно-эмоциональный опыт, непосредственное восприятие различных видов искусств и иметь соответствующий уровень художественно-творческого образования. Интонационной атмосферой музыкального произведения есть явление суггестивного характера, может возникнуть только в процессе исполнения этого произведения, сублимируя информацию энергетику-чувственного уровня об авторе, исполнителе и данное произведение. По своему воздействию на слушателя интонационная атмосфера музыкального произведения всегда выполняет роль провоцирующего к сотворчеству фактора. Основой звуковой реализации музыкального произведения является осознание его содержания и глубинное постижение музыкального смысла, наиболее полно осуществляется в процессе исполнения. Важнейшим аспектом музыкально-исполнительской интерпретации является проникновение в интонационно-образный мир композитора, а процесс передачи художественной информации требует привлечения к сопереживанию. Понимание интонационной идеи, становление концептуальных представлений о художественном смысл музыки и отражение ее средствами интонацийности непосредственно связано с погружением в субъективность произведения, позволяет проникнуть в его внутренние взаимосвязи.

Ключевые слова: интонационность, интерпретация, исполнительское искусство, категория исполнительства, музыкальная культура, современная музыка.

Chabanenko Natalia, *concertmaster of the Department of Folklore Studies, bandura and instrumental arts Kyiv National University of Culture and Arts*

Music intonance as a category of performing arts

The purpose of the work is to investigate intonation as a category of performing arts in the contemporary musical culture of the 21st century. **The methodology is to** apply the general scientific principle of objectivity, historical-logical, analytical, comparative and cultural-art methods in the study of features and criteria of intonation, which led to its formation as a category of performing arts, which contributed to the genesis of musical and performing arts. , determined by the skill of musical interpretation and the musician's intrinsic rhythm. **The scientific novelty** of the work is to trace the formation of intonation as a category of music performance, which is connected with the world music trends. In turn, such modifications increase the level of performing skill, forming a holistic artistic and aesthetic phenomenon of Ukrainian musical culture. **Conclusions.** To create your own interpretations of musical works of a musician, you need to use not only professional but also your own artistic and emotional experience, direct perception of different types of arts and have an appropriate level of artistic and creative education. The intonational atmosphere of a piece of music is a suggestive phenomenon that can only arise in the course of the performance of this work, sublimating energy-sensitive information about the author, performer and the work. By its influence on the listener the intonational atmosphere of a musical work always plays the role of a contributing factor to the co-creation. Underlying the sound realization of a piece of music is an awareness of its content and a deep understanding of the musical meaning that is most fully realized in the performance process. The most important aspect of music-performance interpretation is the penetration of the composer's intonation-shaped world, and the process of transmitting artistic information requires involvement in empathy. Understanding the intonational idea, forming conceptual ideas about the artistic meaning of music and displaying it with the means of intonation is directly related to the immersion in the subjectivity of the work, which allows to penetrate into its internal relationships.

Keywords: intonation, interpretation, performing arts, performance category, musical culture, contemporary music.

Актуальність теми дослідження. Творчість музиканта-виконавця є складним процесом, який формує не лише художній образ, завдяки якому музика реалізується, але й має ряд притаманних форм вираження, що привносять особистісне прочитання кожного музичного твору виконавцем. Інтонаційність як категорія виконавської інтерпретації є важливим чинником музичної творчості, через яку реалізується авторське виконавське прочитання музичного твору. Явище інтонації в згорнутому вигляді акумулює в собі цей первинний синкретизм давнього мистецтва. І лише на перший погляд інтонаційна природа є

специфічною особливістю музики як виду мистецтва. Інтонаційність («становлення в тоні, в звуконапруженні», Б. Асаф'єв) притаманна не тільки музиці. Б. Асаф'єв зазначає: «Давній тісний зв'язок музики і поезії дозволяє мені ділити мистецтва на інтонаційні, мистецтва висловлювання, вимови (звичайно, ритмовимови, тому, що немає тона, «тонуса» тонального, чим би не керував ритм), а значить такі, що пізнаються переважно слухом; і на мистецтва з ритмом і образами, зорово виставленими, мистецтва «німі» [1, 354]. Відтак актуальним вбачається вивчення категорії інтонування як інтерпретаційності, оскільки саме музикантові-виконавцеві належить пріоритетна роль у створенні живої інтонаційної атмосфери твору. Не викликає сумнівів і стильовий Характер цього явища відображає також стилістичність, оскільки за ним стоїть особистісно-почуттєвий рівень індивідуальності виконавця.

Аналіз досліджень і публікацій**.** Проблематиці виконавської майстерності присвятили свої наукові праці М. Давидов, В. Апатський, Ю. Бай, М. Берлянчик, Н. Брояко, Б. Гутников, А. Попов, В. Сраджев та ін. Основним у теоретичних твердженнях було розуміння виконавської майстерності та її формування за допомоги взаємодії чинників «художнього» і «технічного» у виконавському мистецтві. Формування інтонаційно-змістовної музичної інтерпретації випливає зі сфери взаємодії музиканта та інструмента, що породжує засоби виразності у формуванні емоційно-змістовної сторони музичного образу.

Означена проблематика тісно пов’язана з питаннями музичного мислення, що знайшло відображення у дисертаційному дослідженні Н.Мозгальової [9]. Окрім цього, вагому роль відіграють ключові поняття і положення концепції інтонаційно-фабульної і комунікативної природи музики (В. Медушевський); пов’язування функціонування музичного мислення з процесами “кодування” і “декодування” художньої інформації, створення унікальної структури тексту (М. Арановський); художньо-творча діяльність як творчий процес (Є. Назайкінський); інтонаційна сутність музики (Б. Асаф’єв).

Мета роботи – дослідити інтонаційність як категорію виконавського мистецтва у сучасній музичній культурі XXI ст.

Виклад основного матеріалу. З точки зору художньо- естетичного та мистецького бачення виконавська діяльність постає як динамічна система, складовими якої є композиторська творчість, творчість інтерпретатора та слухацька «співтворчість». Аналіз наукової літератури виявив наявність різноманітних підходів до визначення сутності виконавського мистецтва та його окремих характеристик. Так, на думку М. Кагана, виконавство є повноцінним видом художньої творчості, поряд з діяльністю композитора, «драматурга» [6, 74]. На думку Є. Гуренка, специфічною ознакою виконавства є наявність художньої інтерпретації. Це відобразилось на авторській дефініції визначення музичного виконавства. Останнє тлумачиться як «вторинна, відносно самостійна творчість, що полягає в процесі конкретизації продукту первинної художньої діяльності» [5, 39].

Виконавська діяльність зумовлена переживанням чогось значного для індивіда і сприяє появі якісних змін психічних властивостей особистості та «якісним новоутворенням» (Л. Виготський). Наявність такого мотиву надає змісту діяльності виконавця, відповідає його інтересам, потребам, якісним орієнтаціям. Формування виконавської майстерності – складний багатоплощинний процес, розвиток якого висуває необхідність постановки в центр дослідницької уваги поняття «майстерність», що складає ядро, систематизуючу основу виконавської діяльності та виступає вихідною передумовою джерела формування виконавця.

Завданням музиканта-виконавця, який має справу з композиторським нотним текстом, полягає в умінні віднайти в його знаковій структурі аури композиторського висловлювання і «оживити» їх, огорнувши інтонаційною атмосферою власного переінтонування. Інтонація є специфічним засобом художнього спілкування, вираження і передачі емоційно насиченої думки з допомогою просторово-часового руху в його звуковій (людський голос і голоси музичних інструментів) і зоровій (жест, міміка, пантоміма) формі [1, 114]. Розглядаючи інтонацію в якості загальноестетичної категорії, Ю.Борєв розширює спектр можливих застосувань даного поняття. У його розумінні поняття інтонації охоплює також і внутрішні здатності літературного тексту: «... інтонація — внутрішня мелодія і ритм літературного тексту, його розповідально-описовий, імперативно-окличний чи пошуково-запитальний стрій» [3, 169]. Осмислення інтонації в якості загальноестетичної категорії передбачає функціонування її в різних видах мистецтва.

Так, майстерність виконавця традиційно вдосконалюється в процесі музично-професійної підготовки, завдання якої полягає у виявленні творчих прагнень вихованця. Для того, щоб опанувати професією музиканта, необхідний синтез техніки і високої духовної культури (Б. Асаф'єв).

Особливості музично-педагогічної та виконавської діяльності, а також специфічні умови оволодіння професійно-технічною майстерністю є складним і багаторівневим явищем, яке, по суті, є внутрішнім творчим процесом без урахування детально розроблених і планомірно здійснюваних методів освоєння технічних (музичних і інструментально виконавських) навичок. З цієї позиції важливою є

актуалізація інтерпретації як цілісного феномену при професійному формуванні педагога-музиканта в контексті розвитку художнього сприйняття і мислення шляхом втілення художнього образу, стилістичних особливостей, змісту твору.Робота над технікою завжди ведеться заради музики, тому навчання слід вести так, «щоб у свідомості учня були нероздільні зміст – настрій музики (виражене в тих чи інших деталях тексту) і технічні прийоми, за допомогою яких можливо цей зміст втілити» [8]. Подібної думки дотримуються й педагоги-музиканти Б. Асаф'єв, А. Рубінштейн, Л. Оборін, які вбачають завдання виконавської підготовки в розвитку художності як основи виконавської майстерності.

Музично-виконавська діяльність завжди пов’язана з набуттям виконавської майстерності, тобто здатності творчо й виразно виконувати музичні твори, надавати їм власної інтерпретації, занурюватися у художній зміст творів та адекватно розкривати його в процесі виконання [4, 99]. Найбільш складними досі залишаються проблеми, пов'язані з суто художньою стороною виконавського мистецтва: виразністю інтонування музичного твору, виявленням стилістики автора, а також стилістичних тенденцій відповідної епохи і виконання музики, побудова конструктивної і композиційної форми твору, її спрямованості на сприйняття слухачів в аспекті драматургії виконавської процесу. Тобто найбільш складною є саме та проблематика, яка безпосередньо відноситься до змістовної інтерпретації виконуваного музичного твору.

Досвід музично-виконавської діяльності - це сутнісна характеристика особистості виконавця, що відображає вищий рівень оволодіння цією діяльністю, який досягається шляхом глибокого освоєння музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок пізнання, виконання музичного твору і вивчення виконавського досвіду відомих музикантів [10, 7].

У вузькому сенсі поняття інтерпретації означає виконавську діяльність, що реалізує художній зміст музичного твору і музичного мистецтва в цілому. У широкому сенсі - це процес сприйняття варіацій твору. Фактично в інтерпретації представлено власне бачення музикантом-виконавцем музичного твору. Інтерпретація репрезентує виконавця як творця, який доносить до аудиторії свою особисту семантичну інформацію.

У музичній педагогіці останніх десятиліть істотного значення набуло поняття художньо-педагогічної інтерпретації музичних творів, пов’язане з художньо-творчою діяльністю музиканта-педагога. Його тлумачать як своєрідну суб’єктивну інтегровану інтерпретацію творів різних видів мистецтв (літератури, музики, живопису тощо), яка збагачує музичний образ і дає змогу інтерпретатору повніше розкрити його зміст, стилістичні особливості композитора та виконавця, використовувати різні педагогічні прийоми роботи [4, 102].

Суть художньої інтерпретації полягає у творчому процесі тлумачення музичного твору, відтак весь художній досвід виконавця повинен використовуватися для вирішення творчого завдання - виконавського втілення музичного твору. Інтерпретація починається з виникнення художнього задуму як певного плану дій при постановці і реалізації виконавських завдань щодо даного твору. Художній задум - це складний процес, який формує і спрямовує інтелектуальну діяльність виконавця в конкретне русло. Саме йому належить своєрідна за своєю структурою роль регулятора творчих ідей, які в процесі інтерпретації можуть значно змінюватися. Саме виконавський процес, вірніше його результат, ототожнюється з музичним твором, який, разом з тим, не відчужується від автора.

У ході інтерпретації музичних творів саме розуміння означає прийняття майбутнім фахівцем не тільки художньої точки зору композитора, автора музичного твору, а й своєї суб'єктивної позиції в оцінці спостережуваних педагогічних явищ. Процес інтерпретації веде до осягнення художньої позиції композитора і педагогічного сенсу діяльності педагога-музиканта.

Сенс інтерпретації музичного твору обумовлений пізнанням його художньої ідеї, що визначає співтворчий характер даного процесу. Специфіка процесу інтерпретації явищ музичного мистецтва визначається його інтонаційної сутністю. Фактором, що володіє семантичним значенням і впливає на особливості музичної мови, є, перш за все, інтонація як співвідношення декількох звуків, що має смислову спрямованість.

Формування художніх уявлень вимагає від виконавця значних інтелектуальних зусиль і активності. Розуміння кінцевих завдань, пов'язаних з виконавчим втіленням конкретного твору, уявне представлення цих завдань, реалізованих в рамках уявної інтерпретації, - це і є художній задум. Відтак суто музичне навчання при такому підході тісно переплітається з формуванням у студентів естетичного ставлення до мистецтва, з активізацією творчих проявів майбутніх вчителів в процесі музичної діяльності, з набуттям досвіду методичної проекції узагальнених художніх уявлень у сферу музично-виховної роботи зі школярами [3, 12].

Наукова новизна роботи полягає у простеженні формування інтонаційності як категорії музичного виконавства, що пов’язується зі світовими музичними тенденціями. Своєю чергою, такі видозміни підвищують рівень виконавської майстерності, формуючи цілісне художньо-естетичне явище української музичної культури.

Висновки. Таким чином, можемо констатувати, що для створення власних інтерпретацій музичних творів музиканту потрібно використовувати не тільки професійний, але і власний художньо-емоційний досвід, безпосереднє сприйняття різних видів мистецтв і мати відповідний рівень художньо-творчої освіти. Інтонаційною атмосферою музичного твору є явище сугестивного характеру, що може виникнути лише в процесі виконання цього твору, сублімуючи інформацію енергетико-почуттєвого рівня про автора, виконавця та даний твір. За своїм впливом на слухача інтонаційна атмосфера музичного твору завжди виконує роль провокуючого до співтворчості чинника.

Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процес. Ленинград: Музыка, 1971. 375 с.
2. Борев Ю. Эстетика. Москва: Политиздат, 1988. 496 с.
3. Бузова О. Д. Поліхудожнє виховання як засіб удосконалення музичної підготовки майбутніх вчителів музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Нац пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2004. 19 с.
4. Гаврілова Л., Псарьова Л. Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти. Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти : збірник наукових праць. 2016. Вип. 3. С. 97-106.
5. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ. Новосибирск: Наука, 1982. С.39.
6. Каган М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1970. С. 348.
7. Катрич О. Музичне виконавство як інспіруючий чинник «інтонаційної атмосфери музичного твору». Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 35. С. 6-12.
8. Кремешна Т. І. Музично-виконавська майстерність як художньо-педагогічна проблема.URL: https://dspace.udpu.edu.ua › jspui › bitstream (дата звернення: квітень 2019).
9. Мозгальова Н.Г. Формування музичного мислення майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки: автореф. дис. …канд. пед. наук.: 13.00.02 - теорія та методика навчання музики і музичного виховання / Нац. пед. ун-т імені М.П.Драгоманова. Київ, 2002. 23 с.
10. Хлєбнікова О. В. Формування досвіду музично-виконавської діяльності у студентів вузів культури : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2001. 22 с.

References

1. Asaf'ev B. (1971). Musical form as a process. Leningrad: Music [in Russian].
2. Borev Y. (1988). Aesthetics. Moscow: Politizdat [in Russian].
3. Buzova, O.D. (2004).Poly-artistic education as a means of improving the musical training of future music teachers: author. diss. ... Cand. ped. Sciences: Kyiv [in Ukrainian].
4. Gavrilova, L., Psaryova L. (2016). Interpretation of a musical work: theoretical aspects. Teacher professionalism: theoretical and methodological aspects: collection of scientific works, 3, 97-106 [in Ukrainian].
5. Gurenko, E.G. (1982). Problems of artistic interpretation: philosophical analysis. Novosibirsk: Nauka [in Russian].
6. Kagan, M.S. (1970). The morphology of art: a historical-theoretical study of the internal structure of the art world. L .: Iskusstvo [in Russian].
7. Katrych, O. (2015). Musical performance as an inspiring factor of the "intonational atmosphere of a musical work". Scientific collections of Lviv National Music Academy. M.V. Lysenko, Vol. 35, pp. 6-12 [in Ukrainian].
8. Kremeshna, T.I. Musical and Performing Arts as an Artistic and Pedagogical Problem.URL: https://dspace.udpu.edu.ua ›jspui› bitstream (accessed April 2019) [in Ukrainian].
9. Mozgal'eva, N.G. (2002). Formation of musical thinking of the future music teacher in the process of instrumental preparation: author. diss. … Cand. ped. Sciences: 13.00.02 - Theory and methodology of teaching music and musical education [in Ukrainian].
10. Khlebnikova, O.V. (2001). Formation of experience of music-performing activity in students of universities of culture: author. diss. ... Cand. ped. Sciences: Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 4.09.2019
Прийнято до публікації 01.10.2019

ЗМІСТ

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ, ІСТОРІЇ ТА ТЕОРІЇ КУЛЬТУРИ

Акімов Д. І. Основні функції музеїв у контексті маркетингу мистецтва 3

Дичковський С. І. Культурний туризм як сфера реалізації дозвіллєвих технологій та віртуального досвіду 9

Савченко А. А. Історичні виміри правової культури: концептуальний аспект 16

Сидоренко І. Г. Ціннісні виміри взаємодії культур у сучасному європейському просторі 22

Фабрика-Процька О. Р. Динаміка культурної та етнічної ідентифікації на українському пограниччі в період сьогодення 28

Айгістова А. А. Гармонія і культурно-світоглядні трансформації: синтез мистецтв 33

Боголюбова І. В. Урбаністична культурологія: почути образ міста (частина ІІ) 39

Соболєвська С.О. Методологічні засади дослідження культуротворчої функції українського аматорського театру (кінець ХХ – початок ХХІ століття) 45

Шворак І. Ю. Ґендерні субкультури у весільній традиції західної Волині як соціально-міфологічна структура 50

ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО, ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

Кущ А. В., Тишкевич К. І. Архітектоніка заголовків та рубрикація у періодичних виданнях .. 55

Бардік М. А. Видання Києво-Печерської лаври як джерело атрибуції розписів Київського Софійського собору XVIII століття – 1840-х років…… 62

Бойко Х. С. Епітафії давніх юдейських кладовищ східної Галичини як джерело для історичних та мистецьких студій 70

Несен І.І. Українське народне житло в контексті проблеми синтезу мистецтв 77

Ус В.Ф. Пріоритетні питання збереження та охорони православних сакральних пам´ятників 83

Лампека М. Г. Продукція Київського експериментального кераміко-художнього заводу в фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва 88

Гуренко М. О. Гламур як потреба самовиразу в індустрії дизайну 93

Бабченко Я. Ю. Графічний дизайн у просторі інформаційно-комунікативних технологій сучасності 99

ТЕАТР, КІНО ТА ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Вовкун В. В. Поема Івана Франка «Лис Микита» у постановках театрів України на початку ХХІ століття…… 105

Косінова О. Н. Підготовка студентів вищих навчальних закладів мистецтв як актуальний напрямок естетичного виховання в інформаційному суспільстві 109

Литвиненко В. А. Народна поетична творчість як джерело образності в народно-сценічній хореографії 116

Базела Д. Д. Міжнародні організації та їх вплив на розвиток спортивно-танцювального руху в Україні 121

Вакуленко О. М. Новаторство сценічних бальних танців початку ХХІ століття……. 129

Дем'яненко С. М	Фестиваль театрального мистецтва «Коломийські представлення»: становлення і розвиток	133
Лук'яненко К. А.	Хореографічний симфонізм в контексті оновлення українського балетного театру (50-60-і рр. XX ст.)	140
Майборода Н. В.	Специфіка каскадерського мистецтва в сучасній вітчизняній кіноіндустрії……	146
Сорока М. В.	Креативні вимірювання сценічного синтезу авангарду	151

МУЗИКОЗНАВСТВО

Козлін В. Й., Грищенко В. І.	Створення музики в Cakewalk SONAR Platinum (частина 3)	155
Мустафаєв Ф. М.	Історичні аспекти розвитку української вокально-педагогічної школи в XX - на початку XXI століття……..	167
Кравченко А. І.	Етнокультурні витоки семіозису української камерно-інструментальної музики	173
Лю Кетін	Стильові принципи китайського мистецтва XX століття і музика Тайваню	181
Підгорбунський М. А.	Археографічний аналіз українських рукописних співочих збірок Тріодей XVI ст	187
Степурко В. І.	Наративні концепти творчості композитора Михаїла Шуха	193
Татарнікова А. А.	Славословний аспект поетики реквієму «Lux aeterna» М. Шуха в руслі духовних традицій української культури	198
Шевченко Л. М.	Особливості клавірного наповнення музики мюзиклу «Привид опери» Л.Уеббера	204
Кдирова І. О.	Етнічний ренесанс в умовах розвитку Української державності….	211
Базіна Н.Ю.	Нові аспекти музичної мови в творчості Сергія Прокоф'єва і їх виконавська рецепція (на прикладі сонати для скрипки і фортепіано ор. 80, №1)	216
Бекіров У. Р.	Джаз в творчості композиторів Криму	222
Глуханич О. М.	Роль Ужгородського інституту культури і мистецтв у розвитку професійної музичної освіти Закарпаття	226
Остапчук Н. М	Неофольклористичні тенденції у творчості баяністів-акордеоністів XX ст……..	231
Чень Юньцзя	Увертюра «Рух вітру» Го Веньцзін як зразок інноваційного підходу до китайської програмної увертюри	235
Чабаненко Н. А.	Інтонаційність музики як категорія виконавського мистецтва…….	240

СОДЕРЖАНИЕ

ВОПРОСЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ, ИСТОРИИ И ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

Акимов Д. И. Основные функции музеев в контексте маркетинга искусства…… 3

Дычковский С. И. Культурный туризм как сфера реализации досуговых технологий и виртуального опыта……. 9

Савченко А. А. Исторические измерения правовой культуры: концептуальный аспект….. 16

Сидоренко И. Г. Ценностные измерения взаимодействия культур на современном европейском пространстве.....22

Фабрика-Процкая О. Р. Динамика культурной и этнической идентификации на украинском пограничье в современный период…… 28

Айгистова А. А. Гармония и культурно-мировоззренческие трансформации: синтез искусств…… 33

Боголюбова И. В. Урбанистическая культурология: услышать образ города (часть II)…….. 39

Соболевская С. А. Методологические основы исследования культуротворческой функции украинского аматорского театра (конец XX – начало XXI века)…… 45

Шворак И. Ю. Гендерные субкультуры в свадебной традиции Западной Волыни как социально-мифологическая структура 50

ПРОБЛЕМЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО, ПЛАСТИЧЕСКОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Кущ А. В., Тышкевич Е. И. Архитектоника заголовков и рубрикации в периодических изданиях……. 55

Бардик М. А. Издания Киево-Печерской лавры как источник атрибуции росписей Киевского Софийского собора XVIII века – 1840-х годов 62

Бойко К. С. Эпитафии древних иудейских кладбищ Восточной Галиции как источник для исторических и художественных студий.....70

Несен И. И. Украинское народное жилище в контексте проблемы синтеза искусств…. 77

Ус В.Ф. Приоритетные вопросы сохранения и охраны православных сакральных памятников…….. 83

Лампека Н. Г. Продукция Киевского экспериментального керамико-художественного завода в фондах Национального музея украинского народного декоративного искусства…….. 88

Гуренко М. А. Гламур как потребность самовыражения в индустрии дизайна……..... 93

Бабченко Я. Ю. Графический дизайн в пространстве информационно-коммуникативных технологий современности……..... 99

ТЕАТР, КИНО И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Вовкун В. В. Поэма Ивана Франко «Лис Микита» в постановках театров Украины в начале XXI века 105

Косинова Е. Н. Подготовка студентов высших учебных заведений искусств как актуальное направление эстетического воспитания в информационном обществе 109

Литвиненко В. А. Народное поэтическое творчество как источник образности в народно-сценической хореографии…… 116

Базэла Д. Д. Международные организации и их влияние на развитие спортивно-танцевального движения в Украине……. 121

Вакуленко О. М. Новаторство сценических бальных танцев начала XXI века 129

Демьяненко С. Н. Фестиваль театрального искусства «Коломыйские представления»: 133

становление и развитие…….

Лукьяненко Е. А. Хореографический симфонизм в контексте обновления украинского балетного театра (50-60-е гг. XX в.)……. 140

Майборода Н. В. Специфика каскадерского искусства в современной отечественной Киноиндустрии 146

Сорока М. В. Креативные измерения сценического синтеза авангарда…….. 151

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Козлин В. Й., Грищенко В. И. Создание музыки в Cakewalk SONAR Platinum (часть 3)…… 155

Мустафаев Ф. М. Исторические аспекты развития украинской вокально-педагогической школы в XX – в начале XXI века 167

Кравченко А. И. Этнокультурные истоки семиозиса украинской камерно-инструментальной музыки..... 173

Лю Кетин Стилевые принципы китайского искусства XX века и музыка Тайваня 181

Подгорбунский Н. А. Археографический анализ украинских рукописных певческих сборников Триодей XVI ст……. 187

Степурко В. И. Нарративные концепты творчества композитора Михаила Шуха…….. 193

Татарникова А. А. Славословный аспект поэтики реквиема «Lux aeterna» М. Шуха в русле духовных традиций украинской культуры…… 198

Шевченко Л. М. Особенности клавирного наполнения музыки мюзикла «Призрак оперы» Л.Уэббера…….. 204

Кдырова И. О. Этнический ренессанс в условиях развития Украинской государственности 211

Базина Н.Ю. Новые аспекты музыкального языка в творчестве Сергея Прокофьева иих исполнительская рецепция (на примере сонаты для скрипки и фортепиано ор. 80, №1)…….. 216

Бекиров У. Р. Джаз в творчестве композиторов Крыма…… 222

Глуханич О. М. Роль Ужгородского института культуры и искусств в развитии профессионального музыкального образования Закарпатья……. 226

Остапчук Н. Н. Неофольклористические тенденции в творчестве баянистов-аккордеонистов XX в…….. 231

Чень Юньцзя Увертюра «Движение ветра» Го Веньцзина как образец инновационного подхода к китайской программной увертюре…….. 235

Чабаненко Н. А. Интонационность музыки как категория исполнительского искусства……. 240

CONTENTS

QUESTION OF CULTURE, HISTORY AND THEORY OF CULTURE

Akimov D. The main functions of the museums within art marketing……. 3

Dychkovskyy S. Cultural tourism as a sphere of implementation of leisure technologies and virtual experience……. 9

Savchenko A. Historical measurements of legal culture: conceptual aspect 16

Sydorenko I. Value measurement of the interaction of cultures in the modern European space 22

Fabyka-Protska O. Dynamics of cultural and ethnic identification at the Ukrainian borderland within the modern period…… 28

Aygistova A. Harmony and cultural and ideological transformations: synthesis of the arts 33

Boholiubova I. Urban Cultural Studies: Hearing the Image of the City (Part II)..... 39

Sobolevska S. Methodological bases of studying the cultural function of the ukrainian amator theater (the end of XX - the beginning of the XXI century)..... 45

Shvorak I. Gender subcultures in the wedding tradition of Western Volhynia as a social and mythological structure..... 50

PROBLEMS OF THE VISIBLE, PLASTIC AND APPLIED ARTS

Kusch A., Tyshkevych K. Architectonics of headings and rubricating in the periodic issues…….. 55

Bardik M. Kyiv-Pechersk Lavra' Publications as the Source for the Attribution of Kyiv St. Sophia Cathedral Mural Paintings, 18th Century – 1840s…….. 62

Boyko Kh. The epitaph of the ancient Judaic cemeteries of Eastern Galicia as a source for historical and artistic studies 70

Nesen I. Ukrainian national housing in the context of problems of the arts synthesis 77

Us V. Priority issues of preserving and protecting of Orthodox sacral monuments……. 83

Lampeka M. Products of the Kyiv Experimental Ceramic-Art Plant in the funds of the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art 88

Hurenko M. Glamor as a need for self-expression in the design industry…….. 93

Babchenko Y. Graphic/ Design in Information - Communication Technology Space at the Contemporary period ……. 99

THEATER, CINEMA AND CHOREOGRAPHIC ART

Vovkun V. Ivan Franko's poem «Fox Mykyta» in the productions of theatres of ukraine at the beginning of the XXI century..... 105

Kosinova O. Aesthetic Education as Actual Training Direction of Arts High School Students in Information Society..... 109

Lytvynenko V. Folk poetry as a source of imagery in folk stage choreography 116

Bazela D. International organizations and their impact on the development of the dancesport movement in Ukraine..... 121

Vakulenko O. Innovation of stage ballroom dancing at the beginning of the XXI century..... 129

Demianenko S. Festival of theatre art "Kolomyya representations": formation and development 133

Lukyanenko K. Choreographic symphony in the context of the renewal of the Ukrainian ballet theater (50–60s of the XX century)..... 140

Mayboroda N. The specifics of stunt art in the modern local film industry…….. 146

Soroka M. Creative measurements of Avant-gardestage synthesis…… 151

MUSICOLOGY

Kozlin V., Grishchenko V.	Creating music at Cakewalk SONAR Platinum (part 3)……..	155
Mustafaev F.	Historical Aspects of the Development of the Ukrainian Vocal Pedagogical School in the 20th – early 21st centuries……	167
Kravchenko A.	Ethnocultural sources of semiosis of Ukrainian chamber music…….	173
Liu Ke Ting	Stile principles of chinese art of the XX century and music of Tai Wang……..	18
Pidhorbunskyi M.	Archaeographic analysis of Ukrainian manuscripts of singing collections Triodey XVI century……..	1 18 7
Stepurko V.	Narrative concepts of Michail Shukh's oeuvre.....	193
Tatarnikova A.	The glorious aspect of M. Shukh's requiem «Lux aeterna» poetry in the line with the spiritual traditions of Ukrainian culture…….	198
Shevchenko L.	The particularities of clavier filling to music in "Phantom of the opera" of L.Webber…….	204
Kdyrova I.	Ethnic renaissance in the conditions of development of Ukrainian statehood…….	211
Bazina N.	New Aspects of the Musical Language in the Works of Sergei Prokofiev and Their Performing Reception. (Sonata for violin and piano o. 80, №1 case study)……	216
Bekirov U.	Jazz in the Works of Composers of Crimea…….	222
Glukhanich O.	Role of Uzhgorod Institute of Culture and Arts in the development of professional music education in Transcarpathia…….	226
Ostapchuk N.	Neo-folkloristic tendencies in the work of accordion accordionists of the twentieth century…….	231
Cheng Yunjia	Overture "Riding on the Wind" of Guo Wenjing as an example of innovative approach to Chinese programmatic overture.....	235
Chabanenko N.	Music intonance as a category of performing arts……	240

ВИМОГИ ДО ПУБЛІКАЦІЙ

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До публікації в журналі приймаються статті проблемного, узагальнюючого, методичного характеру, які являють собою оригінальні наукові дослідження, що **раніше ніде не друкувались.**

Статті приймаються українською, російською або англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://nakkkim.edu.ua/nauka/93-vidannya-akademiji) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні **за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, кабінет 204, або на e-mail: nauka@nakkkim.edu.ua.**

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал. У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

4. Правила цитування:

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- посилання на власні публікації допускається лише в разі нагальної потреби;
- вторинне цитування не дозволяється;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

5. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

6. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок. Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*.

3. **Контактна інформація**: номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською)

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати". Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат,** і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи**, **методологія**, **наукова новизна**, **висновки.**

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці. Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому" *(Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).*

Наприклад:

Антропологічна компонента природи держави

В.В.Хміль, Т.В. Хміль

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів обґрунтування етичних моральних норм як основи для громадянського втручання в життя держави. Криза певних соціальних теорій та моделей розвитку суспільств не завжди враховує місце та роль держави в соціальних, політичних та духовних перетворень. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі стосовно антропологічної компоненти в соціальних відносинах, що надаються певними типами державних утворень з метою знайти динамічний погляд на майбутнє людини, нові виміри її самореалізації. **Наукова новизна** роботи полягає в розширення уявлень про еволюцію свободи людини в різних історичних типах держав. Порівняльний аналіз розвитку держав та місця в них свободи людини надає можливість глибше усвідомити антропологічну детермінанту, яка поступово підпорядковує та бере під свій контроль державні інституції, що необхідні для гуманізації зовнішніх умов буття людини, а також виявити напрямки розбудови держави та простір для самодіяльності людини як "від чого" так і "для чого" необхідна свобода особистості. **Висновки.** Осмислення розвитку парадигмальних систем, що засновані на моральній складовій держави дає нову точку відліку для реформаторської діяльності, в напрямку зближення держави з загальнолюдськими цінностями. Держава, розбудовуючи себе на моральних загальнолюдських принципах просувається до свого самознищення, як силового поля влади.

Ключові слова: парадигма антропологічності, держава, громадянське суспільство, етика, мораль, постлібералізм.

6. Вимоги до основного тексту:

– "постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження**. **Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.** Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015 «Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні вимоги та правила складання». Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку. В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці. Список References оформлюється згідно стандарту **APA (American Psychological Association (APA) Style)**. Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

- для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (http://translit.kh.ua/#passport);
- для транслітерації російського тексту латиницею – систему Держдепартаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнового автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book)
- http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual

Технічне оформлення

1. Обсяг – до 13 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Лапки: "...".
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю.
9. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією…

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Наукове видання

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

NOTES ON ART CRITICISM

Випуск 36

Редактор *Г. С. Гречка*
Редагування англомовних
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@nakkkim.edu.ua

Підписано до друку 28.11.2019. формат 60x84 $^{1}/_{16}$
Папір др. апарат. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 14,76
Облік.-вид. арк 29,91. Наклад 300 прим.

Надруковано:
Товариство з обмеженою відповідальністю
"ІДЕЯ ПРИНТ"
01004, м. Київ, вул. Пушкінська, 41
тел. (044) 393 43 94
e-mail: info@ideaprint.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 5301 від 02.03.2017 р.