

ФІЛОСОФІЯ

УДК 111.852 : 17.036

Рудько Вікторія Олександрівна

кандидат філософських наук,
асистент кафедри світової філософії та естетики
Східноукраїнського національного університету
ім. Володимира Даля
e-mail: for-vg@yandex.ru

**СТАН АТАРАКСІЇ
ЯК ВАЖЛИВА СТАБІЛІЗУЮЧА ЦІННІСТЬ**

У статті показано, що розуміння атараксії як гармонії, яка зазвичай пов'язана з рефлексією щодо буття людини, призводить до необхідності складного шляху вдосконалення для здобуття втраченої "природності", а відтак гармонійності. Розглянуто стан відчаю, що є вільним душевним актом, який приводить до пізнання абсолютного і може усмирити людину, привести її до душевного спокою. Представлено опис метаметафори (зримо-го ейдосу (К. О. Кедров)), до якої можна прийти тільки в стані атараксії через "вивертання" – "інсайд-аут".

Ключові слова: атараксія, гармонія, ейдос, метаметафора, цінність.

Рудько Вікторія Олександрівна, кандидат философских наук, ассистент кафедры мировой философии и эстетики Восточноукраинского национального университета им. Владимира Даля

Состояние атараксии как важная стабилизирующая ценность

В статье показано, что понимание атараксии как гармонии, которая обычно связана с рефлексией бытия человека, приводит к необходимости сложного пути совершенствования для обретения утраченной "естественности", а тем самым гармоничности. Рассмотрено состояние отчаяния, которое является свободным душевным актом, который может усмирить человека, привести его к душевному покою, к познанию абсолютного. Представлено описание метаметафоры (зримого эйдоса (К. О. Кедров)), к которой можно прийти только в состоянии атараксии через "выворачивание" – "инсайд-аут".

Ключевые слова: атараксия, гармония, эйдос, метаметафора, ценность.

Rudko Viktoria, PhD in Philosophy, an assistant, the world philosophy and aesthetics chair, Volodymyr Dahl East-Ukrainian National University

The value of ataraxia state as an important stabilizing value

The problem of achieving happiness and harmony is always important. The development of ideas about the world and people from the mythological to the theoretical level inevitably contains the idea of original harmony of the universe, but an understanding of harmony is usually associated with a reflection on the tragedy and limitations of human being. This reflection leads to deviations from the positive interpretation of everyday human existence and emphasizes the need of difficult path to self-improvement for getting lost "naturnality" and thus harmony. Therefore, the concept of harmony presents two variants – original harmony and new-found harmony as a result of improving and finding the highest wisdom. Harmony in each case (the first – as the beginning and conclusion, and the second – as the very process) turns removing the duality and contradictions of the world, fixed by the consciousness of civilized human. Ataraxia as perception and support of harmony turns to be removing a deep reflection on the double, contradictory, twin foundations of the universe.

It is human nature to wonder and explore the truth. So, when a person is released of the normal needs and concerns, tries to see, hear and learn what is giving knowledge to it, both of implicit and explicit things needed for a blissful life.

Kierkegaard believed that to calm a man down, to give him peace of mind can only despair, which is completely free mental act that leads him to the knowledge of the absolute. True despair, helping people to understand themselves makes them feel the love for humanity and life. Slowly despair destroys in man everything superfluous, unnecessary, vain and leads him to the realization of eternal significance.

Particularly some philosophers impressed Kierkegaard, whose opinion carried to the highest degree of the objective peace, and they lived in despair. They, in his opinion, entertained themselves with pure objective thought, which is the most intoxicating of all the ways and means to which a person applies for fun: abstract thinking requires depersonalization of man. A feeling of eternal life and the universe was appropriate to Einstein, who stated that he merged with the laws of the universe so much, that personal death does not seem a great event to him. Hegel's philosophy, as any ingenious construction, is a kind of game of beads. His work "The Science of Logic" purifies the soul and the mind

of everything accidental and superficial, including it to the harmony of cosmos. "All reasonable is real. Everything real is reasonable" – this expression reaches the position of Descartes "think, therefore I exist". But for Descartes this is a confirmation of self-worth thoughts and of his own existence. For Hegel, this idea is not only confirmation, but the excuse of being. The philosopher really considered that everything real is reasonable, everything real is reasonable. Although we usually see that being is foolish or absurd. But we should remember that as being Hegel considered only immortal. It is in this sense "the being determines the consciousness". To philosophize, according to Hegel, is the same as live forever. To whom it is available for life, he understands the dialectics of Hegel and metametaphora.

As for metametaphor K. O. Kedrov wrote in details. Only in the state of ataraxia we can come to metametaphor. Metametaphor is a description of contortion – inside-out. Space is known not by stars, but because of human love. Fullness of love is a spiritualized body and spirit, incarnated in the flesh or human-space – Homo cosmicus. We have to recollect the stoic doctrine of amor fati and its cosmopolitanism and all of these due to ataraxial state of a thinking person.

Turning out should not be considered as a psychedelic illusion or other ideologem. Turning out is not achieved by some meditation and other elements of self-encoding. This is a natural point of spiritual maturation that comes as a revelation, spontaneously and involuntarily. It can only be in love. For turning out the love is needed. For Nirvana is a renunciation of the senses. There are zero people, people of Nirvana and people of indefinity, people of contortion. For some people ataraxia is a goal for the other – means.

Thus, the embodiment of the values of harmony, proportion and eurhythmia in the life of the individual and society affects processes such as: support of natural balance, balance of relationships with the environment; the most effective adaptation to the conditions of external reality; environmental philosophy, environmental activities; conservatism in the environmental and social spheres, avoiding innovations that qualitatively alter the environment and the nature of relationship with it. In this context we can include the value of the state of ataraxia to major stabilizing values of individuals who contribute to an optimal interaction with the environment: nature and society.

So ataraxia is the special value of individual and social life, which promotes removal of life meaning problems of death, absurdity, alienation of the world.

Existential contradiction "fear – suffering – ignorance – loneliness" is resolved internally, through the formation of a positive attitude towards oneself and the outside world – ataraxia. It is like the peace of mind that is the source of bliss, serenity, is, according to the philosophers, the supreme value. So, ataraxia as harmonious, reasonable and eurythmic relationship of the individual with the world is a value that is essential for a positive attitude to the world.

Key words: ataraxia, harmony, eidos, metamorphosis, value.

Завжди актуальною є проблема досягнення щастя й гармонії. Розвиток уявлень про світ і людину – від міфологічного до теоретичного – неминуче містить ідею гармонійності первинного всесвіту, але розуміння гармонії зазвичай пов'язане з рефлексією з приводу трагічності й обмеженості буття людини. Ця рефлексія призводить до відступу від позитивного тлумачення буденного існування людини та підкреслює необхідність складного шляху вдосконалення для здобуття втраченої "природності", відтак – гармонійності. Тому поняття гармонії представляє два варіанти – первинної гармонії та новознайденної гармонії як підсумку вдосконалення й пошуку найвищої мудрості. Гармонія в кожному з випадків (у першому – як початок і підсумок, а другому – як сам процес) опиняється зняттям роздвоєності, суперечності світу, фіксованим свідомістю людини цивілізації. І саме атараксія, як сприйняття й підтримка гармонії, виявляється зняттям глибокої рефлексії з приводу подвійної, суперечливої, двоєдиної основи всесвіту.

Цінність гармонії атарактичного стану епікурейського типу світогляду полягає в набутті блаженного стану. Якщо евдемонізм розуміти як "принцип тлумачення й обґрунтування моралі, згідно з яким щастя (блаженство, гармонія) є найвищою метою людського життя" [7, 786], то майже всі етичні вчення від античності й до наших днів можна назвати евдемоністичними. Відмінності починаються під час конкретизації поняття щастя та розробки шляхів його досягнення.

Аналіз атараксії як гармонії, міри та евристичності можна провести із залученням праць, які безпосередньо не порушують проблему атараксії, але присвячені дослідженню внутрішнього стану людини, що, звичайно ж, пов'язане з нашою темою. Це твори таких авторів, як Августин Аврелій, Аристотель, Г. С. Батищев, М. М. Бахтін, М. О. Бердяєв, В. В. Бичков, О. Ф. Більнов, Ю. Я. Бондаренко, Ю. Б. Боров, М. Вебер, Н. М. Вернігора, О. П. Воеводін, Х.-Г. Гадамер, М. Гайдеггер, Г.-В.-Ф. Гегель, Н. К. Гей, С. Гольденріхт, Є. С. Громов, А. В. Гулига, Демокрит, О. Б. Демидов, С. Ф. Денисов, Т. І. Домбровська, А. Я. Зісь, О. В. Золотухіна-Аболіна, І. Кант, І. Т. Касавін, Е. Касирер, К. О. Кедров, Н. І. Киященко, Г. Коген, Н. З. Коротков, В. І. Красіков, С. К'єркегор, О. В. Лармін, Л. Т. Левчук, Н. Л. Лейзеров, К. Леонард, Н. О. Лоський, С. Мадді, В. А. Малахов, Н. Б. Маньковська, Марк Аврелій, А. А. Мілс, Ф. Ніцше, М. Ф. Овсянников, В. І. Панченко, Д. В. Пивоваров, В. М. Пискунов, Платон, О. С. Разумовський, Л.-А. Сенека, П. Слотердайк, В. С. Соловйов, Б. Спіноза, Л. Н. Столович, В. К. Суханцева, В. С. Татаркевич, П. Тілліх, В. І. Толстих, А. М. Федь, Д. М. Федяєв, Е. Фромм, Ціцерон, Й.-Ф.-В. Шеллінг, В. П. Шестаков, Г. Г. Шпет, А. Шюц, Епікур, Є. Г. Яковлев, К. Ясперс та ін.

Якщо гармонія є еталоном взаємин між соціальними групами, то неминуче приходить усвідомлення необхідності власної якості й місця серед інших. Гармонійність стосунків у суспільстві пе-

редбачає, що кожен повинен "залишатися на своєму місці" та справно виконувати власні функції, не зазіхаючи на більше. Така система в політичній та економічній сфері може бути дуже ефективною, проте в соціально-особовому вимірі є дуже далекою від "гармонії". Отже, громадський принцип "гармонія як джерело буття" у випадку його реалізації через насильство може втрачати позитивний сенс і зберігати лише "природний", ціннісно-нейтральний, або стає цілком витісненим в індивідуальну свідомість. Недостатня ефективність такої моделі пов'язана не стільки з самою метою, скільки з її поєднанням із засобами. Отже, Л. В. Баєва [1] дійшла висновку, що якщо шлях ненасильства для реалізації гармонії не є характерним для більшості індивідів суспільства, то, імовірно, це й викликає негативні трансформації під час втілення цієї цінності в практику.

Східна філософія просякнута ідеєю гармонії, яку розглядають як природний стан рівноваги всіх енергій тіла з одного боку та людини і світу – з іншого. Тому всі практики є інструментом відновлення втраченої гармонії, або творчістю нового за законами гармонії світу в його цілісності. Зв'язок існування з гармонією тут набуває характеру сенсу життя.

Західне суспільство не має послідовного орієнтира на гармонію щодо насущного буття. Воно розглядає розвиток, еволюцію, прогрес як вищі цінності й убачає основу цих процесів не в спокої та рівновазі якостей, а в протиріччі й розмежуванні.

Якщо для Сходу характерне позаестетичне розуміння гармонії (за винятком конфуціанства, яке щодо цього близьке до західного світогляду), то для Заходу, навпаки, гармонія передбачає виключно етичну, аксіологічну забарвленість і безпосередньо пов'язана з Добром і Красою.

Людині властиво задаватися питаннями й досліджувати істину. Тому, коли вона звільняється від звичайних потреб і турбот, то намагається побачити, почути й вивчити те, що, даючи їй пізнання як прихованих, так і явних речей, необхідно для блаженного життя.

К'єркегор [5, 250-256, 272, 294, 302] радить дійти до повного відчаю як підготовчого душевного акту, що вимагає серйозної напруги й зосередження всіх сил душі, вважаючи, що жодна людина, яка не вкусила гіркоти справжнього відчаю, не в змозі схопити дійсної сутності життя. Він говорив, що той, хто впадає у відчай через окрему частковість, ризикує тим, що його відчай не буде справжнім, глибоким відчаєм, а простим сумом, викликаним окремим позбавленням. Не буде справжнім і відчай того, хто помилився в погляді на життя у хвилину розпачу, припустивши, що нещастя людини не в ній самій, а в сукупності зовнішніх умов: такий відчай веде до життєненависті, тоді як справжній відчай, допомагаючи людині пізнати саму себе, навпаки, змушує її перейнятися любов'ю до людства й життя. Помалу відчай нищить у людині все зайве, непотрібне, суєтне й веде її до усвідомлення її вічного значення.

Сумнів і відчай належать до різних сфер, приводять у рух різні душевні області. Відчай виражає незрівнянно більш глибоке й самостійне почуття, він охоплює в його русі набагато більшу область, ніж сумнів: відчай охоплює всю людську особистість, сумнів же – тільки область мислення. Відчай сам по собі є вибором, тому що, не вибираючи, можна лише сумніватися, а не впадати у відчай; коли людина впадає у відчай, вона уже вибирає, і вибирає саму себе, не в сенсі тимчасового, випадкового індивідуума, яким є людина в її природній безпосередності, але в її вічному, незмінному значенні людини.

Усмирити людину, дати їй душевний спокій може лише відчай, він є цілком вільним душевним актом, який приводить її до пізнання абсолютного. Вибираючи абсолют, людина вибирає відчай, вибираючи відчай, людина вибирає абсолют, тому що абсолют – це сама людина, вона сама дає початок абсолюту, тобто людина сама виражає собою абсолют. Інакше кажучи, вибираючи абсолют, людина вибирає себе; даючи початок абсолюту, людина дає початок собі. Впадаючи у відчай, людина вибирає абсолют, тобто себе саму у власному вічному значенні людини.

Особливо вражали К'єркегора щодо цього деякі філософи, думка яких доведена до вищого ступеня об'єктивного спокою, а самі вони жили у відчаї. Вони, на його думку, розважали себе чистим об'єктивним мисленням, що є найбільш дурманним з усіх способів і засобів, до яких людина звертається задля розваги: адже абстрактне мислення вимагає знеособлення людини. Таке відчуття вічного життя все-світу було й в Ейнштейна, який стверджував, що настільки злився із законами світобудови, що особиста смерть не здається йому значною подією. Філософія Гегеля, як будь-яка геніальна побудова, є своєрідною грою в бісер. Його праця "Наука логіки" очищує душу й думку від усього випадкового й наносного, прилучаючи її до гармонії космосу. "Усе розумне є дійсним. Усе дійсне є розумним" – це висловлення сягає положення Декарта "мислю, отже існую". Але для Декарта це підтвердження самоцінності думки й власного буття. Для Гегеля ця думка не лише є підтвердженням, але й виправданням буття. Філософові дійсно здавалося, що все реальне є розумним, усе розумне є реальним. Хоча ми зазвичай бачимо, що буття всуціль безумне або абсурдне. Але варто пам'ятати, що буттям Гегель вважав лише те, що безсмертне. Саме в цьому сенсі "буття визначає свідомість". Філософствувати, за Гегелем, те саме, що жити вічно. Кому це доступно за життя, той розуміє, що таке діалектика Гегеля й метаметафора.

Про метаметафору докладно писав К. О. Кедров [3]. Тільки в стані атараксії можна прийти до метаметафори. Перший опис метаметафори подано в книзі Павла Флоренського "Мнимости в геометрии", де сказано, що всяке тіло, наближаючись до швидкості світла, знаходить його нескінченну сутність, перетворюючись у платонівський ейдос. Флоренський вірив більше формулі Лоренца, ніж формулі Ейнштейна, оскільки в Ейнштейна стискується простір-час, а в Лоренца з наближенням до швидкості світла деформується тіло. Флоренський стверджував, що при швидкості більшій, ніж швидкість світла (чого фізично бути не може), тіло "вивернеться через себе" у всесвіт і стане ним, стане нескінченним. Ці надсвітлові нескінченні сутності Флоренський вважав платонівськими ейдосами. У такому випадку метаметафора – це зримий ейдос.

Згідно з Ейнштейном, середня маса всесвіту дорівнює нулю. На фотоні, що мчить зі швидкістю 300000 км/сек^2 , час дорівнює нулю. Можна сказати, що бути в нірвані значить уподібнитися світлу. Однак людина може перевищити цю швидкість і, вивернувшись через себе у всесвіт, знайти нескінченну сутність.

У докторській дисертації "Етико-антропний принцип у культурі" й у книзі "Поетичний космос" [2] К. О. Кедров термін "вивертання" доповнив терміном "інсайд-аут". Насправді процес вивертання навиворіт – це лише образ, що дає можливість відчутти та зрозуміти момент зникнення внутрішнього й зовнішнього. Так, весь космос, зовнішній стосовно людини, відчувається й сприймається, як своє тіло, своя душа й навіть своє нутро. Одночасно своє тіло й своє нутро виявляється зовнішнім стосовно всесвітньої метagalактики і ніби повністю охоплює її. Далеке близько. Близьке далеко. "Бог ближче до нас, ніж ми думаємо. Він ближче до нас, ніж ми самі близькі до себе" (Майстер Екхарт). "Царство Боже всередині вас є" (Новий Завіт).

Як гігантський космос стає всередині малого обсягу тіла, а обсяг тіла поширюється на весь космос? Щоби зрозуміти це, найлегше вдатися до аналогії: навіть малий м'ячик для пінг-понгу, вивернувшись, умістить весь всесвіт, адже його внутрішній простір у якусь мить стане зовнішнім, а весь зовнішній простір космосу ввійде в нього. Це відбувається із зернятком, коли воно, вивертаючись, проростає в зовнішній простір, стаючи ним. Так само розкривається бутон, вивертаючись і стаючи квіткою. Так само мати родить дитя. У такий самий спосіб людина у момент космічного народження вивертається з материнської утробы космосу. У всіх цих випадках К. О. Кедров говорить лише про аналогії й прообрази духовного інсайд-ауту – вивертання.

З погляду естетики цікавим є опис інсайд-ауту. Відповідно до Нового Завіту людина повинна народитися двічі. Один раз від плоті й інший раз від Духа. "Народження від плоті є плоть. Народження від Духа є Дух". Інсайд-аут – народження від Духа, знаходження космосу як свого космічного безсмертного тіла. Андрій Бєлий пережив вивертання на піраміді Хеопса, космонавт Едгар Мітчел на Місяці. Костянтин Кедров пережив інсайд-аут двічі. Перший раз це було в Ізмаїлівському парку, опівночі. Він був здивований п'ятьма моментами. Перший – світіння тіла. Другий – відчуття близькості найвіддаленішої зірки; вона миттєво відчувалася всередині: "Я подивився навколо і здивувався: / десь у безкінечній глибині / безкінечний погляд мій відбився / і повернувся зсередини до мене...". Третій – відчуття всіх предметів і всього космосу, як продовження власного тіла. Четвертий – відчуття власного нутра, яке повністю охоплює всіма нервами й рецепторами весь космос. П'ятий – космос усередині; я його вміщаю; він – я. Це що до простору. Але ще цікавіше інше відчуття часу. Минуле, майбутнє й сьогодні злилися в одну нескінченну мить. Не було різниці між минулим і майбутнім. Вони з легкістю мінялися місцями. Смерть випереджала народження.

Метаметафора – це опис вивертання – інсайда-ауту. Космос пізнається не через зірки, а завдяки людській любові. Повнота любові – це одухотворене тіло й Дух, втілений у тілі, або людина-космос – *Noto cosmicus*. Як тут не пригадати стоїчне вчення з його *amor fati* та космополітичністю. І все це завдяки атарактичному стану мислячої людини.

У 1951 р. Яків Друскін записав у своєму щоденнику, що проекція чотиримірного куба в тривимірний простір виглядатиме, як куб у кубі. Якщо цю проекцію представити як чотиримірний куб, то його основою стане менший куб, при цьому внутрішній простір стане зовнішнім, а зовнішній внутрішнім, тобто малий куб обійме зсередини великий. Доповнюючи думку Друскіна, уявімо собі, що куб у кубі – це людина у всесвіті. Наше тіло всередині, а всесвіт його обволікає. Але це лише його проекція із чотиримірного простору-часу Мінковського й Ейнштейна. У реальності, тобто в чотиримірному просторі-часі, людина охоплює зсередини всесвіт і цілком уміщує його в собі. Людина – основа всесвіту. Чому ми бачимо себе тільки як проекцію? Чому, говорячи мовою Ейнштейна, "людина не здатна бачити чотиримірність"? Скоріше за все, наше народження – це своєрідна подорож усесвіту всередину себе. Уявімо, що тривимірний куб проектує себе на площину. Вийде квадрат у квадраті. Спроектуємо квадрат в одновимірність – одержимо крапку, індивідуум. Вивернемо знову крапку у квад-

рат – одержимо піраміду. Це геометрія. Стає зрозумілим, що вивертання – вихід в усі виміри відразу, скільки б їх не було в реальності. І всюди той самий процес: менше (людина) вміщує більше (всесвіт). А більше (всесвіт) вміщається в людину [2].

Вивертання не варто розглядати, як психоделічну ілюзію або іншу ідеологему. Це реальність, на яку людство майже не звертає уваги, не бачить. Вивертання не досягається шляхом якихось медитацій й інших елементів самокодування. Це природний момент духовного дозрівання, що приходить, як осяяння, спонтанно й мимовільно. Він можливий тільки в любові. Для вивертання необхідна любов. Для нірвани – відмова від почуттів. Є люди нуля – нірвани й люди безкінечності – вивертання. Для одних атараксія – це мета, для інших – засіб.

Отже, втілення цінності гармонії, міри й евримії в життєдіяльність особи й суспільства впливає на такі процеси, як: підтримка природної рівноваги, балансу стосунків із зовнішнім середовищем; найефективніша адаптація до умов зовнішньої реальності; екологізація світогляду, природоохоронна діяльність; консервативність в екологічній і соціальній сфері, уникнення нововведень, які якісно змінюють зовнішнє середовище й характер стосунків з ним. У зв'язку з цим можна віднести цінність стану атараксії до найважливіших стабілізуючих цінностей особи, які сприяють оптимальній взаємодії з довкіллям: природою й суспільством.

Отже, атараксія є особливою цінністю індивідуального й громадського буття, яка сприяє зняттю проблем сенсу життя, смерті, абсурду, чужості світу.

Компаративний аналіз показує, що атараксію як гармонію, міру й евримію індивіда зі світом можна розглядати як реальність, як джерело або підсумок розвитку існування, якого можна досягти через звільнення від дихотомії суб'єкта і об'єкта, позитивного і негативного, життя і смерті, активності і спокою.

Отже, головне екзистенціальне завдання людини – і в епікуреїзмі, і в екзистенціалізмі, і в східній філософії – зняття страху перед стихією, смертю, світовим злом, абсурдом, неможливістю справжнього знання та свободи, тобто всього того, що є ключовими проблемами кожного індивіда. Екзистенціальне протиріччя "страх – страждання – незнання – самотність" вирішується внутрішньо, через формування відповідного ставлення до себе й зовнішнього світу – атараксію. Вона як душевний спокій, який є джерелом блаженства, безтурботності, є, на думку філософів, найвищою цінністю. Отже, атараксія як гармонійні, помірні та евримічні відносини індивіда зі світом – це цінність, яка є найважливішою умовою для позитивного ставлення до світу.

Атараксія як прояв естетичної свідомості, як її діалектико-структурна частина, втілюючи в собі досконалість, – найвища мета, до якої прагне особистість. Тому подальше дослідження атараксії, яка є важливим предметом філософської рефлексії, можна визначити актуальним науковим кроком.

Література

1. Баева Л. В. Гармония как экзистенциальная ценность: компаративный анализ / Баева Л. В. // Астраполис : Астраханские политические исследования. – 2004. – № 3 (6).
2. Кедров К. А. Поэтический космос / К. А. Кедров. – М. : Советский писатель, 1989. – 480 с.
3. Кедров К. А. Энциклопедия метаметафоры / К. А. Кедров. – М. : ДООС, 2000. – 126 с.
4. Кьеркегор С. Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал / С. Кьеркегор // Несчастнейший. – М. : Библийско-Богословский институт св. апостола Андрея, 2002. – С. 103–235.
5. Кьеркегор С. Или – или / Сёрен Кьеркегор. – М. : Арктогея, 1993. – 378 с.
6. Кьеркегор С. Наслаждение и долг / Сёрен Кьеркегор. – Ростов н/Д. : Феникс, 1998. – 416 с.
7. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция : Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Степанов. – М. : Сов. Энциклопедия, 1983. – 840 с.

References

1. Baeva L. V. Garmoniia kak ekzistentsial'naia tsennost': komparativnyi analiz / Baeva L. V. // Astrapolis : Astrakhanskii politicheskie issledovaniia. – 2004. – № 3 (6).
2. Kedrov K. A. Poeticheskii kosmos / K. A. Kedrov. – M. : Sovetskii pisatel', 1989. – 480 s.
3. Kedrov K. A. Entsiklopediia metametafor / K. A. Kedrov. – M. : DOOS, 2000. – 126 s.
4. K'erkegor S. Garmonicheskoe razvitie v chelovecheskoi lichnosti esteticheskikh i eticheskikh nachal / S. K'erkegor // Neschastneishii. – M. : Bibleisko-Bogoslovskii institut sv. apostola Andreia, 2002. – S. 103–235.
5. K'erkegor S. Ili – ili / Seren K'erkegor. – M. : Arktogeia, 1993. – 378 s.
6. K'erkegor S. Naslazhdenie i dolg / Seren K'erkegor. – Rostov n/D. : Feniks, 1998. – 416 s.
7. Filosofskii entsiklopedicheskii slovar' / Gl. redaksiia : L. F. Il'ichev, P. N. Fedoseev, S. M. Kovalev, V. G. Stepanov. – M. : Sov. Entsiklopediia, 1983. – 840 s.

ІСТОРИЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРИНЦИПУ СПРАВЕДЛИВОСТІ

У статті розглядається варіативність принципу справедливості в різні історичні періоди. Аналізується набуття ним нового змісту відповідно до суспільних потреб. Досліджується дотримання цього принципу в контексті негативної форми основного правила моральності до позитивної форми розуміння морального закону; від справедливості як моралі "для себе" до набуття ним значення універсального морально-етичного принципу. Зазначається, що своїм сучасним змістом ("соціальна справедливість") цей принцип зобов'язаний розвитку бізнесових відносин, становленню громадянського суспільства та їх взаємодії.

Ключові слова: принцип справедливості, універсальна мораль, соціальні відносини, громадянське суспільство, теорія справедливості, чесність.

Сидоренко Ірина Григорьевна кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии Национального университета биоресурсов и природопользования Украины

Исторические интерпретации принципа справедливости

В статье рассматривается вариативность принципа справедливости в различные исторические периоды. Анализируется приобретение им нового содержания в соответствии с общественными потребностями. Исследуется соблюдение этого основополагающего принципа в контексте негативной формы основного правила нравственности до положительной формы понимания морального закона; от справедливости, как морали "для себя" до развития его до уровня универсального морально-этического принципа. Отмечается, что своим современным значением ("социальная справедливость") этот принцип обязан развитию бизнес-отношений, становлению гражданского общества и их взаимодействию.

Ключевые слова: принцип справедливости, универсальная мораль, социальные отношения, гражданское общество, теория справедливости, честность.

Sydorenko Irina, PhD in Philosophy, associate professor, the cultural studies chair, National university of life and environmental sciences of Ukraine

Historical interpretation of the principle of justice

In our article we considered the variability of equity principle in different historical periods. The principle of equity does not have an unambiguous interpretation. We are analyzing its new meaning according to the social needs. We are researching the maintenance of this fundamental principle in context of negative forms of the basic rules of morality to the forms of positive understanding of moral law; from the equity like a morality "for yourself" to gaining the meaning of universal moral and ethical principles. Thus, the Old Testament equity is written drawn clearly, unambiguously and has the form of law, but does not provoke the reflection on the act. Determinism of cause-effect relation is clearly detected in pairs "act- award" or "done- punishment". In moral action, based on the own understanding, there is no need. By the Gospel the reasonable for the personal moral responsibility is not regulatory opposition of evil and good, but an absolute imperative of own conscience. Blind imitation of the God's Laws is not a moral act. Such acting are moral just in form, it can't exist out of individual morality. Moral philosophy turns to the free of will, to the freedom of choice between good and evil.

Classical understanding of equity was developed by Aristotle. The ancient Greek philosopher came out of the fact that the basis of equity is in the definite reward for the merits of everybody. The equity had a meaning of taming of the one individual ambitions and to get what belongs to another. So, in basis of European civilization is a system of individual interconnection between the person and its social environment that combines individualism of interests and common human values.

In modern times, the equity is considered as a political and juridical, that is realized in principle of equality of civil right and freedoms and form the basis for bourgeois and liberal implemented in the of civil rights and freedoms, the foundations for bourgeois-liberal principle of "equality of possibility" and provides for equivalence of goods and services exchange. The equity within social and conventional understanding at first was regarded as a social phenomenon. It helped further development of this theory of equity in context of social regulation. The government should guarantee the maintenance of moral duty to eliminate actual inequality and equity in the distribution of public goods. A new form "social morality" was formed during this period in the society of Modern age. The social interaction is the basis of "social morality".

The major social institutions appeared at the period of formation of industrial market economy. Regulation standards were aimed to achieve the individual aspirations, new forms of interaction between the individual and society.

A new social experience needed the new methods of regulation of social relations. The competitors on the market had to coordinate the adverse interests, find the common values. The interests of market relations came together in common things: tolerance appeared profitable for all competition sides. A regulation of social relationships contributed to public organizations. Legislation was written that took into account the real needs of society. The citizens unions got a power to control the government. An important achievement of that time was the understanding of individual freedom and its reasonable restriction for the harmonious social interaction.

Economic prosperity guarantees political, civil and social stability. Interested in it a state authorized itself to control the maintenance of equity and legality. In fact, Aristotle's understanding of equity changed from the entities' ownership to the social institutions, as mentioned J. Rawls in his "Theory of Justice".

We analyzing the Rawls's concept of justice. He considers the theory of justice as the theory of fairness. According to J. Rawls, a cooperation on mutually beneficial terms would become more effective, to ensure the welfare of all people. So, personal life plans of individuals should be consolidated because their activity is common. A level of the social collaboration can guarantee just socially oriented state with a democratic organization of all institutions and systems.

Ethics occurred with the task to open its potential on the empirical level. A pace of life is accelerating: before the society appeared new and new challenges. Yesterday's rules are not always effective. Economic, industrial, political, medical, scientific, educational practice expects its moral standards which can quickly react on the change of social and cultural context. As for social equity today, we mean the basic foundation of any society – its economic success. Thus, there is a need of normative partnerships between business and civil society; measure of moral responsibility of the government to ensuring fair conditions for business; giving social defense of workers, and so on. The state, social institutions and business should be interested in formation of the culture of social relations. It was showed in the experience of advanced countries. The moral of which is "live", involved in the structure of industrial relations.

It is noticed, that with its modern context like a "social equity", this principle is obliged to the development of business relations, formation of civil society and their interactions.

Keywords: principles of fairness, universal morality, social relations, civil society, theory of justice, honesty.

В індустріальну добу суспільна свідомість опиняється перед двома варіантами моралі: моралі "для себе" та універсальними морально-етичними принципами. Глобалізація усіх сфер життя посилює вагу саме суспільного, загальнолюдського змісту етики. Але глобалізація передбачає також уніфікацію культур. Відтак, постає питання солідаризації загальних та особистісних нормативів. Основоположні моральні принципи – рівності, справедливості, відповідальності – сприймаються особистістю як внутрішньо важливі та значимі, якщо їх зміст виявляється як на рівні ментальності, поведінки, так і у діяльності базових соціальних інститутів [1, 33].

Проблема справедливості актуалізувалася у суспільному дискурсі наприкінці 60-х років минулого століття. Впродовж історії було сформульовано різноманітні концепції справедливості, серед яких: розроблені американськими соціальними мислителями Дж. Роулсом "теорія справедливості", яка виступає альтернативою утилітаристським та інтуїтивістським доктринам, соціально-філософська концепція Д. Белла, "дискурс справедливості" Ю. Габермаса. До проблеми справедливості звертаються у своїх працях К.-О. Аппель, О. Гюффе, Г. Йонас, П. Рікер, А. Маккінтайр та ін. Як відзначає український етик Т. Аболіна, сучасний дискурс справедливості вибудовується на основі поєднання етики, права і політики.

Принцип справедливості – основоположний у соціальному бутті людини – навіть у християнській моральній доктрині не завжди має однозначне трактування. Суспільний ідеал, сформований мораллю, має на увазі не лише стабільне, упорядковане суспільство, а й суспільство справедливе, з найбільш сприятливими умовами для його громадян. Сприйняття ідеї справедливості, суть якої полягає у еквівалентному обміні, рівнозначній відплаті, подяці, містить відмінності, які простежуються від Старого Завіту до євангельських текстів, у історично видозмінних концепціях справедливості.

Прагнення до рівності та справедливості закладене у людській свідомості ще з первісності: основою існування ранніх суспільств став фундаментальний принцип еквівалентного обміну-даріння. Принцип еквівалентного обміну, який отримав назву "реципрокність", заснований на зрівняльності. Першопочатково сутність реципрокного взаємообміну зводилась до того, що кожен вносив для спільного використання скільки міг, і брав, скільки йому потрібно. Прагнення виділитися, відзначитися, притаманне людській природі вимірювалося на ранніх етапах не кількістю спожитого (що суворо регламентувалося), а кількістю здобутого та відданого. Згідно з принципом еквіваленту, віддяка була обов'язковою і відображалася у формі соціального престижу, авторитету та привілеїв. Взаємообмін дарунками-віддяками сприймається як цілком справедливий. Однак ускладнення організації суспільства, заснованого на поділі праці та соціальній ієрархії, зумовлює моральні уявлення, що санкціонують нерівність людей. Так, наступною формою принципу еквіваленту стає принцип редистрибуції. Якщо у локальній групі претендент на престиж віддавав лише здобуте ним самим, то у ранговому суспільстві глава групи заради власного престижу роздавав те, що було здобуте колективними зусиллями.

Старозавітна справедливість виписана чітко, недвозначно та має форму закону: дотримання правил доброчесного життя винагороджується, порушення вимог – карається. Виникає питання: що означає "доброчесне життя" і які ці вимоги? У Старозавітні часи людина не поставала перед вибором: що є добро, а що – зло, адже висхідним принципом Старого Завіту є напередвизначеність [2, 178]. Рефлексія над вчинком не виникала – детермінізм причини-наслідку чітко виявлявся у парах "діяння-винагорода" або "скоєне-кара". У моральнісному вчинку, заснованому на власному осмисленні, не було потреби. Бог визначав доброчесність і справедливо карав за порушення законів.

Старозавітні заборони почасти ретранслюють доморальнісні форми релігійної поведінки – табу та включають основний нормативно-регулятивний закон первісної організації життя – таліон. Цей давній звичай покарання, рівного за силою скоєному злочину, відображає наявність внутрішньої потреби людини у встановленні справедливості, що відновлює порядок у космосі, який порушився у зв'язку зі злочиним. Дотримання принципу справедливості у таліоні заклали засади традиційної моралі та права.

Інші – наперед не надані – розуміння справедливості та доброчесності вчинку – в євангельських текстах. Визначальним щодо особистісної моральної відповідальності має виступати не нормативне протиставлення зла та добра, а безумовний імператив власної совісті. Вчинок тоді моральний, коли він здійснюється з усвідомленням повної особистісної відповідальності, коли неможливо посилатися на зовнішню заборону або однозначний припис [3, 23].

Глибина євангельських текстів розкривається тоді, коли відбувається рефлексія щодо змістовного визначення добра або доброго у кожній окремій життєвій ситуації. Перед індивідом стоїть завдання оцінки ситуації та дії. Головним тут є саме вибір. Новозавітні тексти спонукають людину до особистісного вибору та не схвалюють бездіяльності, відстороненості. Заповіді є основою християнської моралі, непорушною нормою. Однак, якщо розглянути гіпотетичну моральну дилему "неуклін-не дотримання заповіді – її порушення заради порятунку іншого", то саме через її порушення, "через трагедію свободного вчинку" (В.С. Біблер) розкривається моральнісна особистість. Страх перед вчинком, а вибір у даному контексті нами також розуміється як вчинок, – це також гріх, гріх недіяння, уникнення відповідальності. Створена за образом і подобою Божою людина – це людина, здатна творити. Отримавши цей цінний дар, ми маємо користуватися ним, виявляти свої моральнісні якості, постійно відтворювати "живе моральнісне почуття" (Ю. Давидов).

Сліпе слідування Законом Божим не є моральним вчинком по своїй суті, такі дії моральні лише за формою, поза особистістю моральність існувати не може. Свідоме уникання свободного вибору веде до втрати здатності творити моральне добро. Моральна філософія неодмінно апелює до свободи волі, до нічим не детермінованої свободи вибору між добром і злом; а також до абсолютної точки відліку, без якої неможливо оцінити, чи є етично вагомий вчинок моральним чи аморальним.

Класичне розуміння справедливості розробив Аристотель. Давньогрецький філософ виходив з того, що в основі справедливості лежить рівноцінна заслугам кожного винагорода: справедливість – це правильна оцінка обсягу та ступеня складності праці. Справедливість означала приборкання прагнень одного індивіда отримати те, що належить іншому: власність, статус, заслуги перед суспільством тощо. Отже, в основі європейської цивілізації лежить система взаємозв'язку особи з її соціальним середовищем, яка поєднує індивідуалізм інтересів з загальнолюдськими цінностями.

На теренах європейської цивілізації формуються й уявлення про правову особистість. Український філософ М. Попович зазначає, що у понятті правової особи реалізована філософія свободи та відповідальності, що співвідносить сенс індивідуальної дії з принципами суспільного буття. М. Попович простежує розвиток відповідальної особи від ідентифікації її власного "Я" зі своєю групою через вимогу діяти "як один" і сходження до таких форм індивідуалізму, за яких критерії можливості дії знаходяться не поза, а у самій особі, у вигляді моральних постулатів, з якими необхідно погоджувати поведінку й порушення яких сама особа здатна кваліфікувати як гріх чи злочин [4, 19].

У Середні віки прагнення до удосконалення, становлення всього того, що справді задумане як нове, ледве можливе: кожен вчинок середньовічної людини виявляється детермінованим не лише минулим, а й майбутнім. Ця епоха не знає такої спонукальної причини думок і вчинків людей, як свідоме прагнення до поліпшення і перетворення суспільних або державних справ [5, 45].

У Новий час справедливість мислиться як політико-юридичний принцип, що реалізується в рівності громадянських прав і свобод, чим закладаються підвалини буржуазно-ліберального принципу "рівності можливостей". У цей період поширюється суспільно-конвенційне тлумачення справедливості, що стало наслідком розуміння моралі та права як результату суспільного договору. У межах цього розуміння справедливість вперше розглядається як суто соціальний феномен, що й сприяло подальшій розробці теорії справедливості в контексті проблеми соціального регулювання. Однак дого-

вірне трактування справедливості нерідко супроводжувалось її зведенням до суто правового феномена: потреби соціального та політичного регулювання забезпечувалися правовими методами. Увесь тягар морального обов'язку в усуненні фактичної нерівності та забезпеченні справедливості в розподілі суспільних благ, як зазначає А.К. Оганесян, змушена була нести держава. Подібний стан речей став наслідком висунутої соціальними низами суспільства вимоги "рівності результатів", на відміну від буржуазної концепції "рівності можливостей" [6, 215]. Мораль же мислилася як сфера незалежно від зовнішніх соціальних факторів самовизначення особистості, що суттєво збіднювало її зміст.

Шляхи розв'язання принципів рівності та справедливості українська дослідниця М. Рогожа вбачає у тій формі суспільної моралі, що виникає у громадянському суспільстві доби Модерну. Основу "соціальної моралі" дослідниця вбачає у суспільній взаємодії. Вона відмічає, що саме у період Нового часу формуються засадничі соціальні інституції, діяльність яких пов'язана із формуванням індустріальної ринкової економіки, реформованим християнством та національними державами. Як про об'єднуючий чинник цих трьох сфер М. Рогожа говорить про громадянське суспільство, що виникало внаслідок розгортання і розширення простору взаємодії громадян, активно включених у соціокультурні, а, саме, – комерціалізовані, трансформації. Моральні якості індивіда, що були визначальними у процесі його адаптації до нових умов організації життя, характер суспільної взаємодії та цінності, норми і принципи, культивовані на цих підставах, власне, й утворювали моральнісну практику цього періоду [7, 57].

Господарська діяльність, індивідуальний інтерес як роботодавця, так і найманого робітника породжували різні світоглядні настанови, що водночас виступали як опозиційні одна щодо іншої, а також мали спільний взаємовигідний інтерес. Потребуючи колективних зусиль для організації й упорядкування спільної діяльності, регуляційні норми спрямовувалися на досягнення індивідуальних прагнень, викликаючи нові форми взаємодії індивіда і суспільства. Економічно-господарські приватні інтереси, релігійно-реформаційні процеси в західноєвропейських суспільствах актуалізували розробку та обґрунтування принципу толерантності, що дозволяв, як зауважує дослідниця, "попри конкуруючі й несумісні між собою життєві позиції, віднаходити значення, цінність і мету суспільного життя, яка могла б поділитися всіма громадянами" [7, 69]. У процесі набуття суспільного досвіду громадяни випрацювали альтернативні радикальним методи урегулювання соціальних стосунків. Прийняття принципу толерантності як корелята суспільного життя було, по суті, дотриманням договору терпимого ставлення до інтересів інших, сприйняття їх світоглядних позицій, віри тощо та сподівання на аналогічне ставлення з іншої сторони. "Як приватні власники, буржуа, особи включаються в обговорення поточних завдань, актуальних для кожного і для всіх, а як приватні особи – є носіями індивідуальності, виплеканої протестантизмом і закріпленої освітою" [7, 74].

Усе більш питомої ваги набували громадські об'єднання, які реально впливали на формування правової системи – закон втрачав форм табу та прескрипцій, а натомість ставав інструментом забезпечення добробуту; на основі законодавства, опрацьованого на реальних потребах суспільства, спілки громадян мали змогу обмежувати та контролювати державну владу. Важливим надбання цього часу стало розуміння свободи індивіда та її розумного обмеження заради злагодженої суспільної взаємодії.

Держава, будучи зацікавленою в економічному процвітанні, політичній та соціальній стабільності, громадянському спокої, покладала на себе функцію відповідальності за дотримання законності та справедливості. По суті, відбулося переміщення аристотелівського розуміння справедливості із власності суб'єкта в царину соціальних інститутів, на що вказує Дж. Роулз у своїй "Теорії справедливості".

Дж. Роулз пропонує, на противагу більшості етичних систем сучасності, що розвивають утилітаристське вчення, власну концепцію справедливості. Це теорія справедливості як чесності. Основними в цій теорії є два принципи: (1) рівність у володінні усіма базовими правами, свободами, а також рівні обов'язки; (2) збереження соціальної та економічної нерівності передбачає компенсацію благ найменш забезпеченим громадянам. Другий принцип допускає існування соціальної та економічної нерівності за умов дотримання положень першого принципу. Нерівність притаманна усім системам і зумовлена не лише соціальними причинами. Вона може мати об'єктивні підстави: слід враховувати різницю у природних здібностях та обдаруваннях, нездатність до культурного розвитку та особистісних досягнень. А. Оганесян трактує принципи Дж. Роулса наступним чином: несправедливість виникає не із нерівностей як таких, а із тих нерівностей, які вигідні не усім членам суспільства. Сама ідея соціальної нерівності містить потенціал: вона спонукає до самоудосконалення. Згідно Дж. Роулсу, якщо запорукою добробуту людей є характер їх співпраці з іншими, то слід ефективніше залучати кожного до кооперації на взаємовигідних умовах. Дж. Роулз конструє характер взаємодії як рівень соціальної співпраці: особисті життєві плани індивідів повинні бути зведені воедино, оскільки їх діяльність є спільною [8].

Етика дедалі розкриває свій емпіричний потенціал – її нормативні напрацювання залучені у сферу економіки, виробництва, політики, медицини, екології тощо. Так, говорячи сьогодні про соціальну справедливість, мають на увазі базову основу розвитку будь-якого суспільства – його економічний успіх. Відтак, виникає потреба нормативності відносин партнерства між бізнесом та громадянським суспільством; міри моральної відповідальності влади у забезпеченні справедливих умов щодо ведення бізнесу; гарантування соціальної захищеності працівників та ін. Своїм сучасним значенням – "соціальна справедливість" – принцип справедливості зобов'язаний розвитку бізнесових відносин, становленню громадянського суспільства та їх взаємодії. Рівень соціальної співпраці гарантує соціально орієнтована держава з демократичною організацією всіх інститутів та систем. Це, власне, демонструє досвід передових країн світу, мораль яких є "живою", практичною, включеною до структури суспільної взаємодії.

Література

1. Аболіна Т.Г. Теоретичні та соціокультурні передумови виникнення прикладної етики / Т.Г. Аболіна // Прикладна етика: навч. посіб. / За наук. ред. Панченко В.І. – К.: Центр учбової літератури, 2012. – 392 с.
2. Бородай Ю. Миф и культура / Ю. Бородай // Опыты: Литературно-философский ежегодник. – М.: Советский писатель, 1990. – С.175-209.
3. Библер В.С. Нравственность. Культура. Современность. (Философские раздумья о жизненных проблемах) / В.С. Библер // Этическая мысль. Научно-публицистические чтения. – М.: Изд-во политической литературы, 1990. – 480 с.
4. Попович М. Личность и свобода: культурные стандарты / М. Попович // Национальное самосознание стран народов СНГ и Балтии: роль общих культурных основ. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 216 с.
5. Хейзинга Й. Осень Средневековья / Й. Хейзинга ; пер. с нидерландского Д.В. Сильвестрова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Huiz/index.php.
6. Оганесян А.К. Равенство и справедливость (концепции Д. Роулса и Д. Белла) / А.К. Оганесян // Этическая мысль. Научно-публицистические чтения. – М.: Изд-во политической литературы, 1990. – 480 с.
7. Рогожа М.М. Соціальна мораль: колізії мінімалізму. Монографія / М.М. Рогожа. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2009. – 216 с.
8. Ролз Дж. Теорія справедливості / Дж. Ролз. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. – 824 с.

References

1. Abolina T.H. Teoretychni ta sotsiokul'turni peredumovy vynyknennya prykladnoyi etyky / T.H. Abolina // Prykladna etyka. Navch. posib. / Za nauk. red. Panchenko V.I. – K.: "Tsentr uchbovoyi literatury", 2012. – 392 s.
2. Boroday Yu. Mif i kultura / Yu. Boroday // Opytyi: Literaturno-filosofskiy ezhegodnik. – M.: Sovetskiy pisatel, 1990. – S.175-209.
3. Bibler V.S. Nravstvennost. Kultura. Sovremennost. (Filosofskie razdumya o zhiznennyih problemah) / V.S. Bibler // Eticheskaya mysl. Nauchno-publitsisticheskie chteniya. – M.: Izd-vo politicheskoy literaturyi, 1990. – 480 s.
4. Popovich M. Lichnost i svoboda: kulturnye standartyi / M. Popovich // Natsionalnoe samosoznanie stran narodov SNG i Baltii: rol obschih kulturnyih osnov. – M.: Progress-Traditsiya, 2010. – 216 s.
5. Heyzinga Y. Osen Srednevekovya / Y. Heyzinga ; per. s niderlandskogo D.V. Silvestrova [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Huiz/index.php.
6. Oganesyanyan A.K. Ravenstvo i spravedlivost kontseptsii D. Roulsa i D. Bella / A.K. Oganesyanyan // Eticheskaya mysl. Nauchno-publitsisticheskie chteniya. – M.: Izd-vo politicheskoy literaturyi, 1990. – 480 s.
7. Rogozha M.M. Sotsialna moral: koliziyi minimalizmu. Monografiya / M.M. Rogozha. – K.: Vid. PARAPAN, 2009. – 216 s.
8. Rolz Dzh. Teoriia spravedlyvosti / Dzh. Rolz. – K.: Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2001. – 824 s.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 378(477)

Гавеля Оксана Миколаївна
кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри суспільних наук
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
e-mail:

**СТРАТЕГІЇ УПРАВЛІННЯ ПРОЦЕСАМИ ІНТЕРІОРИЗАЦІЇ
КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ ОБДАРОВАНОЇ ОСОБИСТОСТІ
В УМОВАХ НАЦІОТВОРЕННЯ В УКРАЇНІ**

У статті розглядаються сучасні стратегії управління процесами інтеріоризації культурних цінностей обдарованої особистості в умовах націотворення в Україні. Автор дослідження спирається на найкращий вітчизняний та світовий досвід, накопичений в означеній галузі. На основі проведеного соціологічного і культурологічного аналізу читачьких і музичних інтересів обдарованої особистості доводиться можливість оптимального управління процесом інтеріоризації культурних цінностей обдарованої особистості за умов врахування її індивідуальних інтересів та потреб, які мають різнобічну спрямованість.

Ключові слова: обдарована особистість, читачькі та художні інтереси і потреби, стратегії управління, інтеріоризація культурних цінностей.

Гавел Оксана Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры общественных наук Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Стратегии управления процессами интериоризации культурных ценностей одаренной личности в условиях формирования нации в Украине

В статье рассматриваются современные стратегии управления процессами интериоризации культурных ценностей одаренной личности в условиях формирования нации в Украине. Автор исследования опирается на лучший отечественный и мировой опыт, который собран в этой сфере. На основе проведенного социологического и культурологического анализа читательских и музыкальных интересов одаренной личности доказывается возможность оптимального управления процессом интериоризации культурных ценностей одаренной личности при условии учета ее индивидуальных интересов и потребностей, которые имеют разнообразную направленность.

Ключевые слова: одаренная личность, читательские и художественные интересы и потребности, стратегии управления, интериоризация культурных ценностей.

Gavelya Oksana, PhD in Pedagogics, associate professor, professor of the social sciences the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The strategies of the managing of the processes of the gifted person internalization of cultural values during nation-building in Ukraine

This article reviews the new management strategy processes of internalization of cultural property gifted person in terms of nation-building in Ukraine. The author of the study based on the best domestic and international experience gained in a designated area.

To define the modern strategies of management of the internalization processes of cultural properties of gifted person in terms of nation-building in Ukraine, the author of the article conducted sociological studies, which included questionnaires and oral interviews talented students in higher educational institutions of Ukraine. In this process we used the method of conversation. The sample was 2500 people. Gifted students should have not only the appropriate knowledge and information from the literature, but they also should have the specific skills of evaluation, analysis, systemizing, using their knowledge in practice. This is an integral part of such thing as reading culture.

The first category of respondents conventionally have been attributed to the "humanities." The question "What subjects do you most enjoy watching?". The 37% of respondents answered that they had liked the humanities. The second category of gifted students were the "artists." Among the 32% of respondents preferred subjects of art and artistic cycle such as piano, vocal, choral conducting, visual arts, choreography, design etc. The third category were "economists and lawyers" (the 7% of them preferred subjects of economic and the 5 % of them preferred the jurisprudential cycle), and the fourth one were "naturalists, scientists", 19% of them called subjects of science series such physics, mathematics, chemistry etc.

The 41.1% of the respondents "humanitarians", answering the questionnaire "What book edition do you prefer?" called fiction, the 17% of them called books on art, art history, the 11.1% of them named the educational one, the 7% of them named the scientific popular publications, the 5.3% of them – socio-economic literature, the 3.2% of them – religious one, the 3.1% of them – books and textbooks, the 2.6% of them – natural scientific literature, the 2% of them – philosophical, the 2.2% of them – literature on cultural studies, the 2.1% of them – political, the 1.5% of them – technical, the 0.95% of them – art literature, the 0.85% of them – psychological.

The question was "What genres and topics you prefer to book literature?" The humanists said that they are most interested in classics (14.6%), poetry (9.2%), historical novel (8.7%), realistic story (7.3%), modern fiction (6.8%). The 6.5% of respondents like adventure, 6.4% – scientific fiction and fantasy, 5.5% – the modern novel, 5% – drama, the 4.6% of respondents admired detectives. In reading the 3.7% of respondents the specialty books dominate in such spheres historical – 3.3%, 3.2% – on religious subjects, 3.1% – political stories, 2.9% – horror and mysticism, 2.5% – melodrama (female romance).

Publications on parenting are interested in the 1.2% of respondents, books about sex – 1.1%, interests (publications on gardening, housekeeping, cooking, etc.) – 1%, comedy books – 1%, astrology – 0.9%, psychology – 0.85%, esoteric – 0.65%.

The 42.2% of respondents, being classified as "artist", responding to the questionnaire "What book edition do you prefer?" called fiction, 19% – books on art, art history, 9.7% – Fine Arts, 7.2% – religious, 7.1% – psychological, 4% – philosophical, 3.2% – cultural studies, 1.8% – books and textbooks, 1.3% – literature on education, 1.2% – scientific and popular publications, 1.1% – political literature, 0.9% – socio-economic, 0.8% – natural scientific literature, 0.5% – the technical literature.

The question was "What genres and topics you prefer to book literature?" The artists responded that they are most interested in classics (24.6%) and modern prose (11.8%). Poetry is being interested in – the 9.5% of respondents, historical novel – 6.6%, the modern novel – 6.3% and 5.8% – detectives. The structure of reading the 5.5% of respondents in this category a realistic novel dominated, adventure – 5.4%, fiction and fantasy – 4.4%, book comedy – 4.2%, drama – 3.8%. Publication of the specialty are interesting for the 2.7% of respondents, historical – 2.3%, religious – 1.1%, a political novel – 1%. The 0.9% of respondents like to read horror and mysticism, 0.8% – melodrama (female romance).

Books on parenting interested in 0.7% of the respondents about sex – 0.7% interest (publications on gardening, housekeeping, cooking, etc.) – 0.6%, astrology – 0.6%, psychology – 0.5%, esoteric – 0.2%.

The 34% of respondents classified as "economists and lawyers" answers to the questionnaire "What book edition do you prefer?" called fiction, 25.7% – socio-economic, 10% – natural sciences, 9% – philosophical, 6.2% – political, 5.8% – scientific and popular publications, 3% – books and textbooks, 2.1% – religious literature, 2% – on art, art history, 1% – the literature of cultural studies, 0.5% – educational, 0.3% – technical, 0.2% – fine Arts, 0.2% – psychology.

The tastes of this group of readers by genre and theme, divided in such a way poetry – 15.7%, classics – 13.6%, drama – 10%, a historical novel – 6.7%. The 6.4% of respondents like to read horror and mysticism, 5.5% – modern prose, 4.1% – a realistic story, 4.8% – scientific fiction and fantasy, 4.6% – detectives, 3.5% – adventures. The books on specialty preferred the 3.5% of respondents, comedy genre – 3.4%, a historical novel – 3.1%, political – 2.7%. The religious topics of interest of the 3% of the respondents, 1.4% prefer the modern novel, 1.3% – melodrama (female romance).

Books about sex are interesting for 2%, the education of children – 1.2%. Books of interest – 1%, astrology – 0.1%, psychology – 2%, esoteric – 0.4%.

The 49.6% respondents – "naturalists, scientists" among the priorities of book editions called natural-scientific literature, 11.7% – artistic, 9.5% – technical, 7.1% – books and textbooks, 5.1% – political literature, 5% – popular science, 2.8% – philosophical, 2.3% – books on art, art history, 2% – education, 1.9% – socioeconomic, 1.1% – religious, 0.8% – the literature of cultural studies, 0.6% – the literature of the fine arts, 0.5% – psychology.

As for genres and themes of books, the most popular among the readers of this book are in the category of specialty – the 39.7% of respondents, historical – 8.3%, classics – 7.4%, poetry – 5.2%, a historical novel – 5.1%, realistic story – 4.7%, political novel – 4.1%, modern prose – 3.7%. The 3.4% of respondents like adventure, 3.3% – scientific fiction and fantasy, 2.4% prefer the modern novel, 2.2% – drama, 2.1% – the publication of comedy, 2% – astrology, 1.7% – psychology, 1.4% – detective, 1.1% – religious subjects, 0.9% – horror and mysticism, 0.5% – melodrama (female romance).

Publication of parenting are interesting for 0.4%, a book about sex – 0.2% interest publications – 0.2%.

The author of the article also carried out the sociological and cultural analysis of the interests and priorities of the gifted person in the field of music. The 32% of respondents preferred the subjects of art and artistic cycle such as piano, vocal, choral conducting, visual arts, choreography, design, etc. On the basis of which they were classified as "artists." The largest number of respondents preferred piano and symphonic art (55, 8%). The second of the most popular with respondents artists is vocal art (22, 1%). On third place on the popularity of the respondents is choral art (15, 3%).

The author proved the possibility of optimal control of the process of internalization of cultural properties gifted person in conditions amounting personal interests and needs that have the diverse orientation.

Keywords: gifted person, reading and artistic interests and needs, strategies of the management, internalization of cultural values.

Обдарована особистість містить у собі невичерпний інтелектуальний, духовний та творчий потенціал країни й потребує від держави особливого захисту та створення умов для розвитку її творчих здібностей, а також оптимального управління процесами інтеріоризації культурних цінностей. У світовій практиці існують досить успішні стратегії, спрямовані на оптимальне управління розвитком творчих здібностей обдарованої особистості. Їх аналіз, узагальнення та подальший розвиток визначає актуальність означеного дослідження.

Для здійснення професійно-творчої підготовки на початку XIX ст. Комісією Конгресу США було запропоновано застосовувати в процесі навчання можливості Інтернету [2]. У доповіді Всесвітнього банку за 2003 р. йшлося про необхідність сприяння розвитку в усіх країнах світу суспільств, що базуються на знаннях.

На I Міжнародній конференції, що проходила у м. Самара 1–3 жовтня 2000 р., з метою підтримки обдарованої особистості, її учасниками було розроблено концепцію, що визначила стратегію оптимального управління розвитком наукових здібностей обдарованої особистості в інформаційному суспільстві [3].

У 2003 р. російськими вченими С. Пиявським, В. Кагерманьяном, Н. Марковою було визначено систему пошуку, розвитку, підтримки і професійно-творчої підготовки обдарованої молоді та закріплення її в регіональній інфраструктурі науково-дослідницької діяльності [4]. Зокрема, С. Пиявський звернув особливу увагу на активний розвиток молодіжного інтернет-товариства вищих навчальних закладів, що сприяє оптимальному розвитку творчих здібностей обдарованої особистості в умовах інформаційного суспільства [5].

У 2005 р. російським вченим Т. Ібрагімовим розроблено експертну систему розвитку наукових здібностей молодих дослідників [1]. У 2008 р. творчим колективом українських дослідників (у рамках роботи Всеукраїнської молодіжної громадської організації "Спілка обдарованої молоді") було здійснено оцінку сучасного стану та розповсюдження перспективного досвіду роботи з обдарованою молоддю в регіонах України [7].

З метою визначення сучасних стратегій управління процесами інтеріоризації культурних цінностей обдарованої особистості в умовах націотворення в Україні нами було проведено соціологічне дослідження, що увібрало анкетування та усне опитування талановитої студентської молоді у вищих навчальних закладах України. У процесі роботи також активно застосовувався метод бесіди. Такий методологічний підхід уможливив здійснення дослідження читацьких інтересів студентської молоді, виявлення особистого ставлення респондентів до національних і загальнолюдських цінностей, відстеження тенденцій, які свідчать про трансформацію культурних цінностей обдарованої особистості.

В анкетуванні та бесідах брали участь обдаровані студенти Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Київського національного університету культури і мистецтв, Київського приватного інституту екранних мистецтв, Київського університету ринкових відносин, Київського славістичного університету, Української академії бізнесу та підприємництва, Національного технічного університету України "Київський політехнічний інститут", Київського національного університету технологій та дизайну, Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Київського національного університету театру, кіно, телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, Київського інституту музики імені Р. М. Глієра, Київського обласного училища культури, Артемівського музичного училища імені І. Карабіца, Держинського, Маріупольського та Херсонського музичних училищ, Северодонецького обласного музичного училища імені С. С. Прокоф'єва, Ніжинського училища культури і мистецтв імені Марії Заньковецької, Чернівецького обласного училища мистецтв імені С. Воробкевича, Запорізького музичного училища імені П. І. Майбороди, Луганського обласного коледжу культури і мистецтв. Вибірка складала 2500 осіб.

Обдарована студентська молодь має володіти не тільки відповідним обсягом знань та інформації з літератури, а й певними навичками з її оцінки, аналізу, систематизації, вмінням застосовувати знання з прочитаного на практиці. Все це є невід'ємною складовою такого об'ємного поняття як читацька культура.

Питання анкети були впорядковані так, щоб одержати з відповідей дані про читацькі інтереси, світогляд, смаки та потреби молодих людей, їхнє прагнення до участі у літературній діяльності. У ході бесід складалося чіткіше уявлення про рівень читацької культури досліджуваних нами респондентів. Нагромадження соціологічних даних, що стосуються читацьких інтересів обдарованої молоді у галузі світової та національної літератури, спрямовувалось на здійснення теоретико-методологічного аналізу структури їхніх власних культурних інтересів, потреб та цінностей.

Для виявлення серед студентської молоді категорії обдарованих респондентів, які в подальшому дослідженні мали скласти основу соціологічних страт, нами проводилося вибіркове тестування

студентської молоді, що навчається у вищих навчальних закладах України. Варто зазначити, що на сьогодні у світовій практиці психологи поділяють учнівську та студентську молодь на чотири категорії, відповідно до її розумових здібностей (коефіцієнт інтелекту – IQ). Відповідно до таких вимог, обдаровані студенти визначалися нами за високими показниками рівня IQ – 110 балів і вище. До категорії обдарованих студентів було віднесено незвичайних (120–139 IQ) і особливо обдарованих (140 і більше IQ).

У дослідженні також враховувалося, що обдарованою чи талановитою можна вважати молодь, яка, за оцінкою досвідчених спеціалістів, у міру видатних здібностей демонструє високі досягнення в одній чи кількох сферах: інтелектуальній, академічній; творчого чи продуктивного мислення, спілкування й лідерства, художній діяльності, сфері руху. Зважаючи на це, у вибіркового дослідження за основу також бралися оцінки кураторів окремих студентських груп. Їм надавалося право визначити тих обдарованих студентів, які мають високі показники академічної успішності, значні досягнення із обраної ними спеціальності, є лауреатами та переможцями різноманітних творчих і наукових конкурсів тощо.

Водночас автор статті виходила з того, що обдарована особистість має випереджувальні темпи психічного розвитку, що дає їй змогу вибірково й активно взаємодіяти зі світом культури, здійснюючи на нього перетворюючий вплив. Враховуючи цей факт, важливе місце у дослідженні відведено вивченню творчого доробку тих студентів, які мають досвід самостійної літературної діяльності.

Вивчення читацьких інтересів обдарованої студентської молоді відбувалося із залученням різних категорій респондентів відповідно до основних напрямів діяльності вищих навчальних закладів, у яких вони навчаються.

Першу категорію опитуваних умовно було віднесено до "гуманітаріїв". На запитання "Які предмети Вам найбільше подобаються?" 37% респондентів відповіли, що гуманітарні. Друга категорія обдарованих студентів – "митці". Серед цих респондентів 32% віддали перевагу предметам художньо-мистецького циклу, таким як фортепіано, вокал, хорове диригування, образотворче мистецтво, хореографія, дизайн тощо. Третю категорію становили "економісти та правознавці" (серед них 7% віддали перевагу предметам економічного і 5% правознавчого циклу), а четверту категорію – "природники-науковці", 19% яких назвали предмети природничо-наукового циклу: фізика, математика, хімія тощо.

41,1% респондентів-"гуманітаріїв", відповідаючи на запитання анкети "Яким книжковим виданням Ви віддасте перевагу?", назвали художню літературу, 17% – літературу з мистецтва, мистецтвознавства, 11,1% – з освіти, 7% – науково-популярні видання, 5,3% – соціально-економічну літературу, 3,2% – релігійну, 3,1% – підручники та навчальну літературу, 2,6% – природничо-наукову літературу, 2% – філософську, 2,2% – літературу з культурології, 2,1% – політичну, 1,5% – технічну, 0,95% – літературу з образотворчого мистецтва, 0,85% – з психології.

На запитання "Яким жанрам та тематиці Ви віддасте перевагу у книжковій літературі?" "гуманітаріїв" відповіли, що їх найбільше цікавить класика (14,6%), поезія (9,2%), історичний роман (8,7%), реалістична повість (7,3%), сучасна проза (6,8%). 6,5% респондентів люблять пригоди, 6,4% – фантастику та фентезі, 5,5% – віддають перевагу сучасному роману, 5% – драматургії, 4,6% респондентів захоплюються детективами. У читанні 3,7% респондентів домінують книги зі спеціальності, історичні – у 3,3%, у 3,2% – на релігійну тематику, 3,1% люблять читати політичні романи, 2,9% респондентів – жахи і містику, 2,5% – мелодраму (жіночий роман).

Виданнями з виховання дітей цікавляться 1,2% респондентів, книгами про секс – 1,1%, за інтересами (видання з садівництва, домоводства, кулінарії тощо) – 1%, книгами комедійного жанру – 1%, з астрології – 0,9%, з психології – 0,85%, з езотерики – 0,65%.

42,2% опитуваних, віднесених до категорії "митці", відповідаючи на запитання анкети "Яким книжковим виданням Ви віддасте перевагу?", назвали художню літературу, 19% – літературу з мистецтва, мистецтвознавства, 9,7% – з образотворчого мистецтва, 7,2% – релігійну, 7,1% – з психології, 4% – філософську, 3,2% – з культурології, 1,8% – підручники та навчальну літературу, 1,3% – літературу з освіти, 1,2% – науково-популярні видання, 1,1% – політичну літературу, 0,9% – соціально-економічну, 0,8% – природничо-наукову літературу, 0,5% – технічну літературу.

На запитання "Яким жанрам та тематиці Ви віддасте перевагу у книжковій літературі?" "митці" відповіли, що їх найбільше цікавить класика (24,6%) та сучасна проза (11,8%). Поезією захоплюються 9,5% респондентів, історичним романом – 6,6%, сучасним романом – 6,3%, а 5,8% – детективами. У структурі читання 5,5% цієї категорії респондентів домінує реалістична повість, пригоди – у 5,4%, фантастика та фентезі – 4,4%, книги комедійного жанру – 4,2%, драматургія – 3,8%. Видання із спеціальності цікавлять 2,7% респондентів, історичні – 2,3%, релігійні – 1,1%, політичний роман – 1%. 0,9% опитуваних люблять читати жахи і містику, 0,8% – мелодраму (жіночий роман).

Книгами з виховання дітей цікавляться 0,7% респондентів, про секс – 0,7%, за інтересами (видання з садівництва, домоводства, кулінарії тощо) – 0,6%, з астрології – 0,6%, з психології – 0,5%, з езотерики – 0,2%.

34% респондентів, віднесених до категорії "економісти та правознавці", відповідаючи на запитання анкети "Яким книжковим виданням Ви віддасте перевагу?", назвали художню літературу, 25,7% – соціально-економічну, 10% – природничо-наукову, 9% – філософську, 6,2% – політичну, 5,8% – науково-популярні видання, 3% – підручники та навчальну літературу, 2,1% – релігійну літературу, 2% – з мистецтва, мистецтвознавства, 1% – літературу з культурології, 0,5% – з освіти, 0,3% – технічну, 0,2% – з образотворчого мистецтва, 0,2% – з психології.

А ось як розділилися смаки цієї групи читачів за жанрами та тематикою: найбільше цікавить поезія – 15,7%, класика – 13,6%, драматургія – 10%, історичний роман – 6,7%. 6,4% респондентів люблять читати жахи і містику, 5,5% – сучасну прозу, 4,1% – реалістичну повість, 4,8% захоплюються фантастикою та фентезі, 4,6% – детективами, 3,5% – пригодами. Книгам зі спеціальності віддають перевагу 3,5% респондентів, комедійному жанру – 3,4%, історичному роману – 3,1%, політичному – 2,7%. Релігійна тематика цікавить 3% опитуваних, 1,4% віддають перевагу сучасному роману, 1,3% – мелодрамі (жіночий роман).

Книгами про секс цікавиться 2% респондентів, з виховання дітей – 1,2%. Книгами за інтересами – 1%, з астрології – 0,1%, з психології – 2%, езотерики – 0,4%. 49,6% респондентів "природників-науковців" серед пріоритетних книжкових видань назвали природничо-наукову літературу, 11,7% – художню, 9,5% – технічну, 7,1% – підручники та навчальну літературу, 5,1% – політичну літературу, 5% – науково-популярну, 2,8% – філософську, 2,3% – літературу з мистецтва, мистецтвознавства, 2% – з освіти, 1,9% – соціально-економічну, 1,1% – релігійну, 0,8% – літературу з культурології, 0,6% – літературу з образотворчого мистецтва, 0,5% – із психології.

Щодо жанрів та тематики книжкової продукції найбільшою популярністю у читачів цієї категорії користуються книги із спеціальності – 39,7% респондентів, історичні – 8,3%, класика – 7,4%, поезія – 5,2%, історичний роман – 5,1%, реалістична повість – 4,7%, політичний роман – 4,1%, сучасна проза – 3,7%. 3,4% опитуваних люблять пригоди, 3,3% – фантастику та фентезі, 2,4% віддають перевагу сучасному роману, 2,2% – драматургії, 2,1% – виданням комедійного жанру, 2% – з астрології, 1,7% – з психології, 1,4% захоплюються детективами, 1,1% – релігійною тематикою, 0,9% респондентів люблять читати жахи і містику, 0,5% – мелодраму (жіночий роман).

Виданнями з виховання дітей цікавиться 0,4%, книгами про секс – 0,2%, виданнями за інтересами – 0,2%.

Автором статті також було здійснено культурологічний аналіз інтересів та пріоритетів обдарованої особистості в галузі музичного мистецтва. 32% респондентів віддали перевагу предметам художньо-мистецького циклу, таким як фортепіано, вокал, хорове диригування, образотворче мистецтво, хореографія, дизайн тощо, на основі чого їх було віднесено до категорії "митців". В результаті вивчення їхньої думки, ми виявили види музичного мистецтва та твори, котрі користуються найбільшою популярністю в художньо і творчо обдарованої особистості.

Найбільша кількість респондентів "митців" перевагу віддають фортепіанному та симфонічному мистецтву (55, 8%). Серед улюблених музичних творів: 1-й Концерт для ф-но і Симфонія № 6 та "Пори року" П.І. Чайковського; 1-й Концерт для ф-но з оркестром, "Ноктюрн", Вальси Ф. Шопена; "Рондо" К. Вебера; "Сюїта в старовинному стилі" А. Шнітке; "Менует" Ф. Шуберта; Концерт G-dur I ч. А. Вівальді; "Лебідь" К. Сен-Санса; Вальс з опери "Євгеній Онегін" П.І. Чайковського; "Рожева пантера" Г. Манчіні; "Плясова" В. Шебаліна; "Серенада" Й. Гайдна; Танок із шаблями з балету "Гаяне" А. Хачатуряна; Рондо з сюїти № 2 Й.-С. Баха; "Блискуче алегро" ор. 92 Ф. Мендельсона; "Канкан" М. Скорик; Соната № 6 A-dur для скрипки та фортепіано, "До Елізи", Симфонія № 5 "Патетична соната" Л. Бетховена; 2-й концерт для ф-но з оркестром С. Рахманінова; "Сюїта Пер Гюнт" Е. Грига; "Казки Вінського лісу" І. Штрауса; Симфонія № 40, Сонати В.-А. Моцарта; Вальс до драми М. Лермонтова "Маскарад" А. Хачатуряна; Вальс і романс з музичних ілюстрацій "Заметіль" Г. Свиридова; "Пассакалія" Г.-Ф. Генделя.

На другому місці за популярністю у респондентів-митців стоїть вокальне мистецтво (22, 1 %). Найчастіше серед улюбленої музики українських естрадних композиторів називають: А. Злотника, С. Сабадаша, П. Майбороди, А. Білаша, Т. Петриненка. Серед улюблених виконавців сучасної української естради та народних українських пісень найчастіше за все називають імена: П. Зіброва, А. Пономарьова, А. Лорак, Р. Кириченко, Н. Гнатюка, Н. Матвієнко, А. Матвієнко, Т. Повалій, В. Меладзе, Альошу, вокальний дует Потапа і Насті Каменських, а серед улюблених зарубіжних вокалістів – О. Газманова, Г. Лепса, Валерію, А. Пугачову, С. Трофімова, С. Михайлова, М. Басков, Ю. Антонова,

Н. Бабкіну, Ф. Кіркорова, Д. Білана, С. Лазарева, Е. Піаф, М. Мат'є, М. Джексона, Г. Робіна, П. Кемп-белл-Лайонса.

Респонденти віддали перевагу таким українським естрадним колективам: групі "Скрябін", групі "ТІК" ("Тверезість і культура"), рок-групі "Гайдамаки", вокальному квартету "Гетьман" (Ансамбль МВС України), групі "Мозок Інтертеймент", групі "Океан Ельзи", рок-групі "Воплі Видоплясова" ("ВВ"), хіп-хоп групі "Танок На Майдані Конго" ("ТНМ Конго"), групі "Тартак".

Українським респондентам серед зарубіжних естрадних колективів найбільше подобаються: рок-група "ДДТ" (Росія), група "А`студіо" (A`Studio) (Росія), рок-група "Машина часу" (Росія), група "Любе" (Росія), рок-група "Бі-2" (Росія); рок-група "Ляпіс Трубецької" (Білорусія); рок-група "Scorpions" (Німеччина).

Серед улюблених вокальних творів "митці" найчастіше називають класичні: "В річці біжить гуркітливий вал" К. Вільбоа; Дует Одарки і Карася з опери "Запорожець за Дунаєм" А. Гулака-Артемовського; "Summertime" з опери "Поргі і біс" Дж. Гершвіна; "Якщо любиш" Дж. Перголезі, С. Уколов; Аріозо Наталки з опери "Русалка" А. Даргомижського; "Іспанське болеро" Чіаро; "Епіталама Гіменею" з опери "Нерон" А. Рубінштейна; "Пісня про щастя" І. Шамо, Д. Луценка; "Ти не співай, душа дівиця" А. Варламова; "Пісенька Забави" з опери "Добриня Микитич" А. Гречанинова; арія Фігаро "Non più andrai..." з опери "Весілля Фігаро" В.-А. Моцарта; арія "Let bright the Seraphim" з ораторії "Самсон" Г.-Ф. Генделя; "Застольна пісня" з опери "Травіата" Дж. Верді; "Хабанера" і "Циганська пісня" з опери "Кармен" Ж. Бізе; арія "Nun wird mein liebster Brautigam" (Наречений небесний в світ іде...) з "Різдвяної ораторії" Й.-С. Баха; "Монолог Богдана" з опери "Богдан Хмельницький" К. Данькевича; арія "Відкрилася душа" з опери "Самсон і Даліла" К. Сен-Санса; "Каватина Людмили" з опери "Руслан і Людмила" і "Арія Сусаніна" з опери "Життя за Царя" М. Глинки; "Пісня Наталки" з опери "Наталка-Полтавка" Н. Лисенка; Аріозо Ленського ("Я люблю вас..."), з опери "Євгеній Онегін", арія Роберта ("Хто може зрівнятися з Матильдою мою...") з опери "Іоланта" П. Чайковського; "Балада Мендоса" з опери "Доротея" Т. Хреннікова.

Респонденти віддають перевагу народному і естрадному вокалу: українським народним піснями: "Черевички", "Місяць на небі", "Червона калина"; "Мавка і Лукаш" В. Брульова; "Глорія тобі" Л. Бернштейна; "Шербурські парасольки" (фр. "Les Parapluies de Cherbourg"); з музичної мелодрами: Ж. Демі на муз. М. Леграна; "Піднімися над марнотою" муз. А. Пугачової, сл. І. Резника; "Білої акації грона духмяні" муз. В. Баснера, сл. М. Матусовського до фільму "Дні Турбіних"; "Хай буде світ чудовий" О. Сидорова; "Старий рояль" М. Мінкова; "Ллється музика" В. Добриніна; "Мамина вишня" муз. А. Пашкевич, сл. Д. Луценка; "Україна" муз. і сл. Т. Петриненка; "Малиновий дзвін" муз. А. Морозова, сл. А. Поперечного.

На третьому місці за популярністю у респондентів стоїть хорове мистецтво (15, 3%). Серед улюблених хорових колективів: музичний колектив "Хор Турецького" (Росія), камерний хоровий колектив "Київ" (Україна), камерний хоровий колектив "Хрещатик" (Україна), Київський дитячий хор "Щедрик" (Україна), хорова капела хлопчиків та юнаків "Дзвоник", Камерний хор "Кредо" (Україна), Капела "Думка" (Україна), чоловічий хор "Елеса" (Грузія), Хор Донських козаків (Росія), Академічний великий хор "Майстри хорового співу" (Росія), чоловічий і дитячий хор Московської хорової академії.

Респонденти називають серед улюблених хорових і симфонічних творів полотна українських і російських класиків: "Недільний канон", "Хваліте Господа з небес" муз. Н. Ділецького, "Літургія" муз. М. Леонтовича, кантата "Іван Гус" муз. М. Лисенка, сл. Т. Шевченка, "Б'ють пороги" муз. К. Стеценка, сл. І. Франка, ораторія "Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку" муз. М. Вериковського, кантата-симфонія "Кавказ" муз. С. Людкевича, сл. Т. Шевченка, кантата "Заповіт" муз. Б. Лятошинського, сл. Т. Шевченка, "Весна" С. Рахманінова, "Іоан Дамаскін" С. Танєєва, "Реквієм" А. Шнітке, "Курські пісні" Г. Свиридова, "Псалом" Е. Станковича, "Літургія", "Золотослов", "Французькі фрески" Л. Дичко, "Молитва за Україну" М. Лисенка; "Колискова" Б. Лятошинського; "Весняні води" С. Рахманінова; хор "Це була тиха ніч" муз. К. Стеценка, сл. Л. Українки; кантата "Радуйся нива не полита" муз. М. Лисенка, сл. Т. Шевченка; хорові твори "Зашуміла ліщинонька" і "Ой зійшла зоря" М. Леонтовича, українська народна пісня "Іди, іди, дождик!" в обробці Є. Ляшенка; хоровий твір "Стелися, барвінок" Г. Давидовського.

Серед улюбленої зарубіжної хорової музики: Хорал з духовної кантати № 147 "Ісус – моя радість" Й.-С. Баха; Кантата "Глорія" І ч. А. Вівальді, "Ave Maria" Дж. Качіні, "Agnus Dei" Ж. Бізе, "Dignate" Г.-Ф. Генделя, "Ніч" Ш. Гуно.

У виконанні дитячих хорових колективів респондентам особливо полюбилися такі твори: опери-казки: "Коза-дереза" М. Лисенка, "Конячка Кузя" Ю. Леонтовича, "В країні музичних чаклунів" Ю. Адлера, мюзикл "Ку-ку-рі-ку!" Н. Карш, фольк-сцени з використанням народних пісень різних регіонів України ("Зима" та "Весна"), а також дуети з опер, дитячі естрадні пісні, джазові композиції.

Респондентами-митцями називаються найкращі зразки західноєвропейської світової класичної та сучасної вокально-симфонічної музики: "Пристрасті за Матвієм", "Магніфікат" Й. Баха, "Глорія" А. Вівальді, опера "Орфей і Евридика" К. Глюка, ораторії "Творення світу" та "Пори року" Й. Гайдна, "Стабат Матер" Дж. Росіні, Симфонія № 9 і "Святкова меса" Л. Бетховена, кантата "Сім слів Ісуса на Хресті" С. Франка, "Всенощне бдіння" С. Рахманінова, Симфонія № 13 Д. Шостаковича, Меса до мажор В. Моцарта.

На четвертому місці за пріоритетами респондентів стоїть духове інструментальне мистецтво (10,1%). Серед улюблених творів респонденти називають: "Канон" (для двох кларнетів) А. Лядова; "Колискова" (для 2 труб) К. Данькевича; П'єса Твір. 98, № 4 (для труби і валторни) А. Стеценка; "Танок сніжинок з балету "Лісна пісня" (для 2-х кларнетів) М. Скорульського; "Не лише той, хто знав" (романс для корнета і баритона) П. Чайковського; "Застольна пісня з опери "Травіата" (для двох валторн, тромбона і труби) Дж. Верді; "Рапсодія у стилі блюз" (труба) Дж. Гершвіна; "Концертштюк № 2, I ч. (кларнет) Ф. Мендельсона, "Бравурний гопак" А. Мюлера (ксилофон); Соната I ч. (кларнет) Ф. Пуленка; "Вальс" (флейта) Б. Годара.

Художньо і творчо обдаровані респонденти особливо відзначили шедевр Моріса Равеля "Болеро" (1928), котрий підштовхнув багатьох музикантів і композиторів до різноманітних його прочитань, аранжувань та обробок. У бесідах з респондентами, які захоплюються інструментальною музикою, з'ясувалося, що лише за останні десять років нинішнього століття, з'явилися варіації: в Арво Пярта ("Реквієм про мрію & Болеро Равеля), в Сергія Дягілева (Вокально-хореографічна поема на музику М. Равеля для сопрано, тенора і секстету контрабасів (2006)), у дніпропетровського композитора О. Нежигая симфонічний твір "Болеро. Експеримент. Равель-Нежигай" (2009-2010). Обдаровані музиканти вважають, що О. Нежигай прочитує Моріса Равеля надзвичайно уважно, а водночас неочікувано, вносячи в геніальну музику свій свіжий погляд. Отже, під час інтеріоризації обдарованими особистостями шедеврів музичного мистецтва виявляються характерні трансформації, властиві сучасним інструментальним обробкам: від класики до джаз-року.

Результати соціологічного дослідження дають змогу зробити висновок про можливість оптимального управління розвитком творчих здібностей обдарованої особистості та процесом інтеріоризації культурних цінностей за умови врахування її індивідуальних інтересів та потреб, які мають різнобічну спрямованість.

Література

1. Ибрагимов Т. М. Экспертная система развития научных способностей молодых исследователей / Т. М. Ибрагимов / Математическое моделирование информационных процессов и систем в науке, технике и образовании : межвуз. Сб. науч. Тр. – Самара, 2005. – С. 200-202.
2. Мощь Интернета для обучения / Доклад Комиссии Конгресса США, 2000 г. = The power of the Internet for learning: moving from promise to practice, Report of the Web-based Education Commission. – Washington DC, December 2000.
3. Одаренность: рабочая концепция / Материалы I Международной конференции (Самара 1–3 октября, 2000.). – М., 2002. – С. 143-150.
4. Пиявский С. А. Система поиска, развития, поддержки и профессионально-творческой подготовки одаренной молодежи и закрепления ее в региональной инфраструктуре научно-исследовательской деятельности / С. А. Пиявский, В.С. Кагерманный, Н. А. Маркова / Аналитические обзоры по основным направлениям развития высшего образования. – Вып. 9. – М., 2003. – 60 с.
5. Пиявский С.А. Вузовское молодежное интернет-сообщество /Пиявский С.А. // Вестник высшей школы. – 2003. – № 8. – С. 24-29.
6. Пиявский С.А. Стратегия оптимального управления развитием научных способностей в информационном обществе, Одаренность: рабочая концепция / Пиявский С.А. // Материалы I Международной конференции (Самара, 1-3 октября. – 2000.). – М., 2002. – С. 143-150.
7. Терепиций С. О. Обдарована молодь України: оцінка сучасного стану та поширення перспективного досвіду роботи з обдарованою молоддю в регіонах України / Терепиций С.О. [та ін.]. – К. : ВМГО "Союз обдарованої молоді", 2008. – 155 с.

References

1. Ibragimov T.M. Expert system development of scientific skills of young researchers / T.M. Ibragimov / Mathematical modeling of information systems and processes in science, technology and education: Hi. Coll. scientific. Tr. – Samara, 2005. – P. 200-202.
2. The power of the Internet for learning / Report of the Commission of the US Congress, 2000 = The power of the Internet for learning: moving from promise to practice, Report of the Web-based Education Commission. – Washington DC, December 2000.

3. Talent: Working concept / Proceedings of the I International Conference (Samara 1-3 October, 2000). – М., 2002. – р. 143-150.
4. Piyavskii S.A. Search system, development, support and vocational training of creative and talented youth to consolidate its regional infrastructure research activities / S.A. Piyavskii, V.S. Kagermanyar, N. Markov / Analytical reviews in key areas of higher education. – Vol. 9. – М., 2003. – 60 p.
5. Piyavskii S.A. Undergraduate youth online community / Herald of high school. – 2003. – № 8. – P. 24-29.
6. Piyavskii S.A. Optimal control strategy development of scientific skills in the information society, the gifted: working concept / Proceedings of the I International Conference (Samara, October 1-3. – 2000). – М., 2002. – р. 143-150.
7. Terepyschyy SA Gifted Youth of Ukraine: assessment of the current state and the spread of long-term experience with talented young people in the regions of Ukraine / SO Terepyschyy [et al.]. – К: YPO "Union Gifted Youth", 2008. – 155 p.

УДК 130.2

Колесник Олена Сергіївна
кандидат філософських наук, доцент,
докторант кафедри теоретичної, прикладної
культурології і музикознавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтва
e-mail: kirill_bryl@mail.ru

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФАКТІВ ЗОВНІШНЬОГО ДОСВІДУ

Суть художньої інтерпретації зовнішнього досвіду полягає в перетворенні фактів і подій – повсякденних або історичних – в художні образи. Вся множина пов'язаних з цим тем може бути орієнтовно класифікована за приналежністю до одного з трьох концентричних кругів: людина, суспільство, світ. Специфіка інтерпретації такої трансісторичної макро-теми визначається індивідуальністю автора і культурною парадигмою, яку він представляє. Культургерменевтичний підхід дає змогу врахувати цей контекст і адекватніше оцінити як конкретний витвір мистецтва, так і ті тенденції, які в ньому проявляються.

Ключові слова: мистецтво, культурологічна герменевтика, досвід, художня інтерпретація.

Колесник Елена Сергеевна, кандидат философских наук, доцент, докторант кафедры теоретической, прикладной культурологии и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Художественная интерпретация фактов внешнего опыта

Сущность художественной интерпретации внешнего опыта состоит в превращении фактов и событий – повседневных или исторических – в художественные образы. Все множество связанных с этим тем может быть ориентировочно классифицировано по принадлежности к одному из трех концентрических кругов: человек, общество, мир. Специфика интерпретации такой трансісторической макро-темы определяется индивидуальностью автора и культурной парадигмой, которую он представляет. Культургерменевтический подход позволяет учесть этот контекст и более адекватно оценить как конкретное произведение искусства, так и те тенденции, которые в нем проявляются.

Ключевые слова: искусство, культурологическая герменевтика, опыт, художественная интерпретация.

Kolesnyk Olena, PhD in Philosophy, associate professor, doctoral-student, the theoretical and applied study of culture and music studies chair, National academy of managerial staff of culture and art

The artistic interpretation of the "outer" experience facts

The essence of the artistic interpretation of the "outer" (as an opposite to inner) experience is the process of turning facts and events, whether mundane or historical, into artistic images. All the variety of themes can be roughly classified as belonging to one of the three concentric circles: human being, society and the world. The specifics of interpretation of such trans-historical macro-themes are defined by the individuality of the author and the cultural paradigm he/she represents. The culturological-hermeneutic approach allows to take this context into consideration and thus more adequately evaluate a specific work of art and a certain tendencies that manifest themselves in it.

The experience – whether personal or cultural – is one of the most immediate sources of the artistic creation. The concrete facts are interpreted by the author in accordance to the personal world outlook and to the world picture, typical for a certain cultural paradigm. It should be noted, that an author can be either more or less typical representative of such paradigm, or an agent of its shifting.

The first of the transcultural themes is the representation of a human being. There are two main approaches to it. In the first case, we see a generalized form of a human being as opposed to other creatures, or as a representative of a certain group. In the first case author aimed at showing the unique personality.

3. Talent: Working concept / Proceedings of the I International Conference (Samara 1-3 October, 2000). – М., 2002. – р. 143-150.
4. Piyavskii S.A. Search system, development, support and vocational training of creative and talented youth to consolidate its regional infrastructure research activities / S.A. Piyavskii, V.S. Kagermanyar, N. Markov / Analytical reviews in key areas of higher education. – Vol. 9. – М., 2003. – 60 p.
5. Piyavskii S.A. Undergraduate youth online community / Herald of high school. – 2003. – № 8. – P. 24-29.
6. Piyavskii S.A. Optimal control strategy development of scientific skills in the information society, the gifted: working concept / Proceedings of the I International Conference (Samara, October 1-3. – 2000). – М., 2002. – р. 143-150.
7. Terepyschyy SA Gifted Youth of Ukraine: assessment of the current state and the spread of long-term experience with talented young people in the regions of Ukraine / SO Terepyschyy [et al.]. – К: YPO "Union Gifted Youth", 2008. – 155 p.

УДК 130.2

Колесник Олена Сергіївна
кандидат філософських наук, доцент,
докторант кафедри теоретичної, прикладної
культурології і музикознавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтва
e-mail: kirill_bryl@mail.ru

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФАКТІВ ЗОВНІШНЬОГО ДОСВІДУ

Суть художньої інтерпретації зовнішнього досвіду полягає в перетворенні фактів і подій – повсякденних або історичних – в художні образи. Вся множина пов'язаних з цим тем може бути орієнтовно класифікована за приналежністю до одного з трьох концентричних кругів: людина, суспільство, світ. Специфіка інтерпретації такої трансісторичної макро-теми визначається індивідуальністю автора і культурною парадигмою, яку він представляє. Культургерменевтичний підхід дає змогу врахувати цей контекст і адекватніше оцінити як конкретний витвір мистецтва, так і ті тенденції, які в ньому проявляються.

Ключові слова: мистецтво, культурологічна герменевтика, досвід, художня інтерпретація.

Колесник Елена Сергеевна, кандидат философских наук, доцент, докторант кафедры теоретической, прикладной культурологии и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Художественная интерпретация фактов внешнего опыта

Сущность художественной интерпретации внешнего опыта состоит в превращении фактов и событий – повседневных или исторических – в художественные образы. Все множество связанных с этим тем может быть ориентировочно классифицировано по принадлежности к одному из трех концентрических кругов: человек, общество, мир. Специфика интерпретации такой трансісторической макро-темы определяется индивидуальностью автора и культурной парадигмой, которую он представляет. Культургерменевтический подход позволяет учесть этот контекст и более адекватно оценить как конкретное произведение искусства, так и те тенденции, которые в нем проявляются.

Ключевые слова: искусство, культурологическая герменевтика, опыт, художественная интерпретация.

Kolesnyk Olena, PhD in Philosophy, associate professor, doctoral-student, the theoretical and applied study of culture and music studies chair, National academy of managerial staff of culture and art

The artistic interpretation of the "outer" experience facts

The essence of the artistic interpretation of the "outer" (as an opposite to inner) experience is the process of turning facts and events, whether mundane or historical, into artistic images. All the variety of themes can be roughly classified as belonging to one of the three concentric circles: human being, society and the world. The specifics of interpretation of such trans-historical macro-themes are defined by the individuality of the author and the cultural paradigm he/she represents. The culturological-hermeneutic approach allows to take this context into consideration and thus more adequately evaluate a specific work of art and a certain tendencies that manifest themselves in it.

The experience – whether personal or cultural – is one of the most immediate sources of the artistic creation. The concrete facts are interpreted by the author in accordance to the personal world outlook and to the world picture, typical for a certain cultural paradigm. It should be noted, that an author can be either more or less typical representative of such paradigm, or an agent of its shifting.

The first of the transcultural themes is the representation of a human being. There are two main approaches to it. In the first case, we see a generalized form of a human being as opposed to other creatures, or as a representative of a certain group. In the first case author aimed at showing the unique personality.

The "generic" depictions of human beings can be found in almost all ethnic cultures. Each of them developed a kind of a canon, that can be defined by two parameters: 1) what person (gender, age, race etc) is chosen as an object and 2) how they are depicted.

In some cases, art goes ahead of the science. For example, in W. Shakespeare's works we can see quite coherent ideas about psychosomatics. The XIX ct. literature investigated different aspects of the mind and body interaction. Such tendencies continue in the contemporary culture. So, the art has a function of an alternative cognitive instrument.

The representation of a unique personality is the most clearly seen in such genres as portrait and biography. Any portrait is an interpretation of a character and life of a sitter. Sometimes it acquires a symbolical dimension, showing not only a person, but certain character type.

Any person lives – and is depicted – in a social context. So, the second of the great transcultural themes is the human interrelations. Both choice of the subject and the manner of its depiction depends on the cultural paradigm. For example, in the Western art the theme of love is one of the most prominent. But in some cultures even the word, denoting this feeling was absent, which made the depiction of it impossible.

An artist can make a generalized image of a social fact, or even the whole life of a society, taking role of a sociologist, philosopher and culturologist. It is well known, that some of the great writers coped with this task more successfully than the professional scholars. But at the same time, to become a work of art, any potentially interesting fact is to be completely reworked.

In our times we see the fact of permutation as the merging of the real and the fictional, the "objective" life and the work of art. The results can be esthetically interesting, but the process itself is potentially destructive as it disorients the recipients in their social life.

The third sphere of the artistic interpretation is the world as a whole. The most immediate universal context of a social life is the natural environment. The nature as a whole and its separate representatives were mythologized. For example, an animal could be seen as a microcosm. The whole universe was seen as a mesh of connections, linking all objects into the whole.

For quite a long time the nature was not depicted or described explicitly. There was "too much" nature as it was, so the artists were more interested in human work. Only in the times of Proto-Renaissance the landscape picture appeared. Later, as the unspoiled nature receded, the artists became more interested in it. The Romantics exulted about the wild beauty of uninhabited places. So the author had a choice: either go and find the primeval nature, or stay and depict the "second nature" as the man-made environment.

In the latter case the main object of depiction is a thing, or a combination of things. In the traditional society every object had constant symbolical meaning. In the contemporary art there are no meanings at all; every object becomes something different in a different context.

One of the results of living in such a cultural space is the nostalgic feelings about the unspoiled unity of the world. It leads to the new approaches to the interrelations of the humanity with the universe, which no longer can be seen just as the passive environment of our activity. For example, in biology the theory of Gaia – the living Earth – has emerged. Modern art as well seeks the new ways of understanding and expressing the place of human in the universal context.

Keywords: art, artistic interpretation, culturological hermeneutics, experience.

Феномен художньої інтерпретації у наш час набуває особливого значення завдяки його ролі у забезпеченні різноманітних інтегративних взаємозв'язків різних елементів всередині художньої культури, а також їх зовнішніх взаємодій з різними не-художніми культурними сферами (індивідуальний та суспільний досвід).

Теоретичною основою дослідження художньої інтерпретації виступають класична герменевтика Ф. Шлейєрмахера і В. Дільтея, онтологічна герменевтика М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера і П. Рікера, а також інші сумісні напрями гуманітаристики (в т.ч. концепції М. Бахтіна і О. Лосєва). Методологічне значення мають праці таких сучасних дослідників, як А. Кирилук, С. Кримський, В. Личковах. Завданням дослідження є застосування культур-герменевтичного підходу для вивчення тенденцій художньої інтерпретації трансісторичних макро-тем.

Одним з найбільш безпосередніх джерел натхнення автора є його власний досвід, який можна, з деякою долею умовності, розділити на зовнішній і внутрішній. У першому випадку ми маємо справу з відносно об'єктивними фактами, які піддаються дослідженню за допомогою біографічного методу. У другому випадку йдеться про внутрішню біографію, вивчати яку значно важче.

Крізь історію мистецтва проходять "вічні теми", пов'язані з універсаліями людського буття. Специфіка їхньої інтерпретації залежить як від індивідуальності митця, так і від домінуючої картини світу. При цьому авторська картина світу може практично повністю збігатися з домінуючою в певній культурній парадигмі – або ж за деякими параметрами відрізнятися від неї чи навіть протистояти їй. А отже, ми маємо оцінити ступень репрезентативності певного митця як представника своєї культури.

Загальні уявлення про сутність універсуму, властиві окремому митцю чи цілій культурі, визначають тлумачення окремих позахудожніх об'єктів. Зробимо короткий огляд можливих підходів до інтерпретації трьох ключових тем будь-якої художньої творчості: 1) людини; 2) соціуму та 3) універсуму.

Про початок культурного самоосмислення та самоінтерпретації ми можемо судити майже винятково із зображень самої людини. При цьому вже в палеоліті виділилися два підходи: генералізація людського тіла, як вираження самого явища людськості, та спроба передати неповторну особистість.

У кожній культурі розвився більш чи менш чіткий художній канон, який можна оцінити за двома основними параметрами: 1) яка людина зображувалася (у класичному грецькому мистецтві майже нема дітей та старих, давні перси не зображували жінок тощо) і 2) як саме вона репрезентувалася. Виходячи з принципів толерантності, можна визнати правомірними різні підходи до зображення тілесності, але не дарма як канон закріпився еллінський ідеал: реалістичне, анатомічно правильне зображення гармонічної людини.

У деяких випадках мистецтво може далеко випереджувати науку свого часу. Значення людської тілесності новаторським чином осмислюється в п'єсах В. Шекспіра: його персонажі мають вік, стать, зовнішні дані, стан здоров'я тощо, причому всі ці властивості безпосередньо впливають на їхні дії. Мистецькі дослідження, проведені в літературі XIX ст., стосуються питань тілесної ідентичності, можливостей штучного створення тіла та можливостей самого тіла. Отже, художня культура, нерідко виступала альтернативним інструментом пізнання людської соми.

XX ст. ознаменувалося виникненням філософії нової тілесності, причому у французькій традиції з її "настановою на недовіру", соматичність пов'язується, перш за все, з негативними афектами. В німецькій філософії акценти ставляться інакше, зокрема йдеться про тілесну укоріненість людської духовності. Так чи інакше, філософія, культурологія та мистецтво, передусім література, все активніше дають свої тлумачення проблем гендеру, раси, віку. В центрі уваги все частіше опиняється не нормативне, а "проблемне" тіло.

Наступним аспектом художнього тлумачення людського буття є спроба зрозуміти та виразити, а отже – інтерпретувати неповторну індивідуальність. Ця герменевтика душі та долі знаходить свій найвищий вираз у таких жанрах, як портрет та біографія. Портрет є своєрідною інтерпретацією характеру, статусу, долі конкретної особи. Нерідко тут відбувається вихід на більш високий рівень символічного узагальнення: окрема людина стає уособленням історичного або вічного типу. Портрет чи автопортрет митця майже завжди передбачає осмислення не тільки його характеру, а й характеру його творчості. Різний ступень наближення до оригіналу властивий і літературній біографії.

Герой будь-якої біографії чи автобіографії – і як особа, і як художній образ – не існує поза соціальним і природним контекстом. Отже, другою з транскультурних тем є міжособистісні та соціальні людські стосунки як всередині одного суспільства, так і між різними соціумами.

Про те, що йдеться не лише про відображення об'єктивних фактів, а саме про творчу інтерпретацію, можна судити хоча б з принципово відмінних тлумачень тієї само проблематики – залежно від особистості автора та його етнонаціонального контексту. Наприклад, однією з центральних тем європейської літератури є кохання, яке з особистого почуття перетворюється на філософський принцип. Аналоги можна знайти в ісламській, індійській, далекосхідній традиціях. Однак у деяких національних культурах не існувало навіть слова для позначення кохання. А отже, було повністю відсутнє як теоретичне, так і художнє осмислення та зображення цього явища, хоча саме воно, напевне, все ж таки існувало.

Форми узагальнення мистецтвом конкретного життєвого матеріалу залежать від художнього напрямку: генералізація в класицизмі, ідеалізація в романтизмі, типізація в реалізмі тощо. Але в будь-якому випадку, створення узагальненого образу є результатом складного процесу осягнення буття та виділення його загальних закономірностей, в якому митець виступає як культуролог та філософ. Добре відомо, що реалісти XIX ст. в аналізі суспільних реалій успішно конкурували з істориками, економістами та соціологами, причому це стосується не тільки письменників (романи Оноре де Бальзака), а й художників ("Праця" Ф. М. Брауна). В тому самому контексті можна розглядати і деякі сучасні романи, такі як "Білі зуби" З. Сміт, "Чоловік в повний зріст" Т. Вулфа та ін.

На думку Ю. Лотмана, зріле мистецтво прагне до імітації нехудожньої мови, що веде, зокрема, до використання документів. Однак передбачення Л. Толстого, що з часом митці перейдуть від вигадкування сюжетів до літературної обробки реальних історій, не збулося. Як довів досвід "літератури факту" 20-30-х рр., найбільш потенційно цікавий фактичний матеріал, щоб стати твором мистецтва, потребує повної художньої переробки [1, 297].

В наш час тотальної віртуальності ми бачимо явище пермутації як знищення кордону між реальним і вигаданим, витвором мистецтва та дійсністю. Імітація мистецтвом дійсності набуває нових "умовно-міметичних" форм – наприклад, інсталяції, які комбінують абсолютно випадкові об'єкти, мають наочно продемонструвати глядачеві таку само випадковість суспільного та природного середовища, і відсутність у ньому будь-яких глибинних сенсів. Очевидно, що подібні настрої є симптомом системної кризи сучасної культури, продовження якої загрожує самому існуванню людства.

Адже не слід забувати про зворотний вплив мистецтва на суспільне буття. Інколи його можна помітити відразу – хрестоматійним прикладом є вплив публікації "Хатини дядечка Тома" Г. Бічер-Стоу на початок Громадянської війни у Сполучених Штатах Америки. Здебільшого оцінити імпліцитний вплив естетичного середовища на психологічний стан суспільства набагато важче, але можна припустити, що цей чинник є потужнішим, ніж прийнято вважати. Тому питання про відповідальність митця за загальний стан культури залишається вічно-актуальним.

Наступною, третьою, сферою художньої інтерпретації буття є світ – в усіх сенсах цього слова. Найбільш безпосередньо зримим виявом універсуму є природне середовище, яке лише поступово стало сприйматися як таке, що має позитивну культурну цінність.

Наскільки відомо з археологічних пам'яток, одним із перших об'єктів художньо-образного зображення був звір. Уже загальним місцем у дослідженнях первісної культури стала думка, що давні митці намагалися зобразити сутність, "ідею" певної тварини. Крім того, тварина могла сприйматися як узагальнений образ цілого світу. Сучасній людині важко зрозуміти таке ставлення, оскільки при втраті безпосереднього контакту з природою забувся той містичний жах, який був значним чинником міфологізації звіра. Крім того, з точки зору пануючої зараз формальної логіки, тварина чітко відрізняється від людини та належить до природи як опозиції культури. Але ж у більшості традиційних суспільств деякі тварини вважалися ближчими до певної категорії людей, ніж до інших тварин, і навпаки. В міфопоетиці частини єдиного Космосу розумілися пов'язаними таємними зв'язками. Але, залежно від конкретної етнокультурної традиції, уявлення про ці зв'язки суттєво відрізнялися.

В європейській традиції природа тривалий час не була об'єктом художньої інтерпретації – з точки зору культурологічної герменевтики сама ця "фігура умовчання" є достатньо красномовною. Наприклад, Гомер дає нам натяки на середовище, в якому діяли його герої, але не робить розгорнутого опису, подібного хоча б опису такого артефакту, як щит Ахілла. Показово, що рельєф на цьому щиті ідентифікований дослідниками в якості образу Космосу, але ж при цьому він зображує лише людську діяльність.

Це не означає, що традиційні суспільства взагалі не помічали естетичних якостей об'єктів природи. Свідченням цього є хоча б відмічений О. Потебнею паралелізм психологічного та природного в українських піснях, який дещо суперечить твердженню цього само дослідника про те, що давня людина вбачала в природі тільки практично корисне [4, 223]. Аналогії можна знайти у фольклорній та ранній авторській творчості практично всіх європейських народів. Наприклад, типовою рисою англосаксонських елегій є описи дикої природи, які корелюють із емоційними переживаннями героя.

Виникнення жанру пейзажу як зображення того, що постає перед людським оком "об'єктивно" – незалежно від характеристик спостерігача та його екзистенційної ситуації – починається з часів Проторенесансу. Дещо пізніше в Європі формується садово-паркове мистецтво нового типу, метою якого є створення ілюзії природної досконалості; така ідеальна інтерпретація ідеальної природи вже століття до цього існувала в китайській традиції.

Зміна світоглядних уявлень безпосередньо вплинула і на те, що бачили в природі, і як втілювали це бачення в мистецьких творах. Навіть у той самий історичний період класицизм підкреслював розумність світобудови, бароко – бурхливі стихійні сили [5, 38–42].

Загалом для Нового часу типова парадигма пізнання світу шляхом його розчленування, яка привела до подолання страху перед природою шляхом "перемоги" над конкретними природними об'єктами. Однак наприкінці XVIII ст. романтики оцінили піднесену красу саме дикої, неприборканої природи, якої з часом ставало і стає все менше. Отже, перед митцями постав вибір – або шукати "незіпсовану" (саме так стали оцінюватися результати людської діяльності) красу, або ж зображувати стрімко зростаючу сферу "другої природи" як окультуреного світу.

Ця тенденція пов'язана зі створенням та осмисленням речового середовища. В мистецтві це викликає до життя міський пейзаж, а також усі форми зображення та міфологізації речі. Остання постає як "... предметний фрагмент культури, котрий утілює в собі технічні, наукові, естетичні досягнення цивілізації..." [3, 83]. В українському мистецтві міфологізація предметно-речового світу відбилася в "поетичному кінематографі", а також в картинах таких майстрів, як: К. Білокур, Я. Гніздовський, С. Гнойовий, Є. Лещенко, М. Мазур, Ф. Манайло, Д. Нагурний, О. Петрова, М. Приймаченко, Р. Сельський, А. Фурлет, М. Шкарапута та ін.

У традиційних культурах об'єкти мають сталі символічні значення. Для неklasичного мистецтва характерніший бриколаж як приписування предметам нових сенсів у новому контексті. Така інтерпретація соціокультурного потенціалу предметів має широкий спектр проявів: від ready made Дюшана до барабанів зі сталевих діжок у карибській музиці та до естетизованого використання шин і

пластикових пляшок в сучасному українському побуті. Якщо в традиційному мистецтві предмети відкривали свої приховані значення, то тепер вони відкривають хіба що відсутність значень: річ може стати чим завгодно, вона "розчиняється", змикаючись зі сферою симулякрів. Це відчужене середовище викликає помітний супротив. Одним із його проявів є ностальгія за незіпсованою "справжністю" природи, до якої намагаються чи то повернутися, чи то відтворити засобами тієї-таки культури. Трагедія людини полягає в тому, що вона не може не знищувати те, що вона любить. Все ж, помітний у сучасній культурі рух до цілісного Космосу викликає певні надії.

М. Богун і М. Столяр виділили три основні парадигми ставлення людини до природи: 1) принесення людини в жертву природі, 2) принесення природи в жертву людині, і 3) бажаний стан гармонійного співбуття [2]. Саме останній варіант поступово набуває привабливості для все більшої частини людства. В пошуках нових підходів беруть активну участь не лише гуманітарії, але й біологи, передусім – екологи й етологи. На серйозному науковому рівні обговорюється теорія Геї – Землі як єдиного організму.

Можливо, тут має місце класичне гегелівське заперечення заперечення у формі заміни механіцизму органіцизмом. Однак людську діяльність та природне середовище стає все важче розглядати окремо одне від одного. При цьому дещо несподівано актуалізуються призабуті міфологеми: те, що в давнину називалося порушенням Правди короля та виникненням Спустошеної землі, зараз іменується антропогенними факторами екологічної катастрофи.

Відтак, художня інтерпретація, якій підлягає досвід митця, виступає у формі відбору конкретних вражень, оцінки фактів, а часто – і приписування ним значень. Конкретні предмети та процеси вводяться в новий культурний контекст, групуючись навколо смислового центру, суть якого визначається "пафосом" митця. Неповторне авторське тлумачення / вираження організовує дискретні явища буття в цілісну, осмислену художню картину світу. Остання може бути більш чи менш експліцитною, але сама її наявність є однією з визначальних характеристик, які відрізняють витвір художньої культури від випадкової, навіть хаотичної комбінації об'єктів у позахудожньому просторі.

Література

1. Андреев Ю. А. Актуальность и художественность (О судьбе двух книг) / Ю. А. Андреев ; ред. Д. С. Лихачев // Классическое наследие и современность. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1981. – С. 294–305.
2. Богун Н. А. Основные парадигмы отношения "Человек – природа" в истории культуры / Н. А. Богун, М. Б. Столяр // Парадигмы знания в новую эпоху: навстречу глобальным изменениям : материалы I Межд. конф. – Чернігів : ЧНПУ імені Т. Г. Шевченка, 2012. – С. 21–23.
3. Личковах В. А. Некласична естетика в культурному просторі XX – початку XXI століть : монографія / В. А. Личковах. – К. : НАКККиМ, 2011. – 224 с.
4. Потебня А. А. Миф и слово / А. А. Потебня // Эстетика и поэтика. – М. : Искусство, 1976. – С. 429–443.
5. Стасевич В. Н. Пейзаж. Картина и действительность / В. Н. Стасевич. – М. : Просвещение, 1978. – 176 с.

References

1. Andreev Yu. A. Aktualnost' i khudozhestvennost' (o sudbe dvukh knig) / Yu. A. Andreev ; red. D. S. Lykhachev // Klassicheskoye nasledie i sovremennost' . – L. : Nauka, Leningradskoye otdeleniye, 1981. – S. 294–305.
2. Bogun N. A. Osnovnye paradigmy otnosheniya "Chelovek – priroda" v istorii kultury / N. A. Bogun, M. B. Stolyar // Paradigmy znaniya v novuyu epokhu: navstrechu globalnym izmeneniyam : materialy 1 mezhd. conf. – Chernihiv : CHNPU imeni T. G. Shevchenka, 2012. – 21–23.
3. Lychkovakh V. A. Neklasychna estetyka v kulturnomu prostori XX – pochatku XXI stolit' : monografiya / V. A. Lychkovakh. – K. : NAKKKiM, 2011. – 224 s.
4. Potebnya A. A. Mif i slovo / A. A. Potebnya // Estetika i poetika. – M. : Iskuststvo, 1976. – S. 429–443.
5. Stasevich V. N. Peizazh. Kartina i deistvitelnost' / V. N. Stasevich. – M. : Prosveshchenie, 1978. – 176 s.

УДК 261.6:271

Смоліна Ольга Олегівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри гуманітарних
і соціальних наук Технологічного інституту
Східноукраїнського національного університету
ім. Володимира Даля (м. Сєвєродонецьк)
e-mail: obrazos@yandex.ru

МОНАСТІР ТА ІНТЕРНЕТ: ДО ПРОБЛЕМИ НОВАТОРСТВА В КУЛЬТУРІ ПРАВОСЛАВНОГО ЧЕРНЕЦТВА

У статті на прикладі інтернету розглянуті шляхи включення сучасних соціокультурних реалій у контекст культури православного чернецтва (що розуміється як органічне співвідношення двох її типів – чернечої і монастирської культур). Визначено, що для чернечої культури інтернет виступає фактором небезпечним і таким, що розбещує. Для монастирської культури, навпаки, органічним є використання з метою християнської місії цього ресурсу, що розширює аудиторію і нові можливості.

Ключові слова: інтернет, культура чернецтва, монастирська культура, чернеча культура.

Смолина Ольга Олеговна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры гуманитарных и социальных наук Технологического института Восточноукраинского национального университета им. Владимира Даля (г. Северодонецк)

Монастырь и интернет: к проблеме новаторства в культуре православного монашества

В статье на примере интернета рассмотрены пути включения современных социокультурных реалий в контекст культуры православного монашества (понимаемой как органичное соотношение двух ее типов – монашеской и монастырской культур). Определено, что для монашеской культуры интернет выступает разлагающим и опасным фактором. Для монастырской культуры, напротив, органичным есть использование в целях христианской миссии этого ресурса, формирующего более широкую аудиторию и новые возможности.

Ключевые слова: интернет, культура монашества, монастырская культура, монашеская культура.

Smolina Olga, PhD in Arts, associate professor the humanities and social sciences chair the Technological institute (Severodonetsk) of Volodymyr Dahl East Ukrainian national university

Monastery and the Internet: the problem of innovation in the culture of Orthodox monasticism

The scientific relevance of researching of the culture of Orthodox monasticism is connected with the influence of religion (both modernistic and traditional forms of it) on the formation of a new picture of the world. It is known that the basic settings of the culture of Orthodox monasticism are not identical to the installation of modern secular culture. However, the Institute of Orthodox monastery does not disappear, but is gaining an impulse to revive. In this regard, there is a need to investigate the ways of integrating of modern social and cultural realities in the context of the culture of Orthodox monasticism (particularly, the example of the phenomenon of the Internet and virtual reality), that is the purpose of this article. Such an approach has not yet found the consideration of modern cultural studies.

The relations of the culture of Orthodox monasticism with the different types of innovations are complex and dialectical. On the one hand, the very emergence of Christianity gave rise to a number of fundamentally new phenomena in the sphere of culture. On the other hand, the concept of a "culture of monasticism" much more familiar combined with the words "tradition", "conservative" than the concept of "innovation". This complexity is solved by the introduction of concepts "monastic culture" and "monastery culture".

Since its inception, the culture of Orthodox monasticism is represented in its two "faces", traditionally denoted as an eremite life and a cenobitic one. At the same time, the differences between these types are not only different forms of monastic life, but penetrate into the deeper layers of attitude. This allows us to substantiate the existence in the culture of Orthodox monasticism its two types – "monastery culture" (socially-oriented, active monasticism) and "monastic culture" (a contemplative monastic direction).

The monastic culture acts as a type of culture, highly closed from innovation. The practice of prayer passed the test of time and is related to the deep structure of the human person. However, there is a place for individual specifics passing prayer feat, so and for a certain degree of innovation. In the area of monastery culture innovations have the nature of the searching for the new ways of service to others, for interacting with the world.

Among the innovations there is the presence of the monasteries in the Internet space. This presence is quite diverse. However, the attitude to the Internet and the phenomenon of virtual reality in the church community and among a number of scientists is ambiguous. Here you can trace the presence of three points of view. S.S. Horuzhy, for example, believes that virtual reality does not appear as a stand-alone kind of being, but as flickering existence.

Some church leaders do not accept the expression "virtual reality", considering that the task of the Church is to testify the world about the only and the most real reality which is the existence of God, any removal of which is fatal to humans. The frequent finding in social network does not allow at the same time to be true to practice of the ancient ascetics, bequeath to be terse collected, remain in his cell and leave the monastery only when it is absolutely necessary.

From the point of view of the Orthodox monasticism, it is unacceptable committing online-confessions and other religious rites on the web. Patriarch Kirill also considers the Internet as a great temptation.

An interesting fact today is the emergence of a number of terms that emerged from the "intersection" of monastic practices and realities of the information society. Such, for example, are "mediaasceticism", "informational abstinence", "theology of communication" and others. They reflect the desire of the people to control their presence in the Internet space.

The "Centrist" position on the compatibility of the virtual and religious factor of modern life takes A. N. Krylov, assuming that the virtual identity is able to some extent to replace and displace religious identity, but at the same time to maintain and strengthen it.

There is a view (for example, of abbot Peter (Meshcherinov)) that the work on the Internet is quite consistent with the monastic vocation.

Thus, in the context of detecting the presence in the culture of monasticism its two types – "monastic" and "monastery" cultures, it seems justified that for the monastic culture the Internet, of course, acts as a corrupting and dangerous factor. For the monastic culture, by contrast, it is an organic using for the Christian mission this resource, which is giving a wider audience and new opportunities. For the monastic culture innovation, first of all, is the process of creation of a new identity, its "birth". For the monastic culture innovation is a new approach in the field of social service, new channels of the rescue mission.

In the culture of Orthodox monasticism in the recognition of the Christian dogma is observed the unity, and in their implementation, living in harmony with the tenets is freedom of search.

Keywords: internet, culture monasticism, monastic culture, monastery culture.

Наукова актуальність дослідження культури православного чернецтва пов'язана зі зміною ролі й місця релігії в умовах сучасної культурної ситуації "після Нового часу", впливом релігії (як модерністських, так і традиційних її напрямів) на формування нової картини світу.

Культура православного чернецтва є одним з небагатьох немусульманських проявів традиційної християнської культури в суспільстві ХХІ століття. Водночас не викликає сумнівів та обставина, що засади культури православного чернецтва далеко не ідентичні засадам сучасної світської, секулярної, "постхристиянської" культури. Однак інститут православного монастиря не тільки не зникає, а й одержує певний імпульс до відродження. У зв'язку з цим виникає необхідність дослідження механізмів і шляхів включення сучасних соціокультурних реалій і новацій у контекст культури православного чернецтва, що і є метою статті.

Необхідно зазначити, що така постановка питання поки що не знаходила розгляду в сучасних культурологічних дослідженнях. Автори переважно зосереджені на аналізі типів місіонерської і соціальної роботи монастирів у різні часові періоди, їх внеску в розвиток національної культури [3; 4; 15]. Низка дослідників роблять спроби розмежувати так звані "прогресивні", "новаторські" та "реакційні", "консервативні", "традиційні" православні монастирі [4; 17], що порушує питання про ступінь погодженості таких визначень із самим поняттям "православний монастир".

Питання місця інноваційної діяльності в культурі православного чернецтва вже досліджувалося автором в одній з попередніх статей [10]. Завдання пропонованої статті – розглянути місце і ставлення в культурі православного чернецтва до таких впливових явищ сучасного життя як інтернет і віртуальна реальність.

Ставлення культури православного чернецтва до новацій різного типу є складним і діалектичним. З одного боку, саме виникнення християнства викликало до життя низку принципово нових явищ у світогляді, моралі, філософії, психології, мистецтві та інших сферах людського життя і культури. Воно змінило саме сприйняття поняття "новий". За словами С. С. Аверинцева, "Для традиційної релігійності слово "новий" могло бути наділене тільки негативним змістом. <...> Молоде християнство ввело слово "новий" у позначення свого "завіту" і свого "Писання", вклавши в це слово свої вищі надії, забарвлені пафосом есхатологічного історизму" [1, 270].

Утім, за зауваженням О. Шмемана, поняття "новий" у православ'ї має свою специфіку. Воно означає не онтологічну новизну, а перетворення, виправлення: "визначення нове – нове життя, нова тварина – має на увазі не онтологічну новизну, не виникнення "істоти", якої не було колись, але покутуване, оновлене й перетворене відношення між єдиною "субстанціональними" істотами – Богом і Його створінням" [16, 209]. З іншого боку, через стародавність явища чернецтва, поняття "культура чернецтва" набагато більш звично поєднується зі словами "традиційність", "ортодоксія", "консерватизм", аніж із поняттям "новаторство". Ця діалектичність вирішується введенням концептів "чернечої культури" і "монастирської культури".

Із часу свого виникнення (кінець III – початок IV століття) культура православного чернецтва існує у своїх двох "образах", які традиційно позначаються як анахоретство і кіновія, споглядальне чернецтво й діяльне чернецтво. Водночас є всі підстави стверджувати, що відмінності між цими типами є не тільки різними формами організації чернечого життя, а й проникають у глибокі шари світосприймання, взаємин між світом і людиною. Ця обставина дозволяє обґрунтувати наявність у

культури православного чернецтва двох її типів – "монастирської культури" (соціально-орієнтоване, діяльне чернецтво) і "чернечої культури" (споглядальний напрям у чернецтві) [11].

Чернеча культура виступає як високого рівня закритий для нововведень тип культури. Молитовна практика, її багатоступінчастий характер пройшли перевірку часом і пов'язані не із зовнішніми обставинами, а з глибинною структурою людської особистості. Однак і тут є місце для індивідуальної специфіки проходження молитовного подвигу, а значить – і для певного ступеня змін, новацій. Так, цікавим фактом є допустимість новацій у певних межах навіть у такій важливій складовій чернечої культури, як Ісусова молитва. Вона може бути більш-менш короткою, наприклад: "Господи, Ісусе Христе, Сине Божий, помилуй мя, грішного", або "Господи, Ісусе Христе, Сине Божий, помилуй мя", або "Ісусе, Сине Божий, помилуй мя", або "Господи, Ісусе Христе, помилуй мя", і, нарешті, найкоротший варіант, "Господи, помилуй" [9, 100]. Її текстуальна тривалість обирається індивідуально, залежно від духовних сил і здатностей ченця.

Відгуком на світську соціальну дійсність є й деякі нові монастирські літургичні традиції. Наприклад, традиція нічних літургій у присутності прочан у новорічну ніч із 31 грудня на 1 січня, яка народилася в Стрітенському монастирі (м. Москва). Відомо, що у зв'язку з різницею в 13 днів між григоріанським (прийнятим у сучасній світській культурі) і юліанським (прийнятим у ряді Помісних Православних Церков) календарями новорічне свято постійно припадає на час православного Різдвеновського посту. Відтак нічна літургія є гідною для віруючої людини альтернативою гучному застіллю, несумісному з часом посту.

У сфері ж монастирської культури новації мають здебільшого характер зовнішніх змін, пошуку й пропозиції нових шляхів служіння ближньому (який розуміється широко, як людина світської культури), взаємодії зі світом.

Сучасні монастирі не тільки продовжують вікові традиції влаштування притулків, богаділень, аптек, виховних будинків для сиріт та ін., а й знаходять нові способи взаємодії монастиря і світу. Наприклад, при Київському Свято-Іонинському монастирі на базі працюючих тут майстерень іконної, ювелірної і швальні організоване навчання підлітків навичкам декоративного розпису та столярної справи. Крім того, у монастирі працює комп'ютерний клас, де діти освоюють прийоми комп'ютерної верстки та цифрової графіки [13, 297].

Численними є видавництва при православних обителях, серед них: видавничий відділ Київського Свято-Троїцького Іонинського монастиря, видавництво Московського Стрітенського монастиря, видавництво "Данилівський благовісник" Московського Данилова монастиря, видавництво Свято-Троїцької Сергієвої лаври, видавництво Московського подвір'я Російського на Афоні Свято-Пантелеймонова монастиря, видавничий відділ Свято-Введенської Оптиної пустелі та багато інших.

Серед новацій також освоєння монастирями інтернет-простору. Присутність культури чернецтва в інтернет-просторі є досить різноманітною. Крім сайтів найбільших монастирів, існують інформаційні сайти про чернецтво як явище, електронні бібліотеки аскетичної літератури, аналітичні матеріали сучасних теологів із чернечого середовища, що мають вплив на суспільну думку, монастирська публіцистика та ін.

Самі сайти тих або інших монастирів також достатньо інформативні. Тут представлена ознайомлювальна інформація про монастир (його історія, відеоряд, адреса, інформація для прочан, розклад служб, престольні свята, контакти та ін.), новини, фоторяд минулих помітних подій, електронна бібліотека (біблійні тексти, акафісти, молитви, аскетична література, проповіді та ін.), фонотека пісень монастирського хору, інформація про паломницькі тури. Можуть також бути присутніми дані для збору пожертвувань і рубрика "Питання священикові". Інтернет-простір у цьому випадку розцінюється чернецтвом як один із сучасних каналів місіонерської роботи серед населення, чий стиль спілкування обумовлений новими реаліями інформаційного суспільства.

Водночас ставлення до інтернету і до самого явища віртуальної реальності в церковному середовищі та серед деяких близьких до неї вчених є неоднозначним [2; 7; 12]. Йдеться не тільки про небезпечну й шкідливу для духовного здоров'я (і не тільки духовного здоров'я ченця) інформацію, яка міститься в мережі. С. С. Хоружий, наприклад, вважає, що віртуальна реальність виступає не як автономний рід буття, а як "недо-рід буття". Їй властиве часткове, недовтілене існування, таке, що мерехтить. У віртуальному світі немає творчості нових форм [14, 41-43].

Поряд із цим, "віртуальні практики в той самий час є максимально доступними: вони не вимагають граничних внутрішніх зусиль і суворої школи, як духовні практики <...>. Вони мають інерцію, що затягує силою: порівняно з ними, режими актуальної реальності є більш різкими та напруженими, і віртуальна людина прагне затягти перебування у віртуальній реальності, повертаючись до актуального неохоче" [14, 56].

Прогнозуючи подальший розвиток ситуації, С. С. Хоружий пише: "Людина буде здійснювати повернення з віртуальної реальності в актуальну все важче, що з неминучістю буде призводити до

дегенерації актуальної реальності. Дегенерація буде наближенням актуальної реальності до віртуальної – убуванням формотворчої та життєбудівної енергії, зниканням зв'язків і поступовою перевагою розкладницьких процесів" [14, 57].

Деякі церковні ієрархи не сприймають виразів "віртуальний світ", "віртуальна реальність", вважаючи, що завдання Церкви – свідчити світові про єдину й найреальнішу реальність – існування Бога, будь-яке віддалення від якого є згубним для людини [6, 33]. Інші носії культури чернецтва задаються риторичним питанням, наскільки сучасний чернець, який має сотні "друзів" у Facebook, активно веде свій Живий Журнал (ЖЖ), бере участь у блогах, чатах тощо, залишається вірний закликам і практиці прадавніх подвижників, що заповіли бути небагатослівним, зібраним, "трезвітися", перебувати у своїй келії й виходити з монастиря лише за гострої потреби.

Крім того, з погляду православного чернецтва, є зовсім неприйнятним здійснення online-сповідей і деяких інших релігійних обрядів і ритуалів у мережі, що практикується рядом християнських церков протестантського напрямку та інших церковних організацій.

Цікавим фактом сьогодні є поява низки термінів, що виникли на перетині реалій чернечих практик та інформаційного суспільства. Такими, наприклад, є "медіааскетизм", "інформаційний піст", "богослов'я комунікації", "літургійність як новий тренд" та ін. Вони відображають бажання частини людей поставити під контроль своє перебування в інтернет-просторі. Медіааскетика, наприклад, "це спосіб життя, що характеризується розумінням новітніх засобів комунікації та їх розумним використанням. Мета медіааскетики – навчитися усвідомлено існувати у світі сучасних технологій, медіа та реклами" [12].

Свого роду "центристську" позицію з питання сумісності віртуального й релігійного факторів життя сучасної людини займає О. М. Крилов. Дослідник вважає, що віртуальна ідентичність здатна тією чи іншою мірою замінити й витіснити релігійну ідентичність, але водночас – супроводжувати й підсилювати її. Релігійна ідентичність буде у цьому випадку включати тільки індивідуальну ідентичність користувача інтернету, оскільки виступає в деякій конкуренції до соціальної релігійної ідентичності, що здобувається, у тому числі за допомогою належності до церковного приходу й реальних церковних традицій. Незважаючи на те, що активність релігійних організацій, особливо релігійних фундаменталістів в інтернеті збільшується, віртуальна релігія ще не створена, також малоімовірним є створення повноцінної віртуальної церкви [5, 215].

Існує й думка, що робота в інтернеті цілком узгоджується із чернечим покликанням. Ігумен Петро (Мещерінов) вважає: "Якщо чернець уже є, так би мовити, "устояним", то робота в Мережі – якраз і є суто чернече заняття: не потрібно нікуди ходити, все – в келії, є і час подумати над матеріалами тощо" [6, 53].

Отже, питання сумісності чернечого способу життя й нового явища віртуальної реальності розглядається Церквою в тому ж руслі, що й інші засоби комунікації і явища життя. Можливість, допустимість і ефективність їх використання залежить від цілей роботи й здатності ченця до самоконтролю. Водночас Патріарх Кирило вважає інтернет великою спокусою. На його думку, чернець, що виходить зі свого мобільного телефону в інтернет, повинен задуматися про зміст і мету свого знаходження в монастирі. Священиків же першоієрарх РПЦ закликає, навпаки, активніше використовувати інтернет для місіонерської роботи [8].

Відтак, у контексті виявленої наявності в культурі чернецтва двох її типів – "чернечої" культури і "монастирської" культури – уявляється цілком виправданим зазначити наступне. Для чернечої культури інтернет, безумовно, є небезпечним фактором і таким, що розбещує. Для монастирської культури, навпаки, органічним є використання з метою християнської місії цього ресурсу, який дає широку аудиторію та нові можливості. Тому можна зробити висновок, що культура чернецтва постійно знаходить адекватні відповіді на виклики часу. Так, у період свого існування в античному світі, з його розвинутою філософією й понятійним категоріальним апаратом, вона зосередилася на створенні літературних творів морально-педагогічного характеру. Епоха гонінь породила апологетичну літературу. Виникнення ересей викликало відточування богословських канонів і формулювання засад православ'я – догматів. Наявність у сучасній культурі нових реалій також знаходить своє місце й застосування в культурі православного чернецтва, не призводячи до її відмови від своїх базових настанов і догматів.

Новаторство в культурі православного чернецтва обмежене уявленням про єдину для всіх структуру людської особистості (природної та протиприродної) і єдиного (бажаного й небажаного) образу майбутнього. Проте у культурі чернецтва можна виокремити зовнішній і внутрішній рівні новаторської діяльності, що узгоджується з концепціями чернечої і монастирської культур. Для чернечої культури новаторство це насамперед процес творчості нової особистості, її "народження". Для монастирської культури новаторство – це нові підходи в сфері соціального служіння, нові русла місії спасіння. У культурі православного чернецтва у сприйнятті християнських догматів спостерігається єдність, а в їхній реалізації, житті згідно з догматами – свобода пошуку.

Література

1. Аверинцев С. С. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья (Общие замечания) / С. С. Аверинцев // Античность и Византия / Ред. Л. А. Фрейберг. – М.: Наука, 1975. – С. 266-285.
2. Адриан (Пашин). Компьютерные технологии и духовная жизнь. [Электронный ресурс] / Адриан (Пашин), игумен. – 01.12.2011. – Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/text/2280956.html>.
3. Кириченко О. В. Женское православное подвижничество в России (XIX середина XX в.): автореф. дисс. на соискание уч. степени д. исторических наук: спец. 07. 00. 07 "этнография, этнология, антропология" / Олег Викторович Кириченко – М., 2011. – 38 с.
4. Климов В. В. Українські православні монастирі та чернецтво: Позиція в національній історії: [монографія] / В. В. Климов. – К.: Інститут філософії НАН України, 2008. – 883 с.
5. Крылов А. Н. Религиозная идентичность. Индивидуальное и коллективное самосознание в постиндустриальном пространстве / А. Н. Крылов. – М.: Икар, 2012. – 306 с.
6. Лученко К. В. Православный Интернет. Справочник-путеводитель / К. В. Лученко. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, "Арефа", 2007. – 184 с.
7. Мумриков О. Святоотеческий принцип трезвения и присутствие христианина в интернет-пространстве [Электронный ресурс] / Олег Мумриков, священник. – 28. 10. 2013. – Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/text/3584719.html>.
8. Патриарх Кирилл призвал монахов отказаться от интернета [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://zn.ua/WORLD/patriarh-kirill-prizval-monahov-otkazatsya-ot-interneta-123709_.html.
9. Сержантов П. Б. Исихастская антропология о временном и вечном. / П. Б. Сержантов. – М.: Ин-т философии Рос. акад. наук, Центр библейско-патрологических исследований отдела по делам молодежи РПЦ, Православный паломник, 2010. – 320 с.
10. Смолина О.О. Специфіка новаторства в православній монастирській культурі / О.О.Смолина // Культура України: зб. наук праць / За заг. ред. В.М.Шейка. – Вип. 32. – Х.: ХДАК, 2010. – С.161-169.
11. Смолина О.О. Специфика "монастырского" и "монашеского" в православной христианской культуре / О.О.Смолина // Культура и цивилизация. – Ногинск (Московская обл.), изд-во "АНАЛИТИКА РОДИС", 2011. – № 1. – С. 37-50.
12. Соловьев Д. Медиааскетизм или Надо ли удалять фейсбук на Великий пост [Электронный ресурс] / Д. Соловьев. – 15. 06. 2012. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/media/net/details/37799/page1>.
13. Україна релігійна: Колективна монографія. Книга перша: Стан релігійного життя України. / Гол. ред. А. Колодний – К.: Українська Асоціація релігієзнавців, Відділення релігієзнавства Інституту філософії імені Г. С. Сковороди НАНУ, 2008. – 440 с.
14. Хоружий С. С. Очерки синергической антропологии / С. С. Хоружий. – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. – 408 с.
15. Шафажинская Н. Е. Русское монашество как историко-культурное явление: автореф. дис. на соискание уч. степени доктора культурологии: спец. 24. 00. 01 "теория и история культуры" / Наталья Евгеньевна Шафажинская. – М., 2010. – 39 с.
16. Шмеман А., прот. Собрание статей, 1947-1983 / протоиерей Александр Шмеман; [сост. Е. Ю. Дорман; предисл. А. И. Кырлежева]. – 2-е изд. – М.: Русский путь, 2011. – 896 с.
17. Wynot J. J. Keeping the faith: Russian orthodox monasticism in the Soviet Union, 1917 – 1939. / Jennifer Jean Wynot. – Texas: College Station, A & M University Press, 2004. – 236 с.

References

1. Averintsev S. S. Poriadok kosmosa i poriadok istorii v mirovozzrenii rannego srednevekov'ia (Obshchie zamechaniia) / S. S. Averintsev // Antichnost' i Vizantiia / Red. L. A. Freiberg. – M.: Nauka, 1975. – S. 266-285.
2. Adrian (Pashin). Komp'iuternye tekhnologii i dukhovnaia zhizn'. [Elektronnyi resurs] / Adrian (Pashin), igumen. – 01.12.2011. – Rezhim dostupa: <http://www.bogoslov.ru/text/2280956.html>.
3. Kirichenko O. V. Zhenskoe pravoslavnoe podvizhnichestvo v Rossii (XIX seredina KhKh v.): avtoref. diss. na soiskanie uch. stepeni d. istoricheskikh nauk: spets. 07. 00. 07 "etnografiia, etnologia, antropologia" / Oleg Viktorovich Kirichenko – M., 2011. – 38 s.
4. Klymov V. V. Ukrainski pravoslavni monastyri ta chernetstvo: Pozytsiia v natsionalnii istorii: [monohrafiia] / V. V. Klymov. – K.: Instytut filosofii NAN Ukrainy, 2008. – 883 s.
5. Krylov A. N. Religioznaia identichnost'. Individual'noe i kollektivnoe samosoznanie v postindustrial'nom prostranstve / A. N. Krylov. – M.: Ikar, 2012. – 306 s.
6. Luchenko K. V. Pravoslavnyi Internet. Spravochnik-putevoditel' / K. V. Luchenko. – M.: Izdatel'skii Sovet Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi, "Arefa", 2007. – 184 s.
7. Mumrikov O. Sviatootecheskii printsip trezvenii i prisutstvie khristianina v internet-prostranstve [Elektronnyi resurs] / Oleg Mumrikov, sviashchennik. – 28. 10. 2013. – Rezhim dostupa: <http://www.bogoslov.ru/text/3584719.html>.
8. Patriarkh Kirill prizval monakhov otkazat'sia ot interneta [Elektronnyi resurs] – Rezhim dostupa: http://zn.ua/WORLD/patriarh-kirill-prizval-monahov-otkazatsya-ot-interneta-123709_.html.

9. Serzhantov P. B. Isikhastskaia antropologiya o vremennom i vechnom. / P. B. Serzhantov. – M.: In-t filosofii Ros. akad. nauk, Tsentr bibleisko-patologicheskikh issledovaniy otdela po delam molodezhi RPTs, Pravoslavnyi palomnik, 2010. – 320 s.
10. Smolina O.O. Spetsifika novatorstva v pravoslavnoi monastirskii kul'ture / O.O.Smolina // Kul'tura Ukraïni: zb. nauk prats' / Za zag. red. V.M.Sheika. – Vip. 32. – Kh.: KhDAK, 2010. – S.161-169.
11. Smolina O.O. Spetsifika "monastyrskogo" i "monasheskogo" v pravoslavnoi khristianskoi kul'ture / O.O.Smolina // Kul'tura i tsivilizatsiia. – Noginsk (Moskovskaia obl.), izd-vo "ANALITIKA RODIS", 2011. – № 1. – S. 37-50.
12. Solov'ev D. Mediaasketizm ili Nado li udaliat' feisbuk na Velikii post [Elektronnyi resurs] / D. Solov'ev. – 15. 06. 2012. – Rezhim dostupa: <http://os.colta.ru/media/net/details/37799/page1>.
13. Ukraina relihiina: Kolektyvna monohrafiia. Knyha persha: Stan relihiinoho zhyttia Ukrainy. / Hol. red. A. Kolodnyi – K.: Ukrainska Asotsiatsiia relihiieznavtsiv, Viddilennia relihiieznavstva Instytutu filosofii imeni H. S. Skovorody NANU, 2008. – 440 s.
14. Khoruzhii S. S. Ocherki sinergiinoi antropologii / S. S. Khoruzhii. – M.: Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, 2005. – 408 s.
15. Shafazhinskaia N. E. Russkoe monashestvo kak istoriko-kul'turnoe iavlenie: avtoref. dis. na soiskanie uch. stepeni doktora kul'turologii: spets. 24. 00. 01 "teoriia i istoriia kul'tury" / Natal'ia Evgen'evna Shafazhinskaia. – M., 2010. – 39 s.
16. Shmeman A., prot. Sobranie statei, 1947-1983 / protoierei Aleksandr Shmeman; [sost. E. Iu. Dorman; predisl. A. I. Kyrlezheva]. – 2-e izd. – M.: Russkii put', 2011. – 896 s.
17. Wynot J. J. Keeping the faith: Russian orthodox monasticism in the Soviet Union, 1917 – 1939. / Jennifer Jean Wynot. – Texas: College Station, A & M University Press, 2004. – 236 s.

УДК 008(477)

Вовкун Святослав Васильович
здобувач кафедри культурології
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
e-mail: Sviat_Vovk@ukr.net

П.О.КУЛИШ ПРО КОЗАЦЬКО-СЕЛЯНСЬКІ ВІЙНИ КІНЦЯ XVI – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТЬ

У статті розглянуто думки П. Куліша з приводу питань, які стосуються боротьби у XVI-XVII ст. українського народу проти соціального і національного гніту, а також за збереження православного віросповідання, зокрема: про селянсько-козацькі повстання проти магнатсько-шляхетської Польщі кінця XVI – першої половини XVII ст., визвольну боротьбу українського народу під проводом Богдана Хмельницького, Петра Дорошенка, гайдамацькі рухи тощо.

Ключові слова: селянсько-козацькі повстання, соціальний, національний та релігійний гніт, польсько-шляхетський режим, міжконфесійні стосунки, відродження руських традицій.

Вовкун Святослав Васильович, соискатель кафедры культурологии Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

П. А. Кулиш о казацко-крестьянских войнах конца XVI – первой половины XVII веков

В статье рассмотрены мнения П. Кулиша по поводу вопросов, касающихся борьбы в XVI-XVII вв. украинского народа против социального и национального гнета, а также за сохранность православного вероисповедания, в частности: о крестьянско-казацких восстаниях против магнатско-шляхетской Польши конца XVI – первой половины XVII в., освободительной борьбе украинского народа под предводительством Богдана Хмельницкого, Петра Дорошенко, гайдамацких движениях и т. п.

Ключевые слова: крестьянско-казацкие восстания, социальный, национальный и религиозный гнет, польско-шляхетский режим, межконфессиональные отношения, возрождение русских традиций.

Vovkun Svyatoslav, PhD-student, the cultural chair National academy of managerial staff of culture and arts

P. O. Kulish about the cossack-peasant wars at the end of the XVI – the beginning of the XVII centuries

In the article, the P. Kulish's thoughts about the fight in the XVI-XVII centuries of Ukrainian people against social and national oppression, and for the preservation of the Orthodox faith are considered. P. Kulish was fond of the events peasant and Cossack uprisings against the Polish magnate-gentry at the end of the XVI – first half of the XVII centuries and the liberation struggle of the Ukrainian people headed by Bohdan Khmelnytsky, Peter Doroshenko, Gajdamacks movements and etc.

Studying the history of Ukrainian people and its sharp turns, P. Kulish expressed his opinion about the fight of Ukrainian people against social and national, religious oppression in the sixteenth and seventeenth centuries. Analyzing P. Kulish's historical and literary works, we make the concludes that he was interested in the events of peasant and Cossack

9. Serzhantov P. B. Isikhastskaia antropologiya o vremennom i vechnom. / P. B. Serzhantov. – M.: In-t filosofii Ros. akad. nauk, Tsentr bibleisko-patologicheskikh issledovaniy otdela po delam molodezhi RPTs, Pravoslavnyi palomnik, 2010. – 320 s.
10. Smolina O.O. Spetsifika novatorstva v pravoslavnoi monastirskii kul'ture / O.O.Smolina // Kul'tura Ukraïni: zb. nauk prats' / Za zag. red. V.M.Sheika. – Vip. 32. – Kh.: KhDAK, 2010. – S.161-169.
11. Smolina O.O. Spetsifika "monastyrskogo" i "monasheskogo" v pravoslavnoi khristianskoi kul'ture / O.O.Smolina // Kul'tura i tsivilizatsiia. – Noginsk (Moskovskaia obl.), izd-vo "ANALITIKA RODIS", 2011. – № 1. – S. 37-50.
12. Solov'ev D. Mediaasketizm ili Nado li udaliat' feisbuk na Velikii post [Elektronnyi resurs] / D. Solov'ev. – 15. 06. 2012. – Rezhim dostupa: <http://os.colta.ru/media/net/details/37799/page1>.
13. Ukraina relihiina: Kolektyvna monohrafiia. Knyha persha: Stan relihiinoho zhyttia Ukrainy. / Hol. red. A. Kolodnyi – K.: Ukrainska Asotsiatsiia relihiieznavsiv, Viddilennia relihiieznavstva Instytutu filosofii imeni H. S. Skovorody NANU, 2008. – 440 s.
14. Khoruzhii S. S. Ocherki sinergiinoi antropologii / S. S. Khoruzhii. – M.: Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, 2005. – 408 s.
15. Shafazhinskaia N. E. Russkoe monashestvo kak istoriko-kul'turnoe iavlenie: avtoref. dis. na soiskanie uch. stepeni doktora kul'turologii: spets. 24. 00. 01 "teoriia i istoriia kul'tury" / Natal'ia Evgen'evna Shafazhinskaia. – M., 2010. – 39 s.
16. Shmeman A., prot. Sobranie statei, 1947-1983 / protoierei Aleksandr Shmeman; [sost. E. Iu. Dorman; predisl. A. I. Kyrlezheva]. – 2-e izd. – M.: Russkii put', 2011. – 896 s.
17. Wynot J. J. Keeping the faith: Russian orthodox monasticism in the Soviet Union, 1917 – 1939. / Jennifer Jean Wynot. – Texas: College Station, A & M University Press, 2004. – 236 s.

УДК 008(477)

Вовкун Святослав Васильович
здобувач кафедри культурології
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
e-mail: Sviat_Vovk@ukr.net

П.О.КУЛИШ ПРО КОЗАЦЬКО-СЕЛЯНСЬКІ ВІЙНИ КІНЦЯ XVI – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТЬ

У статті розглянуто думки П. Куліша з приводу питань, які стосуються боротьби у XVI-XVII ст. українського народу проти соціального і національного гніту, а також за збереження православного віросповідання, зокрема: про селянсько-козацькі повстання проти магнатсько-шляхетської Польщі кінця XVI – першої половини XVII ст., визвольну боротьбу українського народу під проводом Богдана Хмельницького, Петра Дорошенка, гайдамацькі рухи тощо.

Ключові слова: селянсько-козацькі повстання, соціальний, національний та релігійний гніт, польсько-шляхетський режим, міжконфесійні стосунки, відродження руських традицій.

Вовкун Святослав Васильович, соискатель кафедры культурологии Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

П. А. Кулиш о казацко-крестьянских войнах конца XVI – первой половины XVII веков

В статье рассмотрены мнения П. Кулиша по поводу вопросов, касающихся борьбы в XVI-XVII вв. украинского народа против социального и национального гнета, а также за сохранность православного вероисповедания, в частности: о крестьянско-казацких восстаниях против магнатско-шляхетской Польши конца XVI – первой половины XVII в., освободительной борьбе украинского народа под предводительством Богдана Хмельницкого, Петра Дорошенко, гайдамацких движениях и т. п.

Ключевые слова: крестьянско-казацкие восстания, социальный, национальный и религиозный гнет, польско-шляхетский режим, межконфессиональные отношения, возрождение русских традиций.

Vovkun Svyatoslav, PhD-student, the cultural chair National academy of managerial staff of culture and arts

P. O. Kulish about the cossack-peasant wars at the end of the XVI – the beginning of the XVII centuries

In the article, the P. Kulish's thoughts about the fight in the XVI-XVII centuries of Ukrainian people against social and national oppression, and for the preservation of the Orthodox faith are considered. P. Kulish was fond of the events peasant and Cossack uprisings against the Polish magnate-gentry at the end of the XVI – first half of the XVII centuries and the liberation struggle of the Ukrainian people headed by Bohdan Khmelnytsky, Peter Doroshenko, Gajdamacks movements and etc.

Studying the history of Ukrainian people and its sharp turns, P. Kulish expressed his opinion about the fight of Ukrainian people against social and national, religious oppression in the sixteenth and seventeenth centuries. Analyzing P. Kulish's historical and literary works, we make the concludes that he was interested in the events of peasant and Cossack

uprisings against the Polish gentry at the end of the XVI – at the beginning of the XVII centuries and the liberation struggle of the Ukrainian people headed by Bohdan Khmelnytsky, Peter Doroshenko, Gajdamacks movements and etc.

Attracting the reader's attention to these events, P. Kulish, especially in his youth, taking part in the Cyril and Methodius organization, intended to awake in the contemporaries interest to the history of his people by the heroic deeds of the grandfathers and great-grandfathers. He was proud of the Zaporozhye Cossacks struggle against social and national oppression. In the Cossack life, he saw the power of the Ukrainian people, their love of freedom and the pursuit of a happy life. The researcher tried to move those traditions in the present and to intensify them. This feature characterized Taras Shevchenko works. Praised him historical events and heroes of the past inspired to active fight against the landlords and autocracy and gifted the faith in themselves.

Highlighting the struggle of the people masses against their oppressors in the past, P. Kulish emphasized the love of freedom of the Ukrainian people, its love for its homeland, the constant desire for freedom and a happy life, self-sacrifice and heroism in combat with the enemy.

Analyzing peasant Cossack uprising in Ukraine at the end XVI – the beginning of the XVII, the Russian and Ukrainian noble historiography wanted to hide the truly reasons of them. Ignoring the social factors, they were usually eager to prove that the basis of these uprisings had been the Ukrainian nation fight against the forcible Polonizing and the desire of South Russ to become under the banner of the Russian Tsar.

P. Kulish respected P. Konashevich Sagaydachny as a Cossack father, and as a shrewd diplomat in relations with Poland, and as a supporter of protectorate over Ukraine from Russia, and as loyal subjects of the Orthodox Church, and the organizer of Ukrainian people of Crimean Turkish aggression. The researcher appreciated P. Sagaidachny for his patriotism, sensitivity to the needs of its people. It seemed to him that in more favorable circumstances the hetman could solve the Ukrainian problem better than B. Khmelnytsky.

So P. Kulish understood that the peasant and Cossack revolts were against feudal and aimed to defense the national dignity and maintain their own faith.

According to P. Kulish, pious clergy, militant Orthodox Church inspired his supporters not to fear death and above all respect freedom. The main motives of future revolutionary events at the end of the XVI – the beginning of the XVII centuries were the Orthodox church, religious factors.

During his life, P. Kulish changed his views on the role and place in the history of Ukrainian historical figures; the reasons which led to peasant-Cossack protests in Ukraine in the sixteenth-seventeenth centuries, including the Ukrainian National Revolution 1648-1676; the essence of historical relations between Ukraine, Poland and Russia etc.

Keywords: peasant cossacks revolts, social, national and religious oppression, the Polish gentry regime, interfaith relations, the revival of Russian traditions.

Вивчаючи історію українського народу, досліджуючи її круті повороти, П. Куліш висловлював думки з приводу питань, які стосуються боротьби у XVI-XVII ст. українського народу проти соціального і національного гніту, а також за збереження православного віросповідання. Водночас аналіз історичних праць, літературних творів П. Куліша дає змогу дійти висновку, що в історичному минулому українського народу його найбільше захоплювали події селянсько-козацьких повстань проти магнатсько-шляхетської Польщі кінця XVI – першої половини XVII ст., визвольна боротьба українського народу під проводом Богдана Хмельницького, Петра Дорошенка, гайдамацькі рухи тощо.

Привертаючи увагу читачів до цих подій, П. Куліш, особливо у молоді роки, під час діяльності Кирило-Мефодіївського товариства, мав намір подвигами дідів і прадідів захопити сучасників, пробудити в них інтерес до історії свого народу. Запорізькі козаки, їхня боротьба проти соціального і національного гніту викликали у нього гордість і захоплення. У козацькому житті він вбачав силу українського народу, його волелюбство та прагнення до щасливого життя. Дослідник намагався ніби перенести ті традиції в сучасність, активізувати їх. Така особливість була характерна і для творчості Т. Шевченка. Оспівані ним історичні події і герої минулого захоплювали, надихали до активної боротьби з поміщиками та самодержавством, вдихали віру в свої сили.

Під впливом українського Кобзаря звернувся до героїв минулого і П. Куліш. "Настане час, – писав він в одному із вилучених жандармами рукописів, – коли малоросіяни, звернувшись до своїх пісень, та своєї багатой і ніжної мови, доведуть народам, що недаремно їх діди гриміли славою у цілому світі і недаремно залишили їм голосні свої пісні. Буде, буде час, коли імена великих наших рідцарів знову підуть поміж народом... Ні одно серце по всій Україні не залишиться спокійним при голосі віщого співця. Все оживе, все стрепенеться, почує Україна свої духовні сили, і обновиться, ако орля, юність її" [1, 80-81]. Дослідник справедливо зауважував, що народні рухи і селянські повстання в Україні були закономірним історичним процесом, що їхні коріння потрібно шукати у несправедливому ставленні однієї групи людей до іншої, у тяжкому житті трудящих.

Висвітлюючи боротьбу народних мас проти своїх гнобителів у минулому, П. Куліш у 40-х рр. XIX ст. прагнув підкреслити волелюбство українського народу, його любов до своєї батьківщини, постійне прагнення до волі та щасливого життя, самовідданість та героїзм у боротьбі з ворогом. У "Повести об украинском народе" П. Куліш писав, що після повстання Павлюка "здавалося ніколи вже не повстати українцям із свого закабалення, але в тому-то і є гідність цього народу, що в ньому ніко-

ли не гасла іскра свободи. В самому останньому поневоленні він пам'ятає свою минулу волю і, як би не був принижений, ніколи не губить надії на кращі часи... Багато сміливих людей загинуло тоді жертвою любові до батьківщини і свободи. Але чим більше було принесено жертв, тим ціннішою була народу його таємна дума; чим несправедливіше і жорстокіше було гноблення, тим більше було чекати при новому повстанні сили духовного народного, який складає опору і душу всякої революції" [2, 135-136]. Цікаво, що "Повість..." відразу ж після появи викликала негативну реакцію з боку українських лібералів, які, хоч і співчували українському національно-визвольному рухові, але боялися і нятяку про єднання його з колишньою соціально-визвольною боротьбою народних мас. Приміром, М. Рігельман, який вболівав з приводу "упадку рідного слова", в листі до Г. Галагана 31 грудня 1846 р. про згадану Кулішеву працю писав: "Я зовсім не хотів би, щоб вона ("Повість..." – С.В.) потрапила до рук народу, і ніхто не бажатиме цього, хто любить спокій і не має наміру викликати потрясіння. Ми повинні розумно вести людей до добра, а не за допомогою ножів і крові: останній засіб ніколи не робив честі тим, хто його використовує. Збудити незадоволення, справді, здається, даремна праця, воно і без того збуджено до вищого ступеня; і справа в тому, щоб духовно народ, який простує до своєї загибелі, а не збільшувати його приниження, откриваючи йому очі" [3, 189].

Аналізуючи селянсько-козацькі повстання в Україні кін. XVI – I пол. XVII ст., російська та українська дворянська історіографія всіляко намагалися затушувати справжні обставини, за яких вони виникли і розвивалися. Не беручи до уваги соціальних чинників, вони, як правило, прагнули довести, що в основі цих повстань лежала боротьба українського народу проти ополячення та насильницького нав'язування йому католицизму, а також прагнення Південної Русі стати під знамена російського царя. В полоні подібних думок перебували автор "Історії Русів", Д. Бантиш-Каменський, М.Маркевич та інші тогочасні українські історики.

Представники польської дворянсько-буржуазної історичної науки пояснювали, що ніби причини цих рухів слід відшукувати не в соціальних, політичних та релігійних чинниках, а в особах, настроях і діях окремих героїв. У слідчій справі П. Куліша, наприклад, зберігається документ під назвою "Извлечения", автор якого доводить, що війна між Україною і Польщею 1648 р. розпочалася тому, що у Хмельницького губернатор відібрав подароване йому село. Подібні вигадки проповідував також польський історик М. Грабовський [4, 309].

Слід зазначити, що наприкінці 30-х – першій половині 40-х рр. XIX ст. П. Куліш, Т. Шевченко, М. Костомаров вважали, що збудником селянсько-козацьких повстань кін. XVI – I пол. XVII ст. був національний та релігійний гніт. Зокрема, ці думки можна зустріти у віршах Т. Шевченка ("Тарасова ніч" (1839)), працях М. Костомарова ("О причинах и характере унии в Западной России" (1842)), П. Куліша ("Україна" (1843), Михайло Чернишенко" (1843), "Ответ г. Сенковскому на его рецензию "Истории Малороссии Маркевича" (1843)) та в інших творах.

Згодом, заглиблюючись у вітчизняні й зарубіжні історичні джерела та офіційні документи, осмислюючи їх, кирило-мефодіївці поступово починають розуміти, що в основі селянсько-козацьких рухів, особливо визвольної війни українського народу проти шляхетської Польщі (1648-1654), лежать не тільки релігійні й національні фактори, а й боротьба трудящих мас України проти нестерпного соціального гніту. Саме ці ідеї проповідував у своїх творах Т. Шевченко [5, 85-87].

Подібні думки можна знайти і в працях П. Куліша. "Дивуюся, – писав він у примітках до "Чорної ради", – як це наші історики, цитуючи у своїх книгах так багато джерел, не вчитали з цих джерел, що повстання Хмельницького було не стільки повстанням одного племені проти іншого, однієї релігії проти іншої, скільки повстанням нищих станів Речі Посполитої проти панів. Ця думка цілком ясно висловлена в багатьох місцях малоросійських і польських сучасних літописів; але вони неначе навмисне ухиляються від неї, завчасно приготувавшись показувати героїв дворянського походження" [6, 408]. Далі П. Куліш підкреслює, що важке кріпосницьке гноблення в Україні було помножене на національні та релігійні утиски. "Польща прагнула підкорити все в своїх володіннях єдиному духу, – писав він в одному з уривків "Чорної ради", – сплавляючи з собою за допомогою звичаїв, мови і віри... здавалось, пройде ще десяток-другий років, і в Малій Росії не почуєш слова руського (українського – С. В.), не побачиш церкви православної, а все заговорить по-польській і поклониться папі" [6, 251].

Проблеми боротьби українського народу проти соціального, національного та релігійного католицького гніту П. Куліш досить ґрунтовно висвітлює у працях "Записки о Южной Руси" (1856-1857), "История воссоединения Руси" (1874-1877), "Отпадение Малороссии от Польши" (1887-1889), "Хмельница" (1861), "Восточный вопрос и задунайская слав'янщина перед глазами московского царя Михайла Федоровича" (1878), "Польская колонизация Юго-Западной Руси" (1874), "Польско-козацкая битва 1638 года" (1864), "Материалы для воссоединения Руси" (1887-1889). Аналізуючи згадані публіцистичні та літературні праці, а також листи, можна дійти висновку, що наукові праці з ко-

зацької проблеми П. Куліш ґрунтовно підкріплює українськими, російськими, литовськими, польськими, кримськотатарськими та турецькими джерелами і документами.

Утім, характеризуючи події згаданого періоду, П. Куліш упродовж життя змінював свої погляди: на роль і місце в українській історії історичних постатей; на причини, які зумовили селянсько-козацькі протести в Україні у XVI-XVII ст., в тому числі на українську національну революцію 1648-1676 рр.; на суть історичних стосунків України з Польщею та Росією тощо.

Аналізуючи повстання К. Косинського (1591-1593), С. Наливайка та Г. Лободи (1594-1596), рух козацтва за своє визнання та утвердження під керівництвом П. Конашевича-Сагайдачного (1606-1621), М. Жмайла (1625), Т. Федоровича (1630), І. Сулими (1635), П. Бута (Павлюка) (1637), Я. Острянину і Д. Гуні (1638) та багатьох інших, П. Куліш робить такі висновки.

Висновок перший. Вибухи народного гніву були породжені феодально-кріпосницькою системою, яка в умовах дрібношляхетської структури носила характер вседозволеності. "Наїзди" сильних на слабких, повсюдне пограбування магнатами підданих і тих, що не могли організуватись і захистити себе, змушували покривджене козацтво об'єднуватись з селянами і міською біднотою та чинити свавільникам опір. Ось як про це пише П. Куліш: "Польське військо, не одержавши, як завжди, обіцяної заробітної плати, роз'їжджалося по королівським та іншим помістям, робило регулярні наїзди, забиравало живність і доводило справу до кровавих сцен" [7, 32-33, 40]. Автор зауважує, що 1591 р. козацтво "вирішило розпочати розправу з організаторами згаданих вище явищ свавільних розбоїв у прикордонному місті Білій Церкві" з нападу на замок сина Василя Астрожського-Януша під керівництвом гетьмана, шляхтича Криштофа Косинського. Повсталі розправлялися з тими, хто ще вчора брав з кожної козацької "лодки і кожного воза десяту рибину, здирав мита і промито при в'їзді у місто чи на ринок, і часто привласнював собі чумацькі човни і мажі..., хто заявляв претензії на мисливські і рибальські урочища, які спочатку належали вільним промисловцям..., і які за все це накладали своїми головами; хто забирав у них коней і зброю..., хто привласнював собі чужі міські дворища та угіддя тощо" [7, 40-41].

У листі до польського короля С. Баторія керівник повстання 1594-1596 рр. С. Наливайко писав, що "вельможний Калиновський забрав у його батька невеликий кусок землі під містечком Гусятином та переломав йому ребра" [7, 111]. Навіть Б. Хмельницького підштовхнули до повстання "майновий інтерес та особиста образа" [7, 11].

Отже, П. Куліш добре розумів, що боротьбу українського народу насамперед збуджувала недосконала польська феодально-кріпосницька система, в основі якої було передбачено пограбування бідних і беззахисних землеробів, мисливців, рибалок, всіх тих, хто входив до нижчих соціальних верств населення.

Висновок другий. П. Куліш розглядає селянсько-козацькі війни кін. XVI – I пол. XVII ст. і через призму національних утисків українського народу з боку польських урядовців. Дослідник вважав, що на перше місце виступала недовіра козацтву. "Пани дивилися на козаків як на собак, яким не давали навіть об'їдків і яких били немилосердно за спробу хотя би дечим пожитися, але, між тим, жорстко вимагали від них вірної служби". Практика показувала, що цієї "вірної служби" шляхта від них не одержувала, оскільки козацтво платило польському панству тією ж зневагою. "Козаки, оправляючись від панських побоїв, продовжували чинити свій звичайний промисел" [7, 65]. У деяких воєводствах, зокрема на Брацлавщині, "по праву сильного і відважного козаки вимагали від місцевої шляхти стації, тобто всього того, чим військо утримувалося і винагороджувалося. За непослух робилися наїзди шляхетським звичаєм" [7, 92].

Досліджуючи відносини українського народу з польсько-шляхетським режимом, П. Куліш дійшов висновку, що ця "зкам'яніла римсько-католицька система" приречена на самотність і загибель. За його висловом, "коренна шляхта... думала тільки про те, щоб на працюватій просто-народній силі, на мовчазному її підкоренні заснувати магнатські династії, для благоденства у теперішньому часі та для безсмертної слави у майбутньому. Всіх тих, хто б не стояв їй на дорозі, по її переконанню, належало знищити" [7, 114]. На думку канцлера Польщі Яна Заманського, передусім це треба було зробити з козацтвом. "Рим довго терпів Каталіну біля своїх воріт, нарешті зібрав найкращі свої бойові сили і велика міжнародна справа розпочалася" [7, 115].

Висновок третій. На думку П. Куліша, селянсько-козацькі рухи в Україні кінця XVI-XVII ст. породжували міжконфесійні стосунки, важкі взаємовідносини католицизму і православ'я, а також так звана Берестейська унія 1596 р. Дослідник вважав, що в основі складних взаємовідносин лежала боротьба за церковну власність. "Виворотна сторона стосунків унії та православ'я..., які обидва табори прагнули не показувати світу..., були владицькі села та архимандритські помістя. Ось за що боролися наливайки з унітами" [7, 111].

Висновок четвертий. Селянсько-козацькі війни кін. XVI-XVII ст. засвідчили відродження стародавніх руських традицій, небувале пробудження сили українського народу в хвилини смертельної небезпеки, воскресіння українського духу та співробітництво козацтва з православною церквою. П.

Куліш стверджує, що у цьому всеукраїнському воскресінні велику роль відіграв уродженець Самбора Петро Конашевич-Сагайдачний, яким "по праву можуть пишатися козацькі нащадки... Конашевич-Сагайдачний в історії Польщі та Русі українському козацтву надав такої ваги, якої не змогли надати ні його попередники, ні прийдешні діячі" [7, 253-254]. Передусім, зауважує дослідник, П. Сагайдачний навчав козацтво умінню співробітничати з польською шляхтою, яка у своїй практичній діяльності "завтра руйнувала те, що вибудовувала сьогодні" [7, 262]. По-друге, П. Сагайдачний своїм військовим талантом двічі рятував польську армію від цілковитого розгрому під Можайськом 1618 р. та Хотиним 1621 р. і зумів збільшити кількість реєстровців від однієї до сорока тисяч. Гетьман примусив польський уряд вишукати силу і авторитет козацький і піти на співробітництво з ними. З поляками "він прагнув жити у мирі, в той же час був до них у самій радикальній опозиції... Мир сам по собі хороша справа, але коли він супроводжується подібними результатами, тоді він – справа геніальна" [108, 363]. По-третє, П. Конашевич-Сагайдачний зумів на початку 20-х рр. XVII ст., по-суті, очолити антиуніатський рух в Україні, оскільки унія була "проявом аморальності", в якій "підлість за руку трималась з безскромністю". За висловом П. Куліша, унія "сильно підняла моральний дух бійців за православ'я" [7, 308]. Саме у цей важкий для православної церкви час "патронат над руською церквою практично перейшов тоді з рук покійного князя Острозького до рук могутнього керівника Запорозького Війська. Його вписали до київського братства зі всіма повагами без винятку. З такими братчиками під рукою можна було піднятися на рішучий протест проти унії. Від їх імені діяти було не тільки не страшно, а навіть надійніше, ніж від імені князя Василя Острозького, цього фактичного відступника" [7, 378]. І, нарешті, П. Куліш вважав П. Конашевича-Сагайдачного геніальним організатором боротьби українського народу проти кримсько-турецької агресії. П. Куліш, можливо, навіть надмірно захоплюючись особою П. Сагайдачного, вважав, що він "умів керувати хаотичною масою; і в цій справі у нього було більше військового генія, ніж у союзі Хмельницького з татарами... Цього героя руїни, як названа в народі Хмельницина, не поставимо і близько біля захисника України і Польщі від ворогів християнства" [7, 381]. Захоплюючись образом П. Сагайдачного, дослідник назвав його "одним із наймогутніших ковалів, які коли-небудь брали участь у вковці козацького завзяття, яке було приховане і бурхливо кипіло у своїй утонченній глибині духу. Він повторювався багато раз у козацтві, і споріднений йому тип поширений навіть і тепер серед земляків його" [7, 383].

П. Куліш віддав належне П. Конашевичу-Сагайдачному і як козацькому батьку, і як тонкому дипломату у взаємовідносинах з Польщею, і як прихильнику протекторату над Україною з боку Росії, і як вірнопідданому православної церкви, і як організатору боротьби українського народу з кримсько-турецькою агресією. Та найбільше цінував дослідник П. Сагайдачного за його патріотизм, чуйне ставлення до потреб свого народу. Йому уявлялося, що у більш сприятливих обставинах гетьман зумів би розв'язати українське питання краще, ніж Б. Хмельницький. "1621 рік був для Сагайдачного таким моментом, – писав П. Куліш, – в якому роль Хмельницького могла б бути ним розіграна з більшою гідністю перед судом історії, без передачі рідної землі "на поталу" мусульманському війську і без перетворення ухоженої землі в руїну. Більше того, на ньому не лежав би, як на Хмельницькому, докір помсти за особисту образу; він помстився б за паплюження народної релігії, за розкрадання церковного майна, за привласнення папою нарахованих Нунцієм Торресом 2169 церков православних.

Він би з'явився Кромвелем, без Кромвелевого терору... Але не по нашому, як видно, дивився на шляхту та на козаків Сагайдачний. Він шляхту цинив вище нашого, а козаків, без сумніву, нижче. Цілком можливо, що його, як людину високої натури, дещо злякала перспектива військового поділу землі, багатств, прав, які не зупинили "козацького батька". Він обмежився скромною роллю керівника контингенту; решту речей він пустив на самоплив. Очевидно, що саме це і була сама розумна і разом з тим гуманна політика" [7, 413-414].

Отже, П. Куліш усвідомлював, що селянсько-козацькі повстання кін. XVI – поч. XVII ст. були антифеодальними, спрямованими на відвойовування національної гідності та збереження власної віри.

Водночас він стверджував, що пріоритетним у цій боротьбі був антиуніатський рух, якого "езуїтам задусити не вдалось ні багатством, ні честолобством, ні страхом переслідування, ні зруйнуванням моралі, ні наукою, побудованою на софістичних принципах. Нічим було зв'язати руки монахам, борцям за руську церкву і народність. Всіх здолали езуїти згаданими вище засобами, але руського інока, в його добровільній бідності – не перемогли. Саме йому, проти якого всі хитросплетення були марними, повинен належати і великий подвиг рішучості, який підтримували козаки" [7, 379-380].

На думку П. Куліша, благочестиве духовенство, войовнича православна церква нав'яли своїм прихильникам не боятися смерті й понад усе поважати свободу. "Іову Борецькому, – писав П. Куліш, – більш ніж кому-небудь іншому міг належати почин цієї справи і приведення її до практичного втілення". Тобто, на думку П. Куліша, головними рушіями майбутніх революційних подій кінця XVI – початку XVII ст., на противагу іншим, допоміжним, були православна церква, релігійні чинники.

Література

1. Кирило-Методіївське товариство: В 3 т. – К., 1990. – Т. 1 – С. 76, 155-169, 170-171; Т.2. – С.66-69, 80-81, 90, 128-129.
2. Звездочка. – СПб., 1846. – Т. 17.
3. Киевская старина. – 1900. – Т. 19. – С. 302-310; 1889. – Т. 24. – С. 217-221; Т. 67. – С. 238; Т. 74. – Кн. 2. – С. 235; 1904. – Т.84. – Кн. 1. – С. 227-228.
4. Кулиш П. А. Записки о Южной Руси /Кулиш П. А. – СПб., 1856. – Т. 1. – С. 92, 130, 183-199, 203-232; Т.2. – С.310-336.
5. Марченко М. І. Історичне минуле українського народу в творчості Т. Г. Шевченка /Марченко М. І. – К., 1957.
6. Куліш П. О. Твори: В 5 т. / Ред. О. Дорошкевич / Куліш П. О. – Х.-К., 1930-1931. – Т. 3.
7. Кулиш П. А. История воссоединения Руси: В 3 т. /Кулиш П. А. – СПб., 1875. – Т. 1. – С. 8, 25-67, 273-274, 365; Т. 2. – С. 317-319, 332-333, 413, 328-329.

References

1. Kyrylo-Mefodiivske tovarystvo: V 3 t. – K., 1990. – T. 1 – S. 76, 155-169, 170-171; T.2. – S.66-69, 80-81, 90, 128-129.
2. Zvezdochka. – SPb., 1846. – T. 17.
3. Kievskaiia starina. – 1900. – T. 19. – S. 302-310; 1889. – T. 24. – S. 217-221; T. 67. – S. 238; T. 74. – Kn. 2. – S. 235; 1904. – T.84. – Kn. 1. – S. 227-228.
4. Kulish P. A. Zapiski o Iuzhnoi Rusi /Kulish P. A. – SPb., 1856. – T. 1. – S. 92, 130, 183-199, 203-232; T.2. – S.310-336.
5. Marchenko M. I. Istorychne mynule ukrainskoho narodu v tvorchosti T. H. Shevchenka /Marchenko M. I. – K., 1957.
6. Kulish P. O. Tvory: V 5 t. / Red. O. Doroshkevych / Kulish P. O. – Kh.-K., 1930-1931. – T. 3.
7. Kulish P. A. Istoriia vossoedineniia Rusi: V 3 t. /Kulish P. A. – SPb., 1875. – T. 1. – S. 8, 25-67, 273-274, 365; T. 2. – S. 317-319, 332-333, 413, 328-329.

УДК 39(477.85)

Гнидка Катерина Олександрівна
здобувач Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв,
асистент кафедри культурології,
релігієзнавства та теології
Чернівецького національного університету
ім. Юрія Федьковича
e-mail: kateryna-hnydka@ukr.net

ЕТНОФОЛЬКЛОРНА КУЛЬТУРА БУКОВИНИ В УМОВАХ ПОЛІЕТНІЧНИХ ТА ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ВПЛИВІВ

Автором досліджено етнофольклорну культуру Буковини як основний засіб збереження самобутності народу в контексті глобалізаційних та інформаційних процесів у сучасному суспільстві. Особливу увагу приділено регіональній специфіці фольклорних традицій у різноманітних видах прикладного мистецтва, що зумовлено іноетнічними та крос-культурними впливами в історичному дискурсі й сучасним пограничним положенням Буковини.

Ключові слова: етнофольклорна культура, фольклорні традиції, поліетнічність, крос-культурна взаємодія, пограниччя, глобалізаційні процеси, фольклорний фестиваль.

Гнидка Екатерина Александровна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, ассистент кафедры культурологии, религиоведения и теологии Черновицкого национального университета им. Юрия Федьковича

Этнофольклорная культура Буковины в условиях полиэтнических и глобализационных воздействий

Автором исследована этнофольклорная культура Буковины как основное средство сохранения самобытности народа в контексте глобализационных и информационных процессов в современном обществе. Особое внимание уделено региональной специфике фольклорных традиций в различных видах прикладного искусства,

Література

1. Кирило-Методіївське товариство: В 3 т. – К., 1990. – Т. 1 – С. 76, 155-169, 170-171; Т.2. – С.66-69, 80-81, 90, 128-129.
2. Звездочка. – СПб., 1846. – Т. 17.
3. Киевская старина. – 1900. – Т. 19. – С. 302-310; 1889. – Т. 24. – С. 217-221; Т. 67. – С. 238; Т. 74. – Кн. 2. – С. 235; 1904. – Т.84. – Кн. 1. – С. 227-228.
4. Кулиш П. А. Записки о Южной Руси /Кулиш П. А. – СПб., 1856. – Т. 1. – С. 92, 130, 183-199, 203-232; Т.2. – С.310-336.
5. Марченко М. І. Історичне минуле українського народу в творчості Т. Г. Шевченка /Марченко М. І. – К., 1957.
6. Куліш П. О. Твори: В 5 т. / Ред. О. Дорошкевич / Куліш П. О. – Х.-К., 1930-1931. – Т. 3.
7. Кулиш П. А. История воссоединения Руси: В 3 т. /Кулиш П. А. – СПб., 1875. – Т. 1. – С. 8, 25-67, 273-274, 365; Т. 2. – С. 317-319, 332-333, 413, 328-329.

References

1. Kyrylo-Mefodiivske tovarystvo: V 3 t. – K., 1990. – T. 1 – S. 76, 155-169, 170-171; T.2. – S.66-69, 80-81, 90, 128-129.
2. Zvezdochka. – SPb., 1846. – T. 17.
3. Kievskaiia starina. – 1900. – T. 19. – S. 302-310; 1889. – T. 24. – S. 217-221; T. 67. – S. 238; T. 74. – Kn. 2. – S. 235; 1904. – T.84. – Kn. 1. – S. 227-228.
4. Kulish P. A. Zapiski o Iuzhnoi Rusi /Kulish P. A. – SPb., 1856. – T. 1. – S. 92, 130, 183-199, 203-232; T.2. – S.310-336.
5. Marchenko M. I. Istorychne mynule ukrainskoho narodu v tvorchosti T. H. Shevchenka /Marchenko M. I. – K., 1957.
6. Kulish P. O. Tvory: V 5 t. / Red. O. Doroshkevych / Kulish P. O. – Kh.-K., 1930-1931. – T. 3.
7. Kulish P. A. Istoriia vossoedineniia Rusi: V 3 t. /Kulish P. A. – SPb., 1875. – T. 1. – S. 8, 25-67, 273-274, 365; T. 2. – S. 317-319, 332-333, 413, 328-329.

УДК 39(477.85)

Гнидка Катерина Олександрівна
здобувач Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв,
асистент кафедри культурології,
релігієзнавства та теології
Чернівецького національного університету
ім. Юрія Федьковича
e-mail: kateryna-hnydka@ukr.net

ЕТНОФОЛЬКЛОРНА КУЛЬТУРА БУКОВИНИ В УМОВАХ ПОЛІЕТНІЧНИХ ТА ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ВПЛИВІВ

Автором досліджено етнофольклорну культуру Буковини як основний засіб збереження самобутності народу в контексті глобалізаційних та інформаційних процесів у сучасному суспільстві. Особливу увагу приділено регіональній специфіці фольклорних традицій у різноманітних видах прикладного мистецтва, що зумовлено іноетнічними та крос-культурними впливами в історичному дискурсі й сучасним пограничним положенням Буковини.

Ключові слова: етнофольклорна культура, фольклорні традиції, поліетнічність, крос-культурна взаємодія, пограниччя, глобалізаційні процеси, фольклорний фестиваль.

Гнидка Екатерина Александровна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, ассистент кафедры культурологии, религиоведения и теологии Черновицкого национального университета им. Юрия Федьковича

Этнофольклорная культура Буковины в условиях полиэтнических и глобализационных воздействий

Автором исследована этнофольклорная культура Буковины как основное средство сохранения самобытности народа в контексте глобализационных и информационных процессов в современном обществе. Особое внимание уделено региональной специфике фольклорных традиций в различных видах прикладного искусства,

что обусловлено иноэтническими и кросс-культурными влияниями в историческом дискурсе и современным пограничным положением Буковины.

Ключевые слова: этнофольклорная культура, фольклорные традиции, полиэтничность, кросс-культурное взаимодействие, пограничье, глобализационные процессы, фольклорный фестиваль.

Hnydka Kateryna, PhD-student, National academy of managerial staff of culture and arts, an assistant, the Culturology, Religious studies and theology chair, Jurij Fedkovych Chernivtsi national university

Ethnically Folk Culture of Bukovyna under conditions of globalization and multinational influences

Nowadays, the negative effect of globalization is the disappearance of peculiarities of national cultures, their originality and self-identity. So it is very important to find ways and means to preserve them. One of such means is the development and translation of ethnic folk culture. Considering the regional fragmentation of the all Ukrainian culture it is scientifically justified to study local folk traditions, including Bukovyna as one of the specific historically ethnographic regions of Ukraine. That's why it is necessary to examine the features of ethnic folk culture of Bukovyna region as a result of multinational cooperation and the state and ways of their preservation in terms of the globalization of modern society; to analyze foreign ethnic and cross-cultural influences on culture of Bukovyna as borderlands region; to identify Romanian and Moldovan cultural elements in folk traditions of Bukovyna's land, which determine the uniqueness of its regional culture; to determine the value of modern folk festivals for the development and promotion of culture in the context of globalizational and urbanizational processes.

Bukovyna's ethnically folk culture was formed under the conditions of its historical affiliation to various foreign countries (Moldavia, Turkey, Austria-Hungary, Romania, the Soviet Union) and its current border with Moldova and Romania. Today the region has entirely Romanian and Moldovan villages, which folklore certainly had an impact and still affects on traditional Bukovyna's art and traditions. In the ceremonial and ritual images, in the arts and crafts, in amateur painting and architecture the people of Bukovyna established their originality and identity, high endowments, involvement in national unity with all Ukrainian people.

In recent times, one of the most popular forms of interaction between people in modern culture is the festival. In the cultural context festival is perceived as a social and cultural phenomenon, a special form of intercultural communication, which is implemented within the creative and intellectual intentions of present day. Despite the fact that there are negative reviews about the quality and benefits of various festivals, in our opinion, folk festivals still perform their basic functions, such as popularization, preservation and restoration of traditions, and therefore, in view of increase in their size we can say that they attract more and more nationally conscious people. Thus, there are such folk, ethno-religious festivals in Bukovyna as "Malanka Fest", International Hutsul Festival, "Bukovyna's meeting", "Obnova Fest", "Kupala's circle", "Bukovyna's Branches", "Rainbow of Bukovyna" and others.

It is important to emphasize the significance of comparatively ethnographic analysis of common artistically stylistic features of Bukovyna's costumes and clothing with neighboring Slavic nations, indicating that the ensemble of folk costumes late XIX – early XX century was the result of a long and difficult path of historical development of the region. For centuries its artistic qualities were formed in close contact with the costume complexes of Romanian, Moldovan, Russian people.

Researching the features of Bukovyna's folk culture it is necessary to note regional specificity of embroidery. Regional peculiarity of Bukovyna's shirts is that the end of the sleeves and hem are decorated with broad band of wreaths "tsyryka". "Tsyryka" is a delicate openwork with complex geometrized-floral ornament, made with white silk. The reflection of snow-white silk contrast with colorful beaded embroidery gives the shirt a unique look. This is the gold page of Bukovyna's embroidery, which is unparalleled.

So such factors as the historical interaction with the cultures of other peoples and modern boundary mutual influence of Romanian and Moldovan population, on the basis of Ukrainian culture created its own original folk ethnic culture of Bukovyna. Mainly most of folk rituals and customs, as well as all possible kinds of folk art, including folk costumes, embroidery and carpet art are represented on ethnic festivals, which acquired its features through constant cross-cultural and multi-ethnic interaction. Actually thanks to the folklore Ukrainian people are able to preserve their originality and identity, to give impetus to the material and spiritual prosperity and revival of national culture.

Keywords: ethnically folk culture, folk traditions, folklore, multiculturalism, cross-cultural interaction, borderlands, globalization, folk festival.

В умовах глобалізаційних процесів, негативним наслідком яких є нівелювання специфіки національних культур, самобутності та самоідентичності, актуальним стає пошук шляхів і засобів їх збереження. Одним із таких засобів є розвиток і трансляція етнофольклорної культури. Зважаючи на регіональну фрагментованість загальноукраїнської культури, науково виправданими є локальні дослідження фольклорних традицій, зокрема Буковини – як одного зі своєрідних історико-етнографічних регіонів України.

Мета даної розвідки – дослідити особливості етнофольклорної культури буковинського краю як результату мультинаціональної взаємодії, а також стан і шляхи їх збереження в глобалізаційних умовах сучасного суспільства. Для досягнення мети необхідно вирішити такі завдання: проаналізувати іноетнічні та крос-культурні впливи на етнофольклорну культуру Буковини як порубіжного регіону; виявити румунські та молдавські елементи у буковинських фольклорних традиціях, що зумовлюють своєрід-

ність регіональної культури краю; визначити значення сучасних фольклорних фестивалів для розвитку та популяризації буковинської культури у ракурсі глокалізаційних і урбанізаційних процесів.

Проблема етнофольклорної культури Буковини як цілісного явища в умовах незалежної України, а також пограничні впливи іноземного населення не достатньо висвітлені у новітній науковій літературі, хоча окремі праці фрагментарно відображають певні їх аспекти. Так, дослідженням календарно-обрядових традицій Буковини займається Г. Кожоляно [8]; особливості буковинської музичної культури вивчають А. Кушніренко, О. Залуцький, Я. Вишпінська [11], І. Мацієвський [13] та ін.; народний костюм і вишивку Буковини досліджують М. Гордійчук [7], М. Костишина [9], Л. Черняк [16], Н. Марусик-Жмендак [12]; специфіку буковинського килимарства аналізують В. Дутка-Жаворонкова [7], М. Гордійчук [6] та ін.

Етнофольклорна культура Буковини формувалася за умов її історичної належності до різноманітних іноземних держав (Молдавського князівства, Туреччини, Австро-Угорщини, Румунії, Радянського Союзу), а також її сучасного перебування з Молдовою та Румунією. Слід відмітити, що у даному дослідженні терміном "Буковина" ми будемо користуватися задля позначення її української частини, а саме Чернівецької області. Сьогодні до складу зазначеної області входять також цілковито румунські села (особливо у Герцаївському, Глибоцькому, Новоселицькому, Сторожинецькому районах), фольклор яких, безперечно, мав вплив і досі впливає на традиційну буковинську творчість. В образах обрядово-ритуальних, у декоративно-ужиткових виробів, у самодіяльному малярстві й зодстві, в народнописаній творчості утверджували мешканці Буковини свою самобутність і самоідентифікацію, високу обдарованість, причетність до спільного слов'янського древа, національну єдність з усім українським народом [4, 5-6].

В наш час фольклор не втрачає своєї пізнавальної, етичної та естетичної цінності. Це підтверджують як різноманітні наукові публікації, так і його актуальність в аудіо- та відео форматах, в електронному варіанті, в інтернеті, а також на багатоманітних етно- та фольклорних фестивалях.

Останніми десятиліттями однією з найбільш затребуваних форм взаємодії між людьми в сучасній культурі є фестиваль. Фестивальний рух в Європі, США, Росії та Україні постійно розширюється, захоплюючи все більші сфери культурного простору. В культурологічному контексті фестиваль починає сприйматися як соціокультурний феномен, особлива форма міжкультурної комунікації, в межах якої реалізуються творчі й інтелектуальні інтенції сьогодення. На прикладі музичних фестивалів російська вчена Олена Широкова у своєму дослідженні вказує на те, що в 2000-і рр. фестиваль припиняє бути лише способом творчого самовираження: завдяки йому сучасні виконавці відтворюють своє уявлення про світ та людину, обговорюють наявні духовні проблеми, питання загальнолюдського значення. А відтак з моделі творчого діалогу фестиваль трансформується в універсальну форму діалогу всередині культури [17, 3, 11-12].

Незважаючи на те, що існують і негативні відгуки щодо якості та користі різноманітних фестивалів, на нашу думку, фольклорні фестивалі все ж таки виконують свої основні функції, такі як популяризація, збереження та відтворення народних традицій, а отже, з огляду на збільшення їх масштабів, можна стверджувати і про те, що вони залучають більше національно свідомого населення. Так, на Буковині проходять такі фольклорні, етнофестивалі, як "Маланка-фест", Міжнародний гуцульський фестиваль, "Буковинські зустрічі", "Обнова-фест", "На гостини до Івана", "Купальське коло", "Буковинські віті", "Веселка Буковини" тощо.

Буковина – край, де можна зустріти традиції української, бессарабської, гуцульської, молдавської, румунської маланок. Тому з 2011 р. в Чернівцях започаткований фестиваль Маланок, метою якого є "відродження та збереження новорічно-різдвяних обрядів, зимового фольклору регіону, виявлення спільних джерел виникнення, розвитку, сприяння їх популяризації через ознайомлення з творчими колективами та їх репертуаром" [2]. У фестивалі Маланок беруть участь колективи, які представляють автентичну маланку, вік якої більше ста років, а також колективи з осучасненою маланкою. У програмі фестивалю зазвичай є маланковий карнавал, конкурси маланкових гуртів і ряджених, груп, окремих театралізованих персонажів, виступи маланково-фольклорних колективів регіону, запалення маланкової ватри, купання ряджених у водоймах тощо. Важливе значення мають автентичність текстів, відповідність костюмів та діалекту краю, музичний супровід, мистецька індивідуальність, виконавча майстерність колективів і цілісність репертуарного дійства.

Необхідно підкреслити, що Маланка посідає особливе місце у різдвяно-новорічних святах переважно у південно-західних областях України, зокрема на Буковині, а також у румунського населення. Назва, очевидно, походить від св. Меланії, день якої за церковним календарем відзначався 31 грудня. Цей обряд бере свій початок ще до прийняття християнства, від давніх аграрно-магічних звичаїв. Головну роль виконував хлопець, переодягнений у народний одяг дівчини. Всі інші ролі зазви-

чай виконували неодружені хлопці [10, 132]. Маланка сама не ходить – має свій "почот" (почет): Орача з чепігами від плуга, Сівача з сівнею через плечі, Цигана, Єврея-орендаря, Орендарку, Жандарма, Діда й Бабу, Ведмедя, Козу, Журавля, Чорта. У разі зустрічей кількох гуртів "Маланок" Ведмеді виходили наперед і починали боротися один із одним до повалення котрогось на спину. "Маланка", Ведмідь якої переміг, мала право маланкувати в тому куті села, звідки був гурт переможеного Ведмедя. Одяг Ведмедя, крім маски, складався зі шкіряних штанів і короткого кожушка з вивернутою назовні шерстю. Кожух був підперезаний шкіряним ременем [8, 99-102].

Гуцульщина відома своїми самобутніми музикантами, співаками, майстрами різних видів прикладного мистецтва. З 1990 р. товариство "Гуцульщина" задля відродження, примноження матеріальної, духовної гуцульської культури, місцевих традицій і обрядів, започаткувало Міжнародні гуцульські фестивалі, у рамках яких проводяться також науково-практичні конференції, симпозіуми, спортивні та різні молодіжні заходи. Ці фестивалі щороку проходять у різних містечках Чернівецької, Івано-Франківської і Закарпатської областей. Крім традиційних конкурсних програм у восьми жанрах: пісенному, фольклорному, музичному, театральному, хореографічному, естрадному, виставок творів образотворчого, декоративно-прикладного та фотомистецтва, кожного року існують так звані родзинки фестивалів, наприклад, сплав лісу річкою Путилкою, проводи тваринників на полонини, запалення ватри під звуки трембіт тощо [14]. Отже, Міжнародний гуцульський фестиваль збирає людей, які відчувають пошану до традицій, звичаїв та надбань українського народу.

Вже майже півстоліття проходить міжнародний фольклорний фестиваль "Буковинські зустрічі". Як повідомляється на офіційному веб-порталі Чернівецької міської ради, вперше ідея проведення фольклорного фестивалю "Буковинські зустрічі" з'явилася в середовищі польських емігрантів з Буковини, що проживають в Пільському повіті. Вона пов'язана з діяльністю колективу "Ястровяци", який популяризує буковинські традиції. Польща, Румунія, Угорщина, Словаччина і Україна – п'ятірка країн, що приймають фестиваль. Ланкою, що об'єднує ці держави, є буковинці. Адже базується фестиваль на колективах, учасники яких живуть або народились на Буковині і виїхали в різні частини світу. Аналогів "Буковинських зустрічей" в Європі немає. Фестиваль має свої унікальні традиції, однією з яких є те, що дійство мандрівне. Іншим гарним звичаєм є відсутність бар'єру сцени між учасником і глядачем: відбувається урочиста хода, коли до цих заходів може приєднатися будь-хто. Глядач стає учасником, і це є позитивною рисою фестивалю [3].

У таких фестивалях беруть участь переважно народні аматорські фольклорно-етнографічні колективи Буковини, які своїми виступами роблять значний внесок у збереження та трансляцію буковинського фольклору, а також у передачу національних духовних скарбів молодому поколінню. Більшість з них виконує народні обрядові, побутові пісні, давні обряди весіль ("Южинецьке весілля", "Ревнянське весілля", "Гуцульське весілля", "Відавала мати дочку" та ін.), хрестин ("Народини", "Похрестини" та ін.), різдвяних ("Коляда котиться селом", "Коляда", "Маланка", "А ми маланку з козою водили" та ін.), великодніх свят ("Вливаний понеділок", "Скакали дикі кози" та ін.); місцеві танці ("Банилівський плес", "Коса", "Старий гуцул", "Фасулька", "Ойра", "Червона спідниця", "Ганка" та ін.). Найактивнішими носіями фольклорних традицій, обрядів краю є такі колективи: "Банилівська толока", "Прилипчанка", "Южинецькі молодички", "Левенки", "В'янечек", "Кіцманчани", "Родина", "Черемош", "Дністрові серпанки" та багато інших. Значна їх частина виступають на сучасних фольклорних фестивалях як в Україні, так і за кордоном [11, 279-283].

Велике значення на подібних фольклорних фестивалях мають національні костюми учасників, що оздоблені особливою, характерною для певного краю, зокрема Буковини, вишивкою. Як зазначає буковинська дослідниця Настасія Марусик-Жмендак, "одним із яскравих виявів художньої культури народу є його традиційний одяг. Будучи необхідним для існування людини, народний костюм означає приналежність його власника до тієї чи іншої нації, а також засвідчує, значною мірою, соціальний стан і вид діяльності людини, господарсько-культурну діяльність. Прикметною особливістю традиційного народного одягу української нації є його оздоблення вишивкою". А вишиванка стала духовним символом українців, з яким пов'язана їх історія, культура, творчі пошуки [12, 12].

Відзначаючись великою різноманітністю орнаментальних мотивів, їхніх композиційних вирішень і колористичним багатством, український костюм Буковини є цінною культурною спадщиною нашого народу. На прикордонній території завжди існує більше можливостей для культурних взаємозв'язків, тому не випадково у костюмі буковинців особливо чітко простежуються спільні художньо-стильові риси з молдавським і румунським одягом. Термінологія окремих компонентів українського одягу також збігається з молдавською та румунською. Наприклад, овчинна безрукавка у багатьох селах Глибоцького та Новоселицького районів, що розташовані біля румунського кордону, носила назву блудниця, а жіноча горботка – фота, оскільки її носили по-румунськи прямо, не підтикаючи кінці

полотнища під пояс, як це робили українці. У селах Сокирянського району, які прилягають до молдавського кордону, буковинську горбатку називали катрінцею [9, 95-96]. Досліджуючи вплив румунської традиції на український народний одяг, варто зазначити, що деякі науковці вважають, що українці запозичили у румунів хутряний одяг [15, 526]. Найпоширенішими з них серед українського, молдавського і румунського населення були кептарі та кожухи.

Певні художні аспекти буковинського народного одягу мали аналогію у російському та білоруському одязі. Так, жіночий святковий південновеликоруський костюмний комплект, одяг південних областей Білорусі, а також буковинський комплект Заставнівського та Кіцманського районів перегукувались щодо характеру побудови декору. Вишивка яскравою вагомою плямою покривала рукави, груди і плечі російської рубашки й української сорочки. Широко орнаментовані вставки акцентували напліччя білоруських сорочок. Російська й білоруська поньова та буковинська горбатка ділились на три рівних частини. Барвистість верху комплексів дещо урівноважувала певну вагу низу, закритого настегновим одягом. У південновеликоруському комплекті поньову носили з підтиком для зорового збільшення стегон. З тією ж метою подібним чином носили горбатку буковинки передгір'я, рівнинних районів. Подібність цих комплексів виразилась і в наявності тканого поясу, котрий підкреслював талію, в характері його орнаментативної та колористичної вирішенні [9, 92-93].

Підсумовуючи вищезазначене, слід відзначити, що дані порівняльно-етнографічного аналізу спільних художньо-стильових рис буковинського костюму й одягу сусідніх слов'янських народів свідчать, що художній ансамбль народного костюму Буковини кінця XIX – початку XX ст. був результатом великого і складного історичного шляху розвитку народного мистецтва краю. Протягом віків його художні якості формувались у тісній взаємодії з костюмними комплексами молдавського, румунського, російського населення [9, 92-93].

Деякі науковці, серед яких заслужений діяч мистецтв Микола Шкрібляк, у своїх дослідженнях, використовуючи словосполучення сучасний народний костюм, мають на увазі костюми 50-60-х рр. XX ст., оскільки ті, які шилися пізніше втратили і свою художню цінність, і буковинську семантику. Сьогодні такі села Буковини, як Топорівці, Магала, Бояни творять так званий сучасний костюм, який не має нічого спільного з тим стародавнім одягом, що побутував у цих поселеннях. Така негативна тенденція нині спостерігається в усіх буковинських селах. На фольклорних фестивалях можна побачити як колективи, чи то через несмак, чи через незнання, одягають "постоли з Путильщини, горбатку з Новоселиці, а сорочку з Кіцманщини" [16, 3-4]. Отже, організовуючи різноманітні фольклорні свята та фестивалі, варто особливу увагу звертати на достовірність і національного одягу, і обрядів, пісень, звичаїв окремого регіону, адже істинну духовну цінність має справжній автентичний фольклор, а не певні відлуння фольклоризму.

Досліджуючи особливості етнофольклорної культури Буковини, необхідно відмітити регіональну специфіку народної вишивки. Кожний район, кожне село буковинського краю має свої характерні мотиви вишивки та притаманну лише їй кольорову гаму. Зокрема, у кольоровій гамі поліхромної вишивки гірських районів регіону домінує поєднання червоного, жовтого, коричневого та синього кольорів. На території Верхнього Буковинського Попруття – жовтого, чорного, червоного, зеленого та синього; Нижнього Буковинського Попруття – червоного, синього, жовтого. У зоні Прикарпатської Буковини домінує поєднання голубого, жовтого, фіолетового та бордового кольорів. В зоні Буковинського Поділля – червоного, чорного, зеленого та фіолетового кольорів. Орнаментальні елементи буковинських вишивок могли мати подібні форми, але завдяки використанню різноманітної кольорової гами вони набували неповторного вигляду. В цьому і полягає їх висока художня цінність [12, 15].

Однією з особливих сторінок буковинської вишивки є вишивання бісером. Цей вид декоративного мистецтва виник понад 4 тисячі років тому. На території України бісер у вишивці почали використовувати в середині XIX ст. для оздоблення окремих елементів на тлі вишивок, виконаних нитками. Пізніше Буковина (зокрема, Кіцманський, Заставнівський і Глибоцький райони) стала регіоном поширення суцільного вишивання бісером. Завдяки його використанню буковинські сорочки набувають яскраво-святкового вигляду. Ще одна регіональна особливість буковинських сорочок – кінці рукавів та подолів обов'язково прикрашаються широкими смугами мережок "цирок". Цирка – це ажурна мережка складного геометризовано-рослинного орнаменту, виконана білим шовком. Відблиск білосніжного шовку в контрасті із барвистою бісерною вишивкою надає сорочці неповторного вигляду. Це – золота сторінка буковинської вишивки, яка не має аналогів [12, 15].

Унікальним явищем мистецтва буковинської вишивки є цирковані сорочки, тобто сорочки, повністю оздоблені вищезгаданою технікою змережування. Такі вишивки більш характерні для румунського та молдавського населення краю, яке проживає в Новоселицькому, Глибоцькому, Герцаївському і Сторожинецькому районах [6, 3]. На превеликий жаль, через складність виконання спосіб

виготовлення циркованих сорочок поступово відмирає. Старші майстрині помирають, а молодь не оволодіває цією технікою. Назагал техніка шиття "білим – по білому" – давня загальнослов'янська традиція, яка пов'язана з ідеалами чистоти й краси, з вірою в добре і чисте життя [12, 15]

На нашу думку, варто згадати також розвиток і збереження традицій у килимарському мистецтві, оскільки воно з давніх-давен і до сьогодні як ніде поширене на Буковині і має великий вплив на життя буковинського населення, будучи головною окрасою інтер'єру житла. В Хотинському, Кельменецькому, Сокирянському районах розповсюдженні килими з медальйонною композицією. Вирізняються вони обмеженою кількістю мотивів – це переважно великі ромби з гачками або просто ступінчасті ромби на чорному тлі. Оригінальністю виділяються килими Кіцманщини та Заставнівщини, характерною особливістю яких є чергування зооморфних мотивів з рослинними орнаментом. У Новоселицькому, Глибоцькому, Сторожинецькому та Герцаївському районах, де переважає румунсько-молдавське населення, розповсюджені килимові вироби з яскравим рослинним орнаментом на чорному тлі. Це великі букети квітів, що чергуються. Також, окрім звичайних квітів, у композицію малюнка вводиться китиця винограду з листям [5, 3].

На сьогоднішній день створення буковинських килимів перейшло у сферу професійного мистецтва. В сучасній практиці характерні мотиви народного килима часто використовують при створенні сценічного костюму для фольклорних колективів, призначенням якого є репрезентація регіональних традицій. Це відповідає бажанню самодіяльних і професійних колективів комплексно продемонструвати національний колорит та виразити його у синтезі пісні, танцю та костюму. Отже, ми можемо констатувати, що шляхи розв'язання проблеми збереження та розвитку традицій у сучасному декоративному мистецтві пов'язані з індивідуальною творчою активністю професійних художників. Специфікою цього процесу є потреба впровадження новаторських ідей у традиційні форми мистецьких процесів. І саме поглиблене вивчення народного мистецтва є підґрунтям, необхідним для здійснення трансформації традиційного в сучасне [7, 116-121].

На Буковині, особливо на Гуцульській частині (Путильський та Вижницький райони), інструментальна музика має велике значення в житті та мистецтві населення. Вона супроводжує низку трудових процесів, усі календарні й сімейні обряди (похорони, весілля, "колачини" – хрестини), ворожіння. Вистави народного театру, усі без винятку види традиційних процесів, танців і хороводів. Музичні інструменти, які й українці, й румуни вважають традиційними завдяки використанню, а не завдяки їх створенню, – тилинка, флюяра, волинка та ін. Найбільшу групу цієї місцевості складають духові інструменти, серед яких найвизначнішим є трембіта [13, 56-57].

Трембіта, яка й донині поширена в Гуцульській частині Буковини, – це натуральна довга дерев'яна амбушюрна труба без бокових отворів, довжиною до 3-х метрів, котра зустрічається і в польській традиції, і в румунській та українській. Б. Яремко у своєму дослідженні на базі етномузичних матеріалів, зібраних у фольклорних експедиціях 2002-2005 років, описав те, як зафіксувалася у пам'яті сучасних гуцулів трембіта та її функціонування. Наприклад, один із сучасників стверджує, що "трембіта є найпопулярнішим і "найсильнішим" звуковим знаряддям, а оскільки її звучання можна чути на значній відстані, вона з давніх-давен була неперевершеним засобом передачі необхідної інформації, служачи в горах заміном телефону". У полонинському господарстві трембіта є невід'ємним атрибутом літньо-осіннього пастухування. Кожна з трембітних мелодій-сигналів, що звучать на полонині у відповідний час, несе в собі конкретне смислове навантаження [18, 260-261].

Сучасні музикознавці стверджують, що на Буковині трембітарів залишилося обмаль, а грають на них переважно самоуки-аматори [1, 11]. Проте музичний інструментарій буковинців, а особливо гуцулів, і досі залишається виразним показником їх історії, ментальності й типу культури, а відтак зберігається їх етнофольклорна культура загалом [13, 58-59].

Отже, такі чинники, як історична взаємодія з культурами інших народів і сучасний пограничний взаємовплив румунського та молдавського населення, створили на загальноукраїнському ґрунті власну своєрідну етнофольклорну культуру Буковини. Цікавим феноменом у сучасній соціокультурній сфері є етно- та фольклорні фестивалі, метою яких є ознайомлення населення з національною культурою і традиціями, їх трансляція та збереження, що особливо актуально за умов негативних наслідків глобалізаційних чинників. На подібних фестивалях представлені інсценізації народних обрядів та звичаїв, а також всі можливі види народного мистецтва, серед яких народний одяг, вишивка і килимарство Буковини, що набули своїх особливостей завдяки постійній крос-культурній та поліетнічній взаємодії. Власне завдяки фольклору український народ здатен зберегти свою самобутність та ідентичність, дати поштовх до матеріального і духовного відродження й процвітання національної культури.

Література

1. Бабух В. Чи лишаться Карпати з трембітами? / Василь Бабух // Чернівці. – 2007. – 29 червн. (№ 26). – С. 11.
2. Вашківська маланка стане обласним фестивалем [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.chas.cv.ua/3214-vashkvecka-malanka-stane-oblasnim-festivalem.html>.
3. Вишневецька І. "Буковинські зустрічі" в Угорщині / Ірина Вишневецька [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://chernivtsy.eu/portal/4/561-561.html>.
4. Герцюк Т. Народження краси / Т. Герцюк. – Ужгород : Карпати, 1985. – 72 с.
5. Гордійчук М. Буковинський народний килим / М. Гордійчук // Буковинське віче. – 2008. – 22 жовтня (№ 80). – С. 3.
6. Гордійчук М. Символи буковинської вишивки / М. Гордійчук // Буковинське віче. – 2010. – 15 груд. (№ 94). – С. 3.
7. Дутка-Жаворонкова В. Впровадження традицій буковинського килимарства у сучасний мистецький процес / Вікторія Дутка-Жаворонкова // Буковинський журнал. – 2012. – № 3. – С. 116-121.
8. Кожолянко Г. Магічність буковинської маланки: традиції та сучасність / Георгій Кожолянко // Народна творчість та етнографія. – 2005. – № 5. – С. 89-92.
9. Костишина М. В. Український народний костюм Північної Буковини: традиції та сучасність / М. Костишина // Чернівці: Рута, 1996 – 191 с.
10. Курочкін О. Громадський побут і звичаєвість / О. Курочкін // Культура і побут населення України: Навч. посібник. / В. І. Наулко, Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горленко та ін. – К. : "Либідь", 1991. – 232 с.
11. Кушніренко А. М. .М. Історія музичної культури й освіти Буковини : навч. осібник / А.М. Кушніренко, О.В. Залутський, Я.М. Вишпінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – 376 с.
12. Марусик-Жмендак Н. Барви Буковини / Н. Марусик-Жмендак. – К. : Народні джерела, 2006. – 152 с.
13. Мацієвський І. Музика у міжкультурному контексті / Ігор Мацієвський // Гуцули, бойки, лемки – традиція і сучасність: матеріали наук. конф. / за ред. Ю. Чонстка-Клапата; пер.: А. Важеха, Д. Камінська. – Краків, 2008. – 192 с. – С. 43-64.
14. Міжнародний гуцульський фестиваль // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.main.
15. Фольклористична монографія українців Сучавського повіту та румунів Чернівецької області. – Сучава: Сучав. повіт. рада, 2012. – 560 с.
16. Черняк Л. Буковинський народний костюм / Людмила Черняк // Буковина. – 2011. – 12 лист. (№ 84). – С. 3-4.
17. Широкова Е. Музыкальный фестиваль в диалоге культур: автореф. дис. ... канд. культурологии / Е. А. Широкова. – Санкт-Петербург : [б. и.], 2013. – 22 с.
18. Яремко Б. Трембіта як пам'ятка духовної культури гуцулів / Богдан Яремко // Проблеми етномізіології. – Випуск 4. – К., 2009. – С. 260-269.

References

1. Babukh V. Chy lyshatsia Karpaty z trembitamy? / Vasyl Babukh // Chernivtsi. – 2007. – 29 chervn. (№ 26). – S. 11
2. Vashkivetska malanka stane oblasnym festyvalem [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.chas.cv.ua/3214-vashkvecka-malanka-stane-oblasnim-festivalem.html>
3. Vyshnevskia I. "Bukovynski zustrichi" v Uhorszhyni / Iryna Vyshnevskia [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://chernivtsy.eu/portal/4/561-561.html>.
4. Hertsyuk T. Narodzhennia krasny / T. Hertsyuk. – Uzhhorod : Karpaty, 1985. – 72 s.
5. Hordiichuk M. Bukovynskiy narodni kylym / M. Hordiichuk // Bukovynske viche. – 2008. – 22 zhovtnia (№ 80). – S. 3.
6. Hordiichuk M. Symvoly bukovynskoi vyshyvky / M. Hordiichuk // Bukovynske viche. – 2010. – 15 hrud. (№ 94). – S. 3
7. Dutka-Zhavoronkova V. Vprovadzhennia tradytsii bukovynskoho kylymarstva u suchasnyi mystetskyi protses / Viktoriia Dutka-Zhavoronkova // Bukovynskiy zhurnal. – 2012. – № 3. – S. 116-121.
8. Kozholianko H. Mahichnist bukovynskoi malanky: tradytsii ta suchasnist / Heorhii Kozholianko // Narodna tvorchist ta etnografia. – 2005. – № 5. – S. 89-92.
9. Kostyshyna M. V. Ukrainskyi narodniy kostium Pivnichnoi Bukovyny: tradytsii ta suchasnist / M. Kostyshyna // Chernivtsi: Ruta, 1996 – 191 s.
10. Kurochkin O. Hromadskyi pobut i zvychaievist / O. Kurochkin // Kultura i pobut naselennia Ukrainy: Navch. posibnyk. / V. I. Naulko, L. F. Artiukh, V. F. Horlenko ta in. – K. : "Lybid", 1991. – 232 s.
11. Kushnirenko A.M., Zalutskyi O.V., Vyshpynska Ya.M. Istoriia muzychnoi kultury y osvity Bukovyny : navch. osibnyk / A.M. Kushnirenko, O.V. Zalutskyi, Ya.M. Vyshpynska. – Chernivtsi : Chernivetskyi nats. un-t, 2011. – 376 s.
12. Marusyk-Zhmendak N. Barvy Bukovyny / N. Marusyk-Zhmendak. – K. : Narodni dzherela, 2006. – 152 s.

13. Matsiievskiy I. Muzyka u mizhkulturnomu konteksti / Ihor Matsiievskiy // Hutsuly, boiky, lemky – tradytsiia i suchasnist: materialy nauk. konf. / za red. Yu. Chonstka-Klapyta; per.: A. Vazhekha, D. Kaminska. – Krakiv, 2008. – 192 s. – S. 43-64
14. Mizhnarodnyi hutsulskyi festyval. – Elektronnyi resurs: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.main.
15. Folklorystychna monohrafiia ukrainsiv Suchavskoho povitu ta rumuniv Chernivetskoi oblasti. – Suchava: Suchav.povit.rada, 2012. – 560 s.
16. Cherniak L. Bukovynskyi narodnyi kostium / Liudmyla Cherniak // Bukovyna. – 2011. – 12 lyst. (№ 84). – S. 3-4.
17. Shirokova E. Muzykal'nyi festival' v dialoge kul'tur: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii / E. A. Shirokova. – Sankt-Peterburg : [b. i.], 2013. – 22 s.
18. Yaremko B. Trembita yak pamiatka dukhovnoi kultury hutsuliv / Bohdan Yaremko // Problemy etnomuzykologhii. – Vypusk 4. – K., 2009. – S. 260-269.

УДК 303.01

Кононова Яна Вячеславівна
аспірантка кафедри практичної психології,
соціології та соціальної роботи
Приватного класичного університету
e-mail: ya.kononova@gmail.com

АНТРОПОЛОГІЯ СУЧАСНОСТІ БРУНО ЛАТУРА

Проблематизуються сучасні теоретичні перспективи, що задають тональність дискусіям у гуманітаристиці та соціальних науках. Досліджується зміщення інтерпретаційних рамок у зв'язку з конвенціоналізацією конструктивістсько-інтерпретативної парадигми та виникненням низки наукових уявлень про складність. Предметом розгляду статті є принципові методологічні позиції, заявлені в антропології сучасності – дослідницькій ініціативі французького теоретика Б. Латура, зосередженій на пошуку шляхів оновлення соціального знання.

Ключові слова: актор-мережева теорія, конструктивізм, постгуманітаристика, Бруно Латур.

Кононова Яна Вячеславівна, аспірантка кафедри практичної психології, соціології та соціальної роботи Приватного класичного університету

Антропология современности Бруно Латура

Проблематизируются современные теоретические перспективы, задающие тональность дискуссиям в гуманитаристике и социальных науках. Исследуется смещение интерпретационных рамок в связи с конвенционализацией конструктивистско-интерпретативной парадигмы и возникновением ряда научных представлений о сложности. Предметом рассмотрения статьи являются принципиальные методологические позиции, заявленные в антропологии современности – исследовательской инициативе французского теоретика Бруно Латура, сосредоточенной на поиске путей обновления социального знания.

Ключевые слова: актор-сетевая теория, конструктивизм, постгуманитаристика, Бруно Латур.

Kononova Yana, postgraduate, the psychology, sociology and social work chair, Private classical university

Bruno Latour anthropology of modernity

The contemporary approaches to the methodology of humanities and social sciences, related to attempts to formulate a new paradigm of knowledge are problematized in this article. The employment of the term paradigm refers to a disciplinary matrix outlining the interpretive framework of the scientific research proposed by T. Kuhn. Considering that this definition is a stereotypical understanding of science and itself needs to be problematized the instrumental employment of the term is offered.

At the beginning of the XXI century the constructivist maxima in the social sciences had been dominating. It also had been contending for the status of a leading paradigm in the philosophy of science. The thematizing of homo cognoscens and communicative space of culture had been having emancipating nature and had been aiming at transforming the scientific oriented epistemology into the social-humanitarian synthetic vision and the descriptive methods development. The interest in epistemological problems was caused by the crisis of classical samples and its overcoming. The situation, which is called non-classical, had emerged at the borders, where the classical theories had collided with objects that not could be described in the accustomed terms. In the XIX century, such objects had been seen as exceptions from the rules, exotic representatives of micro- and megaworlds. The number of such objects is steadily increasing in contemporary world. The disobedient objects, centaurs- objects are the scientific knowledge feature at the beginning of the XXI century. The Science and Technology Studies (STS) had become the sources of such kind of objects discovering.

13. Matsiievskiy I. Muzyka u mizhkulturnomu konteksti / Ihor Matsiievskiy // Hutsuly, boiky, lemky – tradytsiia i suchasnist: materialy nauk. konf. / za red. Yu. Chonstka-Klapyta; per.: A. Vazhekha, D. Kaminska. – Krakiv, 2008. – 192 s. – S. 43-64
14. Mizhnarodnyi hutsulskiy festyval. – Elektronnyi resurs: http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/hutsul_festival.main.
15. Folklorystychna monohrafiia ukrainsiv Suchavskoho povitu ta rumuniv Chernivetskoi oblasti. – Suchava: Suchav.povit.rada, 2012. – 560 s.
16. Cherniak L. Bukovynskiy narodnyi kostium / Liudmyla Cherniak // Bukovyna. – 2011. – 12 lyst. (№ 84). – S. 3-4.
17. Shirokova E. Muzykal'nyi festival' v dialoge kul'tur: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii / E. A. Shirokova. – Sankt-Peterburg : [b. i.], 2013. – 22 s.
18. Yaremko B. Trembita yak pamiatka dukhovnoi kultury hutsuliv / Bohdan Yaremko // Problemy etnomuzykologhii. – Vypusk 4. – K., 2009. – S. 260-269.

УДК 303.01

Кононова Яна Вячеславівна
аспірантка кафедри практичної психології,
соціології та соціальної роботи
Приватного класичного університету
e-mail: ya.kononova@gmail.com

АНТРОПОЛОГІЯ СУЧАСНОСТІ БРУНО ЛАТУРА

Проблематизуються сучасні теоретичні перспективи, що задають тональність дискусіям у гуманітаристиці та соціальних науках. Досліджується зміщення інтерпретаційних рамок у зв'язку з конвенціоналізацією конструктивістсько-інтерпретативної парадигми та виникненням низки наукових уявлень про складність. Предметом розгляду статті є принципові методологічні позиції, заявлені в антропології сучасності – дослідницькій ініціативі французького теоретика Б. Латура, зосередженій на пошуку шляхів оновлення соціального знання.

Ключові слова: актор-мережева теорія, конструктивізм, постгуманітаристика, Бруно Латур.

Кононова Яна Вячеславівна, аспірантка кафедри практичної психології, соціології та соціальної роботи Приватного класичного університету

Антропология современности Бруно Латура

Проблематизируются современные теоретические перспективы, задающие тональность дискуссиям в гуманитаристике и социальных науках. Исследуется смещение интерпретационных рамок в связи с конвенционализацией конструктивистско-интерпретативной парадигмы и возникновением ряда научных представлений о сложности. Предметом рассмотрения статьи являются принципиальные методологические позиции, заявленные в антропологии современности – исследовательской инициативе французского теоретика Бруно Латура, сосредоточенной на поиске путей обновления социального знания.

Ключевые слова: актор-сетевая теория, конструктивизм, постгуманитаристика, Бруно Латур.

Kononova Yana, postgraduate, the psychology, sociology and social work chair, Private classical university

Bruno Latour anthropology of modernity

The contemporary approaches to the methodology of humanities and social sciences, related to attempts to formulate a new paradigm of knowledge are problematized in this article. The employment of the term paradigm refers to a disciplinary matrix outlining the interpretive framework of the scientific research proposed by T. Kuhn. Considering that this definition is a stereotypical understanding of science and itself needs to be problematized the instrumental employment of the term is offered.

At the beginning of the XXI century the constructivist maxima in the social sciences had been dominating. It also had been contending for the status of a leading paradigm in the philosophy of science. The thematizing of homo cognoscens and communicative space of culture had been having emancipating nature and had been aiming at transforming the scientific oriented epistemology into the social-humanitarian synthetic vision and the descriptive methods development. The interest in epistemological problems was caused by the crisis of classical samples and its overcoming. The situation, which is called non-classical, had emerged at the borders, where the classical theories had collided with objects that not could be described in the accustomed terms. In the XIX century, such objects had been seen as exceptions from the rules, exotic representatives of micro- and megaworlds. The number of such objects is steadily increasing in contemporary world. The disobedient objects, centaurs- objects are the scientific knowledge feature at the beginning of the XXI century. The Science and Technology Studies (STS) had become the sources of such kind of objects discovering.

The non-classical approaches had become a reaction to the discrepancy between the ideal object of classics and such disobedient objects, abstract subject and particular individuals, classic methodology and intensive activities resources search in all areas of practice. In regard to the latter aspect had emerged two fundamentally different theoretical positions in the 60-70 years of the last century. The first had been problematizing the human factor in its connection with the problem of management. This position had been proposing the extension of a scientific research project and had been stating the necessity to take into account the human factor as a limitation in the strategy of exact and natural sciences increasing efficiency success employment, the necessity of further technological expansion. According to this position the most important technologies of this century should be the design of future, high humanitarian technologies, the social actors assembly and destruction algorithms. The basic methodology in the framework of this theoretical orientation becomes mathematical modeling of complex systems and facilities using in cybernetics, Artificial Intelligence, synergetics.

The second position on the contrary had been problematizing the subject of modernist thinking settings and practices, claiming the extensive way deadlock. The group of methodological problems in the detection and de-automatization classic models had revealed. These models had transformed into large productions, management structures, scientific activity forms and had captured in its functioning orbit huge natural and human resources. The modern science practices had appeared in social scientists, historians, anthropologists the focus of interest. In this research perspective the science like traditional societies day-to-day practices defines some convictions and beliefs and limits others. The advancement in the non-classical situation was possible with a modified approach to the stationary existence of classic samples. Under the pressure of postmodern criticism this condition had been simplifying and had been often interpreting as a rejection of the samples — methodological and ideological norms. Scientific facts had been understanding as socially constructed — thoughts and decisions constructs of the scientific community.

New paradigm criticizes culture-and social determinism, which are characteristic for the interpretivist/constructivist paradigm. The interpretive framework offset is caused by the appearance of several research new areas and changes in the academy itself. Not a choice between the epistemological and ontological outlook, but the continuation of the alternative screenplays of modernization, the different type of subjectivity, the strategy of preventing extensive mechanical activity vector of search marks today the basic problems change. The advanced, cutting-edge research perspectives, which set the tone of discussions are associated with the appearance of postanthropocentric humanities. In the center of postanthropocentric paradigm interest there is the problem of the common world composition, combining both humans and non-humans. This shared world is characterized not in terms of globalization but the space — in a planetary perspective. The emancipatory potential of humanities accordingly to new outlook concerns not only people who are discriminated against in terms of race, gender, class, ethnicity or values, and above all — the species emancipation from the centered on the own interests human species dictate. The issues of species identity borders, of man's connection with the environment, technology, things, animals, biopower and biopolitics questions had become the key issues.

What should be a positive knowledge of the future in the context of global migration, disasters of natural origin, biotechnological progress that cannot be compared with all in human history happened before? This is the question now facing the humanities and the social sciences. The emergence of new theoretical horizons is associated with a questioning knowledge requested in the actual situation. B. Latour's Anthropology of modernity focuses on the common world semantic grounds, deployed in the new diplomacy and the new enlightenment concepts.

Keywords: actor-network theory, constructivism, posthumanities, B. Latour.

У статті проблематизуються сучасні підходи в методології соціальних і гуманітарних наук, пов'язані зі спробами сформулювати нову парадигму. Використання останнього терміна відсилає до дисциплінарної матриці, визначеної Т. Куном, що окреслює інтерпретаційну рамку досліджень, проведених вченими, котрі поділяють як онтологічні, так і епістемологічні, як етичні, так і естетичні підстави досліджень, що є результатом використання такої матриці [11]. Враховуючи, що дане визначення являє собою стереотипне розуміння науки і саме потребує проблематизації, будемо використовувати цей термін інструментально. Оскільки в сучасній гуманітаристиці не існує гомогенних парадигм, а, скоріше, різні напрямки, тенденції та дослідницькі перспективи, даний термін сучасними вченими використовується, швидше, риторично [2, 158]. Далі мова піде про постгуманітарну парадигму — так, як вона представлена у працях французького теоретика Б. Латура, в її зв'язку з конструктивістсько-інтерпретативною парадигмою та рядом уявлень наук про складність. На початку ХХІ століття в суспільних науках домінувала конструктивістська максима, що претендувала і на статус провідної парадигми в філософії науки. Тематизація людини пізнаючої (*homo cognoscens*) [1, 17] і комунікативного простору культури мала емансипуючий характер та була спрямована на перетворення сциєнтистськи орієнтованої теорії пізнання в соціально-гуманітарне синтетичне бачення і розвиток дескриптивних методів. Внаслідок такої критики гуманістична картина реальності, що повинна була замінити уявлення про структурно-функціональну або економічно-детерміновану діяльність людей, успадковує характер тієї універсалістської догми, на яку був спрямований її критичний пафос. Антропология сучасності [12] французького соціолога і філософа Б. Латура — дослідницька ініціатива, зосереджена, зокрема, на пошуку альтернативних сценаріїв модернізації, нових цілей і норм, шляхів оновлення авторитетності знання. Вона розгорнута в двох теоретичних орієнтаціях: актор-мережевій

теорії (Actor Network Theory, ANT) та проекті дослідження режимів існування (An Inquiry Into Modes of Existence, AIME), що розвиваються паралельно у здвоєній програмі. Дослідженням творчості теоретиків актор-мережевого підходу займалися: Доманська Е., Столярова О., Неретина С., Огурцов О., Вахштайн В., Хархордин О., Кузнецов А., Харман Г. та інші. Імена вітчизняних дослідників автору не відомі.

Об'єктом дослідження статті є інтелектуальна творчість Бруно Латура – публікації, видані в різні роки, а також творчість його опонентів.

Предметом розгляду є принципові методологічні позиції, заявлені теоретиками актор-мережевої теорії.

Звертаючись до того, на що була націлена група неklasичних методологічних завдань, варто відзначити, що інтерес до гносеологічної проблематики був викликаний кризою класичних зразків та його подоланням. Ситуація, яку прийнято називати неklasичною, виявляє себе на кордонах, коли класичні теорії стикаються з об'єктами, що не описуються у звичних термінах. У XIX столітті такі об'єкти сприймаються як виключення з правил, екзотичні представники мікро- і мегасвітів. Однак кількість подібних об'єктів неухильно зростає. "Непокірні об'єкти досліджень" (disobedient subjects) [2, 156], об'єкти-кентаври — особливість наукового знання кінця XX – початку XXI століття [9, 729]. Джерелами виявлення об'єктів подібного роду, наприклад, з'явилася практика дослідження діяльності наукових лабораторій соціальними вченими (Science and Technology Studies, STS). Для їх визначення Б. Латур запропонував термін "кошлаті" (objetschevelus) [3, 12]. Такі об'єкти неможливо було описати в натуралістичних уявленнях: "За своїми властивостями кошлаті об'єкти повністю відрізняються від колишніх, класичних або "гладких" об'єктів (objetschauves); саме тому говорять про кризу щоразу, коли відбувається їх вторгнення в світ <...> Ми присутні при множенні "заплутаних" об'єктів, яких вже ніщо більше не може утримати в рамках одного тільки природного світу" [3, 18].

Неklasичні підходи з'явилися реакцією на неспівмірність ідеального об'єкта класики таким "непокірним об'єктам", абстрактного суб'єкту конкретним індивідам, її методології – пошуку ресурсів інтенсивної діяльності в усіх сферах практики. Відносно останнього аспекту в 60-70-х роках минулого століття виникли дві принципово різні позиції. Перша проблематизувала людський фактор в його зв'язку з проблемою управління, яку пропонувалося вирішувати розширенням наукового проекту: "Основний напрямок технологічного розвитку нашої цивілізації був пов'язаний з пошуком нових ресурсів і підвищенням ефективності їх використання. Почасти цим і пояснюється стрімкий розвиток природничих наук — фізики, хімії, біології — з якими пов'язано створення цих ресурсів <...> Однак, судячи з усього, не в цих сферах лежать головні виклики, з якими зіткнеться людство в XXI столітті. Основні загрози, ризики та можливості будуть пов'язані з людиною і суспільством, з управлінням соціальними процесами, з організацією та самоорганізацією соціальних, соціально-технологічних та інших "людинімірних систем" [8, 335]. Ця позиція заявляє про необхідність враховувати людський фактор як обмеження в стратегії підвищення ефективності використання успіхів точних і природничих наук, технологічної експансії. Найважливішими технологіями цього століття, на думку дослідників, мають стати проектування майбутнього, високі гуманітарні технології, алгоритми збірки і руйнування соціальних суб'єктів. "Багато обмежень вже усвідомлено. І, мабуть, найбільш серйозні з них пов'язані з управлінням і взаємодією людей. "Швидкість ескадри визначається швидкістю самого повільного корабля", — говорить відома мудрість. І цим самим повільним кораблем все частіше опиняється людина <...> Незважаючи на розвиток математичної психології, теоретичної географії, математичної соціології, нарешті, математичної історії, їхні висновки і результати не можна порівняти з тим, що дають природні науки для опису, розуміння і передбачення властивостей своїх об'єктів. Мабуть, тут лежить величезне поле діяльності для міждисциплінарних підходів. Цілком ясна і наукова стратегія найближчих десятиліть — йти від добре понятих систем і процесів в природознавстві, враховуючи мінімальну кількість нових сутностей, що характерні для соціальних чи гуманітарних наук" [8, 335]. Основною методологією в рамках цієї теоретичної орієнтації стає математичне моделювання складних систем та об'єктів, що використовується в кібернетиці, штучному інтелекті, синергетиці.

Друга позиція, навпаки, проблематизувала суб'єкт модерністських мисленнєвих установок і практик, заявляючи про безвихідність екстенсивного шляху. Тут виявляється група методологічних завдань по виявленню і деавтоматизації моделей, що переродилися в великі виробництва, управлінські структури, форми наукової діяльності, що захопили в орбіту свого функціонування природні та людські ресурси. В фокусі інтересу соціальних вчених, істориків, антропологів виявилися практики сучасної науки. У цій дослідницькій перспективі наука, як, наприклад, і буденні практики життя в традиційних суспільствах, визначає одні переконання і вірування та обмежує інші. "Речі повинні бути виведені на світло!" — програмна теза теоретиків актор-мережевого підходу [13]. Система натуралістичних предметних уявлень класичної теорії, по-перше, маскує справжній процес боротьби різних

сил і інтересів, що йде в "катівнях науки", в "театрах випробування сил" за становлення "агентами реальності" [13]. По-друге, вона заміщає односторонніми схемами власне буття об'єктів. Це породжує і робить все більш загрозливою екологічну проблему і ряд інших проблем, пов'язаних з величезною соціальною інерцією екстенсивних типів діяльності. "Соціологія фактів свідчить про кризу об'єктивності, яке стосується всіх об'єктів, — стверджує Латур, — Не тільки спірних, непокірних, "кошлатих" об'єктів, а й "гладких" об'єктів класичного світу" [3, 18]. По-третє, система класичних понять не виявляла проблеми узгоджень різних моделей світу — "режимів істини" [12] в термінах Латура і визначення способів їх взаємодії.

Просування в неklasичній ситуації було можливим за умови зміни підходів до стаціонарного існування зразків. Під тиском постмодерністської критики умова ця спрощувалася і часто трактувалася як відмова від зразків — методологічних і світоглядних норм. Наукові факти розумілися як конструкти думки і рішень наукової спільноти [10, 10]. Конструктивістський наративізм супроводжувався естетизацією наукового дискурсу, отожднюванням наукової діяльності з формами символічної активності, а наукового співтовариства — з художніми та літературними групами. "Наука — це цікава система переконання людей" [15, 180], — пише Б. Латур, що в своїх перших працях також зосередився на дискурсивному аспекті практики вчених.

Нова парадигма критикує характерний для постмодернізму культурцентризм і соціальний детермінізм. Зміщення інтерпретаційних рамок викликано появою низки нових напрямків досліджень, змінами в самій академії. Можна зафіксувати процес, який Д. Мігеса і А. Вілсон назвали "індогенізацією академії" [18]. До лав вчених включаються гуманітарії з тубільних культур, роблячи еластичним європейський корсет знання, особливо щодо понять раціональності, суб'єктності, місця людини у світі. Вони починають досліджувати західну людину так само, як антропологи досліджували тубільців. Цей напрям зараз активно розвивається. Так Б. Латур, що займався питанням "івуарізації місцевих кадрів" на заводах, розташованих у Кот-д'Івуарі, зазначає: "Ми не знали, як описати в етнографічних термінах поняття "раціональний", "ефективний", "компетентний" — всі ті якості, яких, здавалося, не вистачає в африканських кадрах. Я ясно бачив, що ці "почесні звання" завоюників не були результатом якого-небудь незалежного опису, — вони були гаслами, бойовим кличем <...> Тут була кричуща асиметрія: білі "антропологізували" негрів, але вони уникали "антропологізації" себе. Або скоювали це в екзотичній манері, зосередившись на самих архаїчних аспектах суспільства — фестивалях, астрології, причасті — а не на тому, що я бачив своїми очима: промислові технології, економізація, науковий метод і так далі. Іншими словами, все те, що складає структурне серце розширення імперії" [16, 3].

Парадигматичні зміни так само йдуть за конкретним індивідуальним досвідом, іноді вилученим із спілкування дослідників з людьми, що репрезентують іншу візію світу [2, 155]. За світоглядними зрушеннями слідують зміни в фокусах інтересу дослідницьких програм. Так методологічна установка "Слідувати за акторами"! веде до розширення теоретичного горизонту, слідуючи за "емпіричними метафізиками" акторів [4]. Вона фіксує виниклу теоретичну необхідність в плюралістичних онтологіях сил, що беруть участь у створенні нових асоціацій. Дослідження, як стверджує Латур, необхідно має вестися у напрямку включення в соціологічний горизонт переліку об'єктів не стандартизованого списку, а також у напрямку пошуку нових інституцій та концептів, здатних забезпечувати збирання соціального. "Якщо ми погоджуємося взяти до уваги всі розбіжності і невизначеності відносно не-людей, ми незабаром будемо змушені визнати, що "фактичний стан" описує все розмаїття акторів, які населяють наш світ, аж ніяк не краще, ніж поняття "соціальне", "символічне" і "дискурсивне" описують, що таке людське" [4, 37].

Зміну базової проблематики сьогодні маркує не вибір між гносеологічною перспективою і онтологічною, але продовження вектору пошуку альтернативних сценаріїв модернізації, іншого типу суб'єктивності, стратегії перешкодження механічної екстенсивної діяльності. Останні, що йдуть в авангарді (cutting-edge) дослідницькі перспективи, пов'язують з виникненням постапоцентристської гуманітаристики. В центрі її зацікавлення проблема композиції спільного світу, об'єднуючого як людей, так і "не-людей". Цей спільний світ характеризується не в термінах глобалізації, а космосу, в планетарній перспективі. "Гуманітаристика і далі залишається емансипуючою, при тому, звільнення, про яке вона говорить, вже стосується не тільки людей, які дискримінуються з точки зору раси, статі, класу, етнічного походження або цінностей, а, перш за все, — звільнення видів (species emancipation) з-під диктату зосередженого на своїх інтересах людського виду" [2, 164]. Ключовими питаннями стають питання кордонів видової ідентичності, зв'язку людини з середовищем, технологіями, речами, тваринами, питання біовлади і біополітики.

У створенні антропології сучасності має значення інтерес Латура не стільки до деконструкції моделей, скільки до проведення позитивної переоцінки модерністської парадигми. "Щоб боротися з

усіма екзотизмами, не можна задовольнятися негативним висновком: ми ніколи не були сучасними. Незважаючи на емансипуючий характер цього гасла, він швидко призводить до болісного питання: так а ким же ми були? І це питання постає всюди, де "ми" намагалися проводити модернізацію: чим же ми в такому випадку займалися? Щоб відповісти на ці питання позитивно, необхідно заново почати розробляти антропологію сучасності" [17]. Альтернативна модерністська парадигма зв'язується з продовженням та оновленням конструктивістської лінії: "Моя позиція полягає в тому, що конструктивізм міг би стати нашим єдиним захистом від фундаменталізму (останній я визначаю як тенденцію заперечувати сконструйованість і опосередкованість сутностей, чиє публічне побутування проте обговорюється). Переговори про досягнення життєздатного спільного світу можливі серед конструктивістів, але абсолютно неможливі, якщо за столом переговорів опиняються фундаменталісти" [5, 366]. Близька точка зору, яку філософ науки В. Лекторський позначив як "конструктивний реалізм", обговорюється в епістемології: проблематику взаємовідносини конструкції – природи, природності – штучності, органічного – неорганічного, що виникає в сучасній техноауці, екології, нових світоглядних парадигмах можна вирішувати тільки за умови визнання тієї обставини, що конструктивна діяльність вписана у реальність. "Для епістемологічного конструктивізму проблеми взаємовідносин природного та штучного не існує, так як для нього не існує природного, в той час як для позитивістів, наприклад, теоретичні конструкції занадто ідеальні, щоб брати їх в розрахунок. Однак нанотехнології конструюють предмети і матеріали, оперуючи елементами онтологій (атоми, елементарні частинки), яких позитивісти вважали логічними конструкціями з чуттєвих даних, а соціальні конструктивісти – простими фікціями" [7, 40]. Такого роду розуміння стає все більш популярним у світовій психології і когнітивній науці. Конструктивістська парадигма Б. Латура принципово розходиться з завданнями управління. Останнє, тісно пов'язане із законодавчим і описовим характером класичного наукового знання, мислиться Латуром як спрощення політичної роботи – "визначенням світу, яким ми спільно володіємо" [6, 356]. Конструктивізм зв'язується з політичними новаціями та дипломатією. Тема узгодження різних моделей, що оформляють позиції, і способи дії різних сил, виростає з теми їх зіткнень. Конфліктні ситуації оголюють факт наявності у акторів різних онтологій – "модусів існування" [12], альтернативна модерністська парадигма може оформитися в процесі виявлення протиріч в комунікації представників різних "режимів істини". Дані режими прояснюють існування предметних відмінностей, що використовуються в класичних підходах. Така заявлена мотивація проекту "Дослідження режимів існування" (An Inquiry into the Modes of Existence, AIME). Класична мова, як вважає Латур, погано пояснює, в чому полягає принцип віднесення того чи іншого знання до тієї чи іншої предметної сфери: "Незважаючи на те, що, візьмо для прикладу юридичну практику, вона складається з безлічі фрагментів, що мають не юридичні підстави, існує, однак, "правовий" спосіб їх об'єднання, і саме про цей своєрідний спосіб буде йтися, коли юристи намагаються визначити різницю між "хорошим" і "поганим" судженням" [17]. Розроблений протокол комунікації вводить в дію типологізацію мовних актів Дж. Остіна для визначення діючих сил (при цьому не обмежуючи їх лише лінгвістичною сферою) та критерії успішності і неуспішності мовних актів. "Принципи успішності чи неуспішності виконання правових процедур буде дуже важко знайти, звертаючись до сфери закону, так як вона рясніє позаюридичними складовими. Водночас ці принципи легше схопити, якщо вони відносяться до місць з'єднань, а не предметних сфер. Таке дослідження представляє собою пошук тих з'єднувачів, які називають "режимами існування" [17].

Проект AIME не змінює установкам ANT, але створює додатковий фокус дослідження. ANT артикулювала причину, через яку "ми ніколи не були новочасові", оскільки ніколи не жили в повністю розділених предметних сферах. Утім, предметні відмінності існують і фіксуються в комунікації, вимагаючи пояснень. Завдання проекту AIME повністю визначається такою роботою. Теоретичним пріоритетом ANT була пропозиція інструментів переміщення з однієї предметної сфери в іншу, слідуючи різноманітним мережам асоціацій у задачі переопису центральних інститутів сучасних суспільств в термінах актор-мереж. Мережі є гнучким інструментом, щоб зламати штучні кордони, встановлені між предметними сферами. Але при цьому не можна встановити, які відмінності існують між різноманітними рядами значень, щоб пояснити оригінальність досвіду "новочасових". Саме тому паралельно з дослідженнями мереж була продовжена інша лінія, щоб зосередитися не на асоціюванні, а на різних способах, якими ці асоціації пов'язують різні сутності та якісному визначенні режимів, в якому ці мережі розширюються. "Якщо у вас немає словника для опису та реєстрації цих відмінностей, люди повертатимуться назад до старої мови предметних відмінностей і говорити: "Давайте не змішувати науку з політикою" тощо. Дослідження науки були дуже ефективні в розгортанні усього розмаїття асоціацій, але поки немає вдалої заміни предметної диференціації, ми застрягли, оскільки люди завжди будуть повертатися до цієї мови <...> відтак, вони мають рацію, – ті, хто говорять, що

щось не береться до уваги, коли ви стверджуєте, що немає ніяких предметних сфер: вони є, але питання в тому, як ви їх реєструєте" [21, 308].

Отже, протягом останнього десятиріччя гуманітаристика переживає суттєві зміни. Вони пов'язані з конвенціоналізацією інтерпретативно-конструктивістської парадигми, критикою гуманістичної картини реальності, зближенням і зміною відносин між суспільними науками і корпусом природних і точних наук, появою різномірних і часто суперечливих напрямів думки, пов'язаних з новим матеріалізмом та новим емпіризмом – реакцією на епістемологічний перекид постмодерністської критики. Д. Кул, С. Фріст пишуть: "Домінуюча конструктивістська орієнтація в соціальному аналізі є неадекватною для мислення про матерію, матеріальності і політики способом, який віддає би належне сучасному контексту біополітики та глобальної політичної економіки. Тоді, як ми приймаємо, що радикальний конструктивізм зробив суттєвий внесок у розуміння роботи влади, ми також свідки того, що "алергія" на реальне, характерна для його лінгвістичних і дискурсивних форм мала своїм наслідком відвернення критичних дослідників від емпіричних форм дослідження, як того вимагають матеріальні процеси і структури" [19]. Розрив теоретичного знання з домінуючою в світі практикою усвідомлюється як вимога створення практичної методології, яка походить із глибокого аналізу дослідницького матеріалу. Деякі вчені визначають цю групу задач, як методологію, спрямовану на побудову теорії "знизу": "На мою думку, ми повинні стати більш емпіричними, більше поважати дослідний матеріал і пробувати будувати теорії "знизу"[2, 205], — пише Е. Доманська. Йдеться, за словами британського теоретика П. Джойса, не "про розширення теорії за допомогою аналізу даних, а про потенційність даних у розширенні нашої теоретичної уяви" [20].

Питання, що стоїть сьогодні перед гуманітарними і суспільними науками: яке має бути позитивне знання про майбутнє в умовах глобальної міграції, катастроф природного походження, біотехнологічного прогресу, який неможливо порівняти з тим, що до цього траплялося в людській історії? Виникнення нових теоретичних горизонтів пов'язано з проблематизацією знання, що має попит у сьогоденній ситуації. Майбутнє гуманітаристики пов'язане з осмисленням майбутнього людського виду і життя як такого: "Нам потрібно таке знання, такого типу пізнання, яке має survival value, тобто служить охороні і продовженню життя" [2, 202]. Антропологія сучасності Б. Латура зосереджена на смислових підставах спільного світу, розгорнутих в концепціях дипломатії та нового просвітництва. Чи можемо ми жити разом і як таке співіснування зрозуміти навіть у ситуації конфлікту? – питання, що порушуються французьким теоретиком. Відповідь на них припускає виникнення нових напрямків дослідження, створення експериментальної методології нового типу. Платформа АІМЕ є спробою організації таких досліджень. АІМЕ, як частина широкого проекту дипломатії між різними режимами істини на Заході і між Заходом та іншими культурами, спрямований на узгодження різних візій і комунікацій. В цьому сенсі антропологію Б. Латура можна протиставити як програмам наук про складність, що передбачають розширення наукового проекту за рахунок включення "мінімальної кількості нових сутностей, характерних для соціальних чи гуманітарних наук" [8, 335], так і інтерпретативно-конструктивістській парадигмі, що заперечує можливість створення спільного світу.

Література

1. Витченко Н. Неклассическая теория познания: стратегия case-study и методология конструкционизма / Н. Витченко // Вестник ТГПУ. – 2006. – №7. – С. 17–26.
2. Доманська Є. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле / Є. Доманська; [пер. з англ. та польськ. В. Склокін]. – К.: Ніка-Центр, 2012. – 264 с.
3. Латур Б. Политика природы / Б. Латур; пер. с фр. Д. Калугина // Неприкосновенный запас. – 2006. – №2. – С. 11–29.
4. Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / Б. Латур; [пер. с фр. И. Полонская]. – М.: НИУ ВШЭ, 2014. – 384 с.
5. Латур Б. Надежды конструктивизма / Б. Латур // Социология вещей: сб. статей. – М., 2006. – С. 169–199.
6. Латур Б. Когда вещи дают отпор: возможный вклад "исследований науки" в общественные науки / Б. Латур // Социология вещей: сб. статей. – М., 2006. – С. 342–365.
7. Лекторский В.А. Можно ли совместить конструктивизм и реализм в эпистемологии? / В.А. Лекторский // Конструктивизм в теории познания: труды ИФ РАН. – М., 2008. – С. 31–43.
8. Малинецкий Г. Теория самоорганизации. На пороге IV парадигмы / Г. Малинецкий // Компьютерные исследования и моделирование. – 2013. – Т. 5, №3. – С. 315–366.
9. Неретина С. С. Реабилитация вещи / С. С. Неретина, А. П. Огурцов. – СПб.: Мирь, 2010. – 800 с.
10. Fleck L. Genesis and Development of a Scientific Fact / L. Fleck. – Chicago: University of Chicago Press, 1979. – 368 p.

11. Kuhn T. The Structure of Scientific Revolutions / T. Kuhn. – Chicago: University of Chicago Press, 1996. – 175 p.
12. Latour B. An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns / B. Latour. – Cambridge Mass: Harvard University Press, 2013. – 520 p.
13. Latour B. The Pasteurization of France / B. Latour. – Cambridge Mass: Harvard University Press, 1993. – 273 p.
14. Latour B. Laboratory life: The social construction of scientific facts / B. Latour, S. Woolgar. – L.: Sage, 1979. – 257 p.
15. Latour B. Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society / B. Latour. – Cambridge Mass: Harvard University Press, 1987. – 274 p.
16. Latour B. Biography of an Inquiry: On a Book about Modes of Existence / B. Latour // Social Studies of Science. – 2013. – V. 43, № 2. – P. 1-15.
17. Latour B. Summary of the AIME project – An Inquiry into Modes of Existence / B. Latour // <http://www.bruno-latour.fr>.
18. Mihesuah D. Indogenizing the Academy: Transformation Scholarship and Empowering Scholarship / D. Mihesuah, A. Wilson. – Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. – 350 p.
19. New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics / Ed. by D. Coole, S. Frost. – Durham and London: Duke University Press, 2010. – 6 p.
20. Patrick J. What is the Social in Social History? / J. Patrick // Past and Present. – 2010. – V. 206, №1. – P. 216–217.
21. Tresch J. Another Turn after ANT: An Interview with Bruno Latour / J. Tresch // Social Studies of Science. – 2013. – V. 43, № 2. – P. 302–313.

References

1. Vitchenko N. Neklassicheskaia teoriia poznaniia: strategii case-study i metodologii konstruksionizma / N. Vitchenko // Vestnik TGPU. – 2006. – №7. – S. 17–26.
2. Domanska E. Istoriia ta suchasna humanitarystyka: doslidzhennia z teorii znannia pro mynule / E. Domanska. – K.: Nika-Centr, 2012. – 264 s.
3. Latur B. Politika prirody / B. Latur // Neprikosnovennyi zapas. – 2006. – №2. – S. 11–29.
4. Latur B. Peresborka sotsialnogo: vvedenie v aktorno-setevuiu teoriiu / B. Latur. – M.: NIU VSHE, 2014. – 384 s.
5. Latur B. Nadezhdy konstruktivizma / B. Latur // Sotsiologiya veshchey: sb. statey. – M., 2006. – S. 169–199.
6. Latur B. Kogda veshchi daiut otpor: vozmozhnyy vklad "issledovaniy nauki" v obshchestvennyye nauki / B. Latur // Sotsiologiya veshchey: sb. statey. – M., 2006. – S. 342–365.
7. Lectorskiy V. A. Mozhno li sovместit konstruktivizm i realizm v epistemologii? / V. A. Lectorskiy // Konstruktivizm v teorii poznaniia: trudy IF RAN. – M., 2008. – S. 31–43.
8. Malinetskiy G. Teoriia samoorganizatsii. Na poroge IV paradigmy / G. Malinetskiy // Kompiuternye issledovaniia i modelirovanie. – 2013. – T. 5, №3. – S. 315–366.
9. Neretina S. S. Reabilitatsiya veshchi / S. S. Neretina, A. P. Ogurtsov. – SPb.: Mir, 2010. – 800 s.
10. Fleck L. Genesis and Development of a Scientific Fact / L. Fleck. – Chicago: University of Chicago Press, 1979. – 368 p.
11. Kuhn T. The Structure of Scientific Revolutions / T. Kuhn. – Chicago: University of Chicago Press, 1996. – 175 p.
12. Latour B. An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns / B. Latour. – Cambridge Mass: Harvard University Press, 2013. – 520 p.
13. Latour B. The Pasteurization of France / B. Latour. – Cambridge Mass: Harvard University Press, 1993. – 273 p.
14. Latour B. Laboratory life: The social construction of scientific facts / B. Latour, S. Woolgar. – L.: Sage, 1979. – 257 p.
15. Latour B. Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society / B. Latour. – Cambridge Mass: Harvard University Press, 1987. – 274 p.
16. Latour B. Biography of an Inquiry: On a Book about Modes of Existence / B. Latour // Social Studies of Science. – 2013. – V. 43, № 2. – P. 1-15.
17. Latour B. Summary of the AIME project – An Inquiry into Modes of Existence / B. Latour // <http://www.bruno-latour.fr>.
18. Mihesuah D. Indogenizing the Academy: Transformation Scholarship and Empowering Scholarship / D. Mihesuah, A. Wilson. – Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. – 350 p.
19. New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics / Ed. by D. Coole, S. Frost. – Durham and London: Duke University Press, 2010. – 6 p.
20. Patrick J. What is the Social in Social History? / J. Patrick // Past and Present. – 2010. – V. 206, №1. – P. 216–217.
21. Tresch J. Another Turn after ANT: An Interview with Bruno Latour / J. Tresch // Social Studies of Science. – 2013. – V. 43, № 2. – P. 302–313.

УДК 792.011.2

Логвінова Олена Олександрівна
аспірантка, викладач кафедри режисури
Харківської державної академії культури
e-mail: ankikot@mail.ru

КОНЦЕПЦІЯ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ ЯК ПРОЯВ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті розглядається поняття "театралізація" в контексті видовищних форм. Досліджено складові художнього образу, особливості розвитку дії, проаналізовано сутність розвитку елементів театралізації на сучасному етапі.

Ключові слова: театралізація, видовищна культура, візуальне, музика, художній образ, глядач, дія.

Логвінова Елена Александровна, аспирантка, преподаватель кафедры режиссуры Харьковской государственной академии культуры

Концепция театрализации как проявление зрелищной культуры

В статье рассматривается понятие "театрализация" в контексте зрелищных форм. Исследованы составляющие художественного образа, особенности развития действия, проанализирована сущность развития элементов театрализации на современный этап.

Ключевые слова: театрализация, зрелищная культура, визуальное, музыка, художественный образ, зритель, действие.

Logvinova Olena, postgraduate, a lecturer of stage directing chair, Kharkiv state academy of culture

The concept of theatricalization as a manifestation of spectacular culture

There is a feature of the concept of a "theatricalization" in the context of show. The art image components, especially the development action are reviewed and the nature of theatricalization' elements to current stage are analyzed.

The theatricality is the main feature of spectacular culture, that surrounds us and which is very interesting today. The relevance of studying the development of theatricalization elements is determined by the fact that the problem of theatricality is observed as an immanent, integrative property of culture, which reflects fundamental tendencies of its development.

The notion of "theatricalization" as a spectacular culture component is characterized by inability to ignore the influence of the theatre on different spheres of life. The leading role in culture is devoted to visual image of performance in combination with stage direction, theatricalization and mass staging.

The art of performance is understood as an ability to form figurative reality. Studying the past experience testifies that the process of theatricalization is constantly changing, assuming new properties.

These are the theatricalization means that make the viewer understand the source of culture origin – social labour – by means of which the human changes the nature and himself, creates his own spiritual objective world, different from nature, and realizes his life activities.

Thus, spectacularity as a belonging of a modern culture appears in different forms and is implemented in performances of different kinds and types. The theatricalization in spectacular culture exists in concrete forms, in terms of which we can study mechanisms of its functioning and explore those new cultural senses which are created.

The concept of theatricalization means the assigning an art form to action, spectacular, imaginative form, the one which transforms the content. The break of paradigm of classical culture in XX century led to radical metamorphoses in art practices and caused the change in the world of spectacular culture.

Using theatricalization we have an opportunity to create new forms synthesized due to different art genres. A characteristic feature of performance in communicative area is dynamism of its appearance with a certain predictability of desires, actions in regulation of human emotions.

The important things are a content and an essence, which fill in the performance with the help of theatricalization means, and also goal (not bottom-line, but cultural) which is reproduced in it.

The essential features of the performance are transformed in the plane of the gap distance between the viewer and the event. The means of theatricalization, which are also expressed in a form of mass communication correct the direction of performance development, consciously regulating approaching or alienation of its separate elements.

Keywords: theatrical, spectacular culture, visual, music, artistic image, the viewer, the action.

Театральність є головною ознакою видовищної культури, яка оточує і цікавить нас сьогодні. Актуальність вивчення розвитку елементів театралізації зумовлена тим, що проблема театральності сьогодні розглядається як іманентна, інтегративна властивість культури, що відображає фундаментальні тенденції її розвитку. Особливо актуальною ця проблема стала на межі століть, коли свого апогею досяг процес розмивання жанрових рамок мистецтва в контексті пошуку нових видів та форм.

Саме тому протистояння ідей в різних сферах культури призводить до нового етапу осмислення процесів, що відбуваються в суспільстві, дзеркальним відображенням якого є видовищна культура, яка широко використовує елементи театралізації. У зв'язку з цим велику теоретичну і культурно-практичну зацікавленість викликає проблема способів співіснування в художній культурі різних історично сформованих жанрів і видів професійного мистецтва, зокрема, аудіальних та візуальних виразних засобів у контексті театралізації, яка несе в собі властивість театральності, видовищності й активно включається в процеси сучасної соціокультурної комунікації.

Вивчення поняття "театралізація" є актуальним і тому, що майже в усіх сферах життя видовищність стає невід'ємним компонентом – як в політиці, спорті, кіномистецтві, цирку, fashion-бізнесі, так й в театральному, хореографічному та музичному мистецтві.

Мета статті – визначити характерні особливості розвитку засобів театралізації у контексті видовищної культури на сучасному етапі.

Стратегічного значення в сучасному українському суспільстві набуває проблема позитивності сприйняття видовища та його раціонального застосування у відродженні духовних практик, культурної самоідентифікації людини, її креативності. Будь-яке видовище є формою емоційно-естетичного та ідейно-естетичного спілкування, важливим є також ефект співучасті, співпереживання та співтворчості. Отже, культуротворчий потенціал видовища знаходиться в універсальній онтологічній площині, де стає важливим дискурс про видовищне з позиції змісту та сутності, якими воно наповнюється.

Видовищність розвивається швидкими темпами завдяки використанню нових технологій багатовимірного світу. Як прояв цієї тенденції розглянемо окремі засоби виразності, які складають концепцію театралізації, що все частіше використовується в сучасному культурному просторі (у хоровому співі, на уроках у школі, в арт-терапії тощо). Мається на увазі, що театралізоване видовище є певною культурною інновацією, яка виконує соціо-комунікативні функції і стає найважливішим механізмом адаптації людського суспільства до динамічних змін природного та соціального середовища. Українське суспільство розв'язує проблему мистецтва видовища відповідно до конкретних соціальних умов та реалій історичного часу, тому акцент має бути саме на театралізованому видовищі як формі прояву креативності та творчого розвитку людини.

Важко не погодитися з думкою К. І. Станіславської, яка, аналізуючи у своїй монографії місце і роль мистецько-видовищних форм у сучасній культурі, доводить: "... наш час можна назвати видовищецентристським (термін М. Хренова), адже саме видовищність, театралізація, дієвість, процесуальність починають диктувати умови існування та функціонування традиційних видів мистецтва, в яких відбувається певна трансформація, переструктуризація, зміщення акцентів, що призводить до первинності видовищних елементів у виразній системі багатьох мистецьких форм" [10, 270].

Узагальнення специфіки філософсько-психологічного, естетичного розвитку видовища як явища розглядали зарубіжні вчені: І. Кант, З. Фрейд, Г. Тард, І. Гьоте, Й. Хейзинга, Ф. Ніцше, М. Бахтін та ін. Особливу цінність у дослідженні концепції видовища як компонента масової культури становлять мистецтвознавчі праці російських науковців: В. П. Зайцева, І. Г. Шароєва, Ю. П. Щукіна, Ю. Лотмана та ін. Культурологічний аспект проблеми видовища охарактеризовано у працях вітчизняних науковців: В. В. Кірсанова, А. Г. Баканурського, Г. Є. Краснокутського, Л. Л. Сауленка та ін.

У руслі театрознавства проблема театральності порушувалася у працях П. С. Когана, В. М. Фріче, Я. Б. Бруксона, В. Г. Товстоногова, М. А. Захарова, П. Павлі, А. Арто, Н. А. Барабаш, А. І. Білецького, А. С. Некрилової, Г. Н. Бояджієва, П. Брука, Ж. Вілар, Г. Гояна, Б. Є. Захави, Б. В. Казанського, М. О. Кнебель, М. Ю. Лаврентьєвої, С. М. Міхоєлса, А. А. Румнева, Т. А. Стеркіної, А. Я. Таїрова та ін.

Поняття "театралізація" як компонент видовищної культури характеризується тим, що вже неможливо ігнорувати вплив театру на різні сфери життя. Провідне місце в культурі належить саме візуальному образу видовища в поєднанні з режисурою, театралізацією, масовою сценізацією. Мистецтво видовища розуміється вже як вміння сформулювати образну реальність. Вивчення минулого досвіду свідчить, що процес театралізації кардинально змінюється, набуває нових якостей. "Видовище стає психологічною потребою, соціокультурним феноменом реалізації основних потреб людини – у безпеці існування, стабільності, прогнозуванні майбутнього" [3, 54]. Потреба у видовищі набуває більш глибинного, психологічного, соціокультурного значення. У праці В. П. Зайцева "Режисура естради та масових видовищ" зазначено, що грандіозні й багатозначні масові видовища, особливо під відкритим небом, завжди вимагали своєрідного режисерського почерку і специфічних виразних засобів [4, 211]. Маємо сьогодні приклади проведення Олімпійських ігор, де завдяки створенню засобів театралізації, художньої образності, у глядача формується уявлення про історію та культурні надбання країни – організатора цих ігор.

Важливого місця набуває проблема вивчення театральності-видовищної та ігрового простору культури, що відображено в працях О. М. Фрейденберг, Л. І. Івлевої, Є. М. Мелетинського, Б. Н. Пу-

тилова, К. Бюхера, А. К. Байбурина, Т. А. Апінян, І. Є. Берлянд, К. Леві-Стросса, К. Гросса, Н. Н. Єврейнова, Е. С. Маркарян, Дж. Морено, С. А. Токарева, Є. Б. Морозової. До розгляду поняття "театралізація" сучасні науковці підходять з різних аспектів: театралізацію визначають як засіб режисури масових свят, метод мистецтва та принцип в контексті культури. Проаналізуємо складові частини емкого поняття "театралізація" та спробуємо визначити джерело проблеми.

Будь-яке явище мистецтва сприймається глядачем за допомогою відчуттів, нас цікавлять найбільше слух, зір та емоційне сприйняття, завдяки яким глядач формує єдину картину будь-якого видовища чи дії, сприймає та аналізує створений автором художній образ. Отже, дійство засобами театру впливає на психофізичний апарат людини. Театралізація у видовищній культурі зазвичай нараховує такі компоненти, як музика, світло, декорації та акторське виконавство. На прикладі цих компонентів масового святкового дійства ми розглянемо еволюцію засобів театралізації в контексті культурного простору. Саме за допомогою засобів театралізації глядач підходить до осягнення джерела походження культури – суспільної праці, засобами якої людина перетворює природу і себе, створює свій власний, відмінний від природи духовно-предметний світ, розгортає у ньому свої життєві процеси.

Отже, видовищність як приналежність до сучасної культури виявляється у різних проявах, втілюється у видовищах різних типів та видів. Театралізація у видовищній культурі існує у конкретних формах, на прикладі яких можна дослідити механізми її функціонування та розглянути ті нові культурні смисли, які вона створює.

Безумовно, театралізація належить галузі мистецтва, що звертається до емоційно-образної сфери людського сприйняття, художньої творчості або її елементів з використанням виразних засобів театрального мистецтва. Дія, як основна одиниця розвитку видовища, – це розвиток певної реальності в її протиріччях, бо ці суперечності і є той "двигун", завдяки якому реальність набуває властивого їй динамічного й діалектичного характеру, необхідного для створення дії в театралізованій виставі, святі чи обряді [5, 96]. Відтак, концепція театралізації полягає в наданні дії художньої форми, видовищної, образної, такої, що трансформує зміст.

Зрозуміло, що мало тільки бачити особливий предмет театралізації, потрібно вміти організувати його. Тут найважливішим інструментом виступає образність, яка складає головну сутність театралізації, що дозволяє втілити в дії той чи інший факт, подію, епізод. Реальна образність та тісно пов'язана з нею художня – це основа театралізації, що дозволяє вибудувати внутрішню сценарну логіку й підібрати засоби художньої виразності. Саме образна специфіка дозволяє розподілити масові культурно-дозвілєві форми на театралізовані й нетеатралізовані. На думку Е. В. Вершковського, режисерська театралізація – це творчий спосіб приведення сценарію до художньо-образної форми видовища, через систему образотворчих, виразних та алегоричних засобів [2, 38].

Злам парадигми класичної культури у XX ст. призвів до радикальних метаморфоз художніх практик і спричинив зміну світу видовищної культури. Якщо раніше видовище відбувалося у певному архітектурному просторі відповідно до масштабу подій (наприклад, Олімпійські ігри, лицарські турніри), то XXI ст. створило нові можливості бачення соціуму за допомогою мас-медіа, які мають змогу охоплювати майже всю планету. Специфічна видовищність історичних подій створюється завдяки засобам Internet і PR-технологій. Зазначимо, що у видовищах соціальних революцій або катастроф саме життя перетворюється на тотальний театр, а гра постає як спосіб існування людини, її природний стан, шлях до пізнання, відкриття та осягнення світу.

Театралізація має потенціал для створення нових форм, синтезованих завдяки різним жанрам мистецтва. Характерною особливістю театралізації в контексті видовища, яке, у свою чергу, існує в комунікаційному просторі, є динамічність його оформлення з певною передбачуваністю прагнень, дій у регулюванні емоцій людини. У праці А. А. Михайлової "Сценографія: теорія та досвід" стверджується, що мовою художника, режисера театрального видовища є мова пластики, кольору, світла, фактур, завдяки яким емоційне начало стимулює художньо осмислювати дійсність, інтерпретувати художній образ, досліджувати і розкривати внутрішній світ людини [7, 117]. Креативна людина прагне виконувати творчий, естетично забарвлений акт, який надає їй етичну і естетичну насолоду, де в результаті відбувається створення оригінальних неповторних цінностей, трансформація матеріального світу та духовної культури.

Театральній творчості властиві якості, які дають можливість створювати художній образ та його проекцію у свідомості глядача. У цьому процесі не існує єдиного варіанту сприйняття, але завжди є результативна впливова дія, що відбувається завдяки засобам театралізації. Насамперед, звернемося до музичної компоненти видовища. З неї починається будь-яка театралізована дія, де навіть тиша (як відсутність звуків) може використовуватися для відтворення певної атмосфери (наприклад, "хвилина мовчання" на вечорі, присвяченому пам'яті загиблих у війні). Зрозуміло, що музика не позбавляється об'єктивного буття навіть для слухача або музиканта, глибоко поглиненого нею. Вона

залишається об'єктом естетичного переживання, тобто виразом, об'єктивізацією, матеріалізованою проекцією почувань, відчуттів, образних уявлень та ідей. Чи йдеться про окремий твір або цілий історичний стиль, вона розгортається перед уявним поглядом слухача як складна динамічна картина – інтегральний символ внутрішнього світу даної культури, її власний образ [9, 144].

Важливим моментом осмислення видовищної природи, а саме театралізації, є синтез мистецтв, який призводить до формування нових жанрових законів. Спів, танці, циркові номери, акробатичні трюки, пантоміма, конферанс, декламація, – всі ці жанри у реальному часі підтримуються глядачем, який набуває статусу головного учасника. Такий комплекс різновидів мистецтва створює новий мета жанр, який у мистецтвознавчій літературі досі не знайшов конструктивної та неупередженої аргументації.

На цю проблему звертає особливу увагу М. С. Каган, коли зазначає, що особливість психології мистецтва полягає в тому, що художній твір вивчається тут не сам по собі, ніби якась даність, а береться у відношенні, з одного боку – до процесу художньої творчості, а з іншого – до процесу художнього сприйняття [9, 265]. Крім того, він пропонує вивчати феномен художньої комунікації з позиції художньо-критичної інтерпретації, з позиції ціннісного осмислення і оцінки тих уроків, які досягає суб'єкт.

Кілька слів щодо параметрів обміну художньо-естетичними цінностями у процесі створення художніх каналів духовної комунікації: обмін художньо-естетичними цінностями є результат здійснення художньо-естетичного діалогу між світом творчості, як об'єктом, і досягненням його особистостями, як колективним суб'єктом. Це є основою для створення та функціонування художніх каналів духовної комунікації. Універсально-діалогічне спілкування в такому сенсі сприяє усвідомленню єдності минулого-сьогодення-майбутнього, втіленню ідеї саморозвитку, самовдосконалення, підвищення потреб та множення здібностей.

Музичне оформлення видовища в якості елементу театралізації набуває все більш значущу змістовну складову, але й засоби втілення змінюються та вдосконалюються з кожним днем. Це стосується якості звукозапису, нових можливостей передачі особливих звуків у форматі Dolby Digital [12]. Тому, підбираючи музичне оформлення видовища, можна створити ефект реального сприйняття, як то голос людини, що буде ніби проникати у думки, чи глядач почує шум моря з такою точністю, що в поєднанні з проекцією хвиль буде здаватися, ніби стоячи на площі ми опиняємося на березі океану чи на палубі корабля.

Якщо звернутися до історії, то бачимо, що театральна культура викристалізувалась з видовищно-ігрових форм, коли науково-технічна революція стимулювала розвиток видовищної культури. У XX ст. саме місто стало центром інтенсивного розвитку візуальної технічної культури. Урбаністичне середовище є потужною умовою концентрації розробок людства, які рухали і продовжують рухати світ вперед, різко посилюючи ритм оновлення. Технічні пристрої, винайдені у XX-ому та на початку XXI ст. для візуальної фіксації й трансляції, не є невід'ємними тілами конкретних візуальних творів (на відміну від полотна і фарбувальних матеріалів, ляльки в ляльковому театрі або живого актора, які існують як синкретичне ціле зі зримою образною матерією). У рамках технічної візуальної культури видовища досягнута емансипація візуальної матерії від свого штучного носія та сприйняття суб'єкту в його психофізичній цілісності. Тому, використовуючи сучасні засоби театралізації щодо створення художнього образу, треба згадати плеяду спеціальних світлових приладів, які встановлюються за бажанням режисера і контролюються однією людиною через спеціальну комп'ютерну програму. На увагу також заслуговують спецефекти, яких сьогодні з'являється все більше, різномірні проекції, які дозволяють залучити в якості учасника видовища навіть людину, що вже пішла з життя. Відеоматеріали з участю конкретного героя обробляються та завдяки проекційній технології виводяться у вигляді зображення людини у реальному розмірі, яка може з нами навіть спілкуватися. І кожен день прогрес потребує від творчої команди по створенню видовища моніторингу, вивчення пропозицій індустрії візуальних форм.

Можна зробити висновок, що світ видовищної культури переживає безпрецедентну структурну трансформацію і намагається знайти вихід із тривалої невизначеності. Такі перехідні стани сьогодні виявляють себе найрізноманітнішим способом і в найнесподіваніших місцях. Враховуючи те, що будь-яке видовище є формою емоційно-естетичного та ідейно-естетичного спілкування, ефект співучасті, співпереживання та співтворчості становиться важливими характеристиками видовищності. Видовище – це процес взаємодії та взаємовпливу людей, виникаючий внаслідок певного публічного медіа-дійства, у якому особливе місце посідають аудіовізуальні компоненти, тобто засоби театралізації (сукупність видимого та почутого), організуючі сприйняття глядачів.

Важливими є зміст та сутність, якими видовище наповнюється завдяки засобам театралізації, а також мета (не прагматична, а культурна), що відтворюється у ньому. Сутнісні ознаки видовища трансформуються у площині розриву дистанції між глядачем та подією, а засоби театралізації, які також виражаються у формі масової комунікації, корегують напрям розвитку видовища, свідомо регулюючи "наближення" або "віддалення" окремих його елементів.

Перспективи подальших досліджень пов'язані із з'ясуванням сучасних тенденцій розвитку театралізації у контексті культуротворчого процесу, особливостей впливу театральності на сфери культурного буття, розгортанням систем "культура-мистецтво-театралізація" та їх взаємовідносин. Також розвивається перспектива утвердження духовності засобами театралізації в контексті видовищної культури у її взірцевому варіанті (без профанації та імітації), що відіграє у сучасному культуротворчому процесі важливі світоглядні та естетико-художні функції.

Література

1. Баканурский А. Г. Современный театрально-драматический словарь / А. Г. Баканурский, А. П. Овчинникова – О. : Студия "Негоциант", 2007. – 334 с.
2. Вершковский Э. В. Режиссура массовых представлений / Э. В. Вершковский. — М. : Просвещение, 1984. — 165 с.
3. Жуковін О. В. Видовище як універсальне явище загальнолюдської культури / О. В. Жуковін // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. — К. : Міленіум, 2012. — № 1. — 250 с.
4. Зайцев В. П. Режиссура естради та масових видовищ / В. П. Зайцев. — К. : Дакор, 2003. — 304 с.
5. Закович М. М. Культурологія: українська та зарубіжна культура: навч. посіб. / М. М. Закович. — К. : Знання, 2007. — 567 с.
6. Каган М. С. Избранные труды в VII томах / М. С. Каган : проблемы методолог. — СПб. : Петрополис, 2006. — Т. I. — 356 с.
7. Михайлова А. А. Сценография: теория и опыт : очерки / А. А. Михайлова. — М. : Советский художник, 1990. — 336 с. : ил.
8. Морозова Ж. О. Мистецтво видовища як компонента масової української культури / Ж. О. Морозова // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. — К. : Міленіум, 2009. — № 4. — 248 с.
9. Орлов Г. Дерево музыки / Г. Орлов. — СПб. : Композитор, 2005. — 440 с. : ил.
10. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія / Катерина Станіславська. — К. : НАККіМ, 2012. — 320 с.
11. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.) : [монографія] / В. М. Шейко, Ю. П. Богущкий. — К. : Генеза, 2005. — 592 с.
12. Dolby Digital / Википедия – свободный словарь. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Dolby_Digital, свободный.
13. Howells R. Visual culture / R. Howells. — Cambridge : Polity Press, 2012. — P. 237.

References

1. Bakanurskii A. G. Sovremennyi teatral'no-dramaticheskii slovar' / A. G. Bakanurskii, A. P. Ovchinnikova – O. : Studiia "Negotsiant", 2007. – 334 s.
2. Vershkovskii E. V. Rezhissura massovykh predstavlenii / E. V. Vershkovskii. — M. : Prosveshchenie, 1984. — 165 s.
3. Zhukovin O. V. Vydovyshche yak universalne yavyshe zahalnoliudskoi kultury / O. V. Zhukovin // Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal. — K. : Milenium, 2012. — № 1. — 250 s.
4. Zaitsev V. P. Rezhysura estrady ta masovykh vydovyshch / V. P. Zaitsev. — K. : Dakor, 2003. — 304 s.
5. Zakovych M. M. Kulturolohiia: ukrainska ta zarubizhna kultura: navch. posib. / M. M. Zakovych. — K. : Znannia, 2007. — 567 s.
6. Kagan M. S. Izbrannye trudy v VII tomakh / M. S. Kagan : problemy metodolog. — SPb. : Petropolis, 2006. — T. I. — 356 s.
7. Mikhailova A. A. Stsenografiia: teoriia i opyt : ocherki / A. A. Mikhailova. — M. : Sovetskii khudozhnik, 1990. — 336 s. : il.
8. Morozova Zh. O. Mystetstvo vydovyshcha yak komponenta masovoi ukrainskoi kultury / Zh. O. Morozova // Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal. — K. : Milenium, 2009. — № 4. — 248 s.
9. Orlov G. Drevo muzyki / G. Orlov. — SPb. : Kompozitor, 2005. — 440 s. : il.
10. Stanislavska K. I. Mystetsko-vidovyshchni formy suchasnoi kultury : monohrafiia / Kateryna Stanislavska. — K. : NAKKKiM, 2012. — 320 s.
11. Sheiko V. M. Formuvannia osnov kulturolohiu v dobu tsyvilizatsiinoi hlobalizatsii (druga polovyna KhKh – pochatok KhKhI st.) : [monohrafiia] / V. M. Sheiko, Yu. P. Bohutskyi. — K. : Geneza, 2005. — 592 s.
12. Dolby Digital / Vykypediia – svobodnyi slovar. — Rezhym dostupa: http://ru.wikipedia.org/wiki/Dolby_Digital, svobodnyi.
13. Howells R. Visual culture / R. Howells. — Cambridge : Polity Press, 2012. — P. 237.

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ІНТЕНЦІЇ ЛАКАНІВСЬКОЇ ПСИХОАНАЛІТИЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ СУБ'ЄКТА

У статті проаналізовано культурологічні інтенції лаканівської психоаналітичної концепції суб'єкта, яка вписана у філософсько-антропологічний проект сучасної постмодерної культури. Проголосивши смерть класичного суб'єкта у його логоцентричних та елітарно-романтичних інтерпретаціях, вона виводить на передній план деперсоніфіковану презентацію культурних смислів, відповідно до якої суб'єктивність розчиняється в семиотичному просторі мови. Доведено, що лаканівський психоаналітичний дискурс стає концептуальним інструментарієм для аналізу культури у постмодернізмі, який активно експлуатує ідею Ж. Лакана про вербальну артикуляцію будь-якої форми несвідомого.

Ключові слова: суб'єкт, постструктуралізм, постмодерна культура, психоаналітичний дискурс.

Сухина Ольга Владимировна, аспирантка кафедры культурологии та инновационных культурных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Культурологические интенции лакановской психоаналитической концепции субъекта

В статье проанализировано культурологические интенции психоаналитической концепции субъекта Ж. Лакана, которая вписана в философско-антропологический проект современной постмодерной культуры. Провозгласив смерть классического субъекта в его логоцентричных и элитарно-романтичных интерпретациях, она выводит на передний план деперсонифицированную презентацию культурных смыслов, в соответствии с которой субъективность растворяется в семиотическом пространстве языка. Доказано, что психоаналитический дискурс Ж. Лакана становится концептуальным инструментарием для анализа культуры в постмодернизме, который активно эксплуатирует его идею о вербальной артикуляции любой формы подсознательного.

Ключевые слова: субъект, постструктурализм, постмодерная культура, психоаналитический дискурс.

Sukhina Olga, Postgraduate, the cultural studies and innovative cultural projects chair National academy of managerial staff of culture and arts

Culturological intensions of lacanian psychoanalytic concept of a subject

The article analyses culturological intensions of lacanian psychoanalytic concept of a subject, inserted in philosopho-anthropological project of contemporary postmodern culture. By declaring death of a classic subject in its logocentric, elite and romantic interpretations, this concept puts into the forefront depersonalized presentation of cultural senses. According to it, the subjectivity is decomposed in a semiotic space of a language. The basis of lacanian subjectivity becomes a category of fundamental abruption, wherefore it is antithesized not only to the concept of R. Descartes "subject cogito", but also to S. Freud's "subject desidero". It is important that is the fact that it was Lacan who parted psychoanalysis from clinical practice and assigned it a status of "pure" philosophy. Taking this into consideration, the name of J. Lacan on a par with J. Derrida, M. Foucault, G. Deleuze, G. Bataille, M. Blanchot, R. Barthes, F. Guattari, J-F. Lyotard, J. Baudrillard, J. Kristeva, J-L. Nancy etc. has become the centre of cultural and philosophical research.

Basing on a thesis that the unconscious is structured identically to language and appears to be the language of the Other, psychoanalytical concept of J. Lacan suggests that in order for the structure of unconscious processes to be correctly unraveled, linguistic analysis of language and its tools must be previously performed. He assumes that, same as in language, composition of the unconscious is based on specific language elements. Though insensible by humans, they widely participate in occurrence and development of psychical processes. J. Lacan places desire into semiotic field where it originates specific discursive and cultural practices instead of being source of inferiority complexes (as according to S. Freud). This field becomes a place of intersection for different symbolic structures and at the same time it is exposed to forces of the unconscious. According to J. Lacan interaction point is represented by subject, interpreted as symbolic linguistic consciousness never identical to itself. As opposed to R. Descartes's "concept cogito" (conscious subject concept), J. Lacan emphasizes on "speaker" (talking subject). Describing linguistic condition of the unconscious, J. Lacan expresses an idea about existence of two forms of subjectivity: subject of speech and state of its objectivation – imaginary narcissus subject. Researcher controverts S. Freud's theory about substantiality of the unconscious, as it does not represent any "real place" and all attempts to define it result in its loss. Reinterpretation of Freudian ego transformed it into split subject influenced by desire, narcissism and aggression. "The I" of J. Lacan is doomed to constant selfsearch. According to J. Lacan human psyche components are "Real – Imaginary – Symbolic" as opposed to Freudian mental structure "The It" – "The I" – "The Over-I". J. Lacan emphasizes precisely on cooperation

of imaginary (lack of which brings to naught subjective illusionary synthesis) and symbolic, presented by objective language and cultural mechanism. In the opinion of J. Lacan subject should be regarded at the intersection of different symbolic forms, as it exists in perpetual swirl of alienations and sublimations. Freudian Oedipus complex that serves to relief subject acquiring cultural status in order to become "the agent of symbolic order" and gain access to the world of culture, language and civilization, is also interpreted by J. Lacan in another way. It is proved that lacanian psychoanalytic discourse turns into conceptual tool used for postmodernism culture analysis that extensively utilizes researcher's idea on verbal articulation of any form of the unconscious. Lacanian interpretation of subject as self-contradictory occurrence on the permanent edge of collapse, breaking and deformation is mostly maintained by virtue of J. Kristeva. In the same spirit of lacanian beliefs J. Derrida declares text the only possible model of reality. He researches it from a perspective of indication of inexpressible that deconstructs uncompromising logos relativizing it. J. Derrida's phallogocentric concept is closely related to J. Lacan's teaching of phallus as "the main indicator" of consistency that appears an attribute of power and at the same time symbolizes an urge to merge with the Other.

Consequently we can univocally assert that J. Lacan's work seamlessly fits into changeable context of modern cultural world. It showed significant influence on development of postmodernism subjectivity inseparably connected to self-will of the cultural unconscious, loss of centre, work of imagination becoming law of pulsating desire, process of difference of signs and sign graphs. Cancellation of reference, representation and conceptual role as a basis of European logocentrism in structured-semiotic search of J. Lacan makes room for elements of affect, desire, fortuity, consecution of multiple determinants and identifiable existing in discourse division. J. Lacan's valuable merit is "debiologization" of human consciousness. From now on the unconscious considers related to culture and socialization rather than to biological demands.

Keywords: subject, poststructuralism, postmodern culture, psychoanalytic discourse.

Серед усіх загальнотеоретичних "метанаративних" проблем філософії проблема суб'єкта залишається чи не найважливішою. Вона вписана у філософсько-антропологічний проект сучасності, у ролі якого постає постмодернізм, який, проголосивши смерть класичного суб'єкта у його логоцентричних та елітарно-романтичних інтерпретаціях, водночас стає відправним пунктом народження нової суб'єктивності. У цьому плані набуває особливої актуальності психоаналітичний дискурс Ж. Лакана, який обумовив появу постструктуралістської концепції децентрованого суб'єкта. Порвавши із трансценденталізмом, постструктуралізм позбавив свідомість основ очевидності, самодостатності та самовиправдання, скерувавши філософську рефлексію до неусвідомлюваних сфер, до підсвідомих структур життя, психіки, мови, влади, міфу чи тексту, у ролі якого постає культура, історія, мислення та ін. Невипадково основою лаканівської суб'єктивності стає категорія фундаментального розриву, у зв'язку з чим вона протиставлена не тільки концепції "суб'єкта cogito" Р. Декарта, а й "суб'єкта desidero" З. Фрейда. Важливо і те, що саме Ж. Лакан відірвав психоаналіз від клінічної практики, надавши їй статусу "чистої" філософії. У зв'язку з цим ім'я Ж. Лакана поруч з іменами Ж. Дерріди, М. Фуко, Ж. Дельоза, Ж. Батая, М. Бланшо, Р. Барта, Ф. Гваттарі, Ф. Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Бодрійяра, Ю. Кристеві, Ж.-Л. Нансі та ін. стало епіцентром культурно-філософського пошуку.

Попри те, інтерпретаційних моделей лаканівської теорії нині немало (маємо на увазі праці зарубіжних дослідників А. Бадью, К. Клеман, С. Кей, Дж. Форрестера, а також В. Лейбіна, С. Н. Ставцева, В. Мазіна, А. Дьякова, Б. Маркова, А. Гараджі, О. Суислової, І. Жеребкіної, М. Собуцького та ін.), вони потребують певної систематизації під знаком затребуваності культурологічним дискурсом.

Саме тому метою нашого дослідження є культурологічні інтенції лаканівської психоаналітичної концепції суб'єкта.

Констатуючи парадигмальний поворот в інтерпретації поняття суб'єктивності, неklasична філософія виводить на передній план деперсоніфіковану презентацію культурних смислів, відповідно до якої суб'єктивність розчиняється в семіотичному просторі мови. Сформульована Ж. Дерридою мета зруйнувати ту герметичну перепону, яка утримує питання про письмо під опікою психоаналізу, була частково реалізована структурним психоаналізом Ж. Лакана, зокрема його вербальною артикуляцією несвідомого. На цій основі і формується експлікована постмодернізмом ідея смерті суб'єкта. Опираючись на тезу про те, що несвідоме структуроване так, як мова, і що воно є мовою Іншого, у своїй психоаналітичній концепції Ж. Лакан проводить думку про те, що належним чином розкрити структуру несвідомих процесів можна тільки на основі лінгвістичного аналізу мови та її механізмів. Він виходить з припущення про те, що так само, як і у мові, структурованість несвідомого вибудовується на особливих мовних елементах, які не усвідомлюються людиною, але тим не менше беруть найактивнішу участь у розгортанні і протіканні психічних процесів. Проникнення у підтекст, у структури культурного несвідомого дозволяє вийти до самих речей, пов'язаних із людиною, до власне людської об'єктивності, причому існування підтексту задане тілесними практиками.

Вони специфічним чином центрують філософські пошуки постмодерну. Так, у М. Мерло-Понті "тіло" є притулком смислу, яким наділяється світ (йдеться тут про "феноменологічне тіло", яке постає в статусі "буття третього роду"); у Ж. Дельоза маємо "соціальне тіло", у Ю. Кристеві виявом

тілесності є "хора", функціонування якої обумовлено пульсуючим неупорядкованим ритмом лібідозної енергії. За слушним спостереженням А.С. Колесникова, актуалізація тілесності викликала: 1) "розчинення" автономії суб'єкта в актах чуттєвості, у станах, невідконтрольних свідомості; 2) інтерес до патології; 3) розмаїті прояви сексуальності як концентрованого образу чуттєвості [2, 85].

Людське тіло у постмодернізмі уподібнюється до ніцшівського нескінченного потоку, в якому вирує енергія бажання. Проте вона існує до опозиції між суб'єктом і об'єктом, до будь-якої репрезентації і виробництва (Р.Барт, Ф.Ж.-Ф. Ліотар, Ж.Дельоз). Криючись у знаково-символічних структурах, в неусвідомлюваних кодах і стереотипах, ця енергія руйнує структурованість культурного несвідомого шляхом модифікації його форм. Ж. Лакан виводить бажання у семіотичний простір, де воно породжує не комплекси неповноцінності, як у З. Фрейда, а є виробником певних дискурсивних та культурних практик. У цьому просторі перетинаються різні символічні структури і водночас діють сили несвідомого. Точкою цих взаємодій у Ж. Лакана є суб'єкт, що трактується як знакова, мовна свідомість, яка ніколи не тотожна собі. На протигагу декартівському принципу *cogito*, що є принципом суб'єкта, який мислить, Ж. Лакан висуває суб'єкта, який промовляє. У просторі лаканівської філософії цей лінгвістичний суб'єкт мовлення являє собою констеляцію знакових відношень. "Саме філософське *cogito*, – говорить Ж. Лакан, – знаходиться біля витоків ілюзії, яка й у сучасної людини, навченої гірким досвідом уникати пасток, розставлених самолюбством, вселяє певність у тому, що навіть сумніваючись у собі, вона залишається собою" [3]. Опонуючи будь-якій філософії, зіпертої на *Cogito* як принцип, що позначає зверхність свідомості над людським досвідом, Ж. Лакан усе ж не викреслює з орбіти свого пошуку декартівської рефлексії. Йому важить не те, що декартівський методичний сумнів стає опертям існуванню мислячого суб'єкта, а тільки саме заперечення з допомогою сумніву субстанційної єдності суб'єкта. Декартівський сумнів виводить Ж. Лакана до сфери несвідомого, яка прочитується не шляхом інтерпретації сновидінь, а шляхом аналізу мовних структур. Аналізуючи несвідоме, Ж. Лакан підкреслює його символічну структуру, переконуючи, що мова завжди передуює народженню людини, відпочатково формуючи її суб'єктивність. Зважаючи на те, що несвідоме вписане у культурний контекст, його суттю стає мова, а не інстинкт чи інтуїція.

На думку Ж. Лакана, слово у безлічі власних метафоричних варіацій здатне висвітлити нескінченну кількість значень, відмінних від предметних. У такому розрізі можна стверджувати автономію означника від означуваного. Але водночас "борозни, які прокладає означник у реальному світі, будуть, звичайно ж, тяжіти до вже наявних у ньому як сущому розривів, прагнучи ці розриви розширити, внаслідок чого завжди може залишитися місце сумніву: а чи не слідує означник законам означуваного?" [4, 95], – запитує Ж. Лакан. Розриваючи означуване від означника (тут суттєва відмінність у розумінні знака від Ф. де Соссюра), Ж. Лакан надає перевагу останньому, що позначає несвідоме і втілює у собі синхронію, означуване ж являє собою діахронічну структуру.

Важливо, що Ж. Лакан уподібнює мовні процеси, пов'язані із метафоризацією та метонімізацією психічним процесам згущення (взаємонакладання означників) і зміщення (відхилення значення для того, щоб оминати контроль свідомості). Зважаючи на те, що знакова мовна система передуює суб'єкту, вона є визначником його культурної ідентичності.

Мова у Ж. Лакана виконує водночас дві функції – конституювання суб'єкта і відтворення символічного порядку. Перша пов'язана з тим, що метафізична стихія бажання набуває символічного виразу в мові. "Цей момент, коли бажання стає людським, збігається з моментом, коли дитина народжується в мові" [5, 88], – пише Ж. Лакан. Символічно заміщуючи речову реальність, слово формує безперервний символічний лад, у якому й знаходить своє існування суб'єктивність. І хоча у праці "Про питання, що попереджує будь-який можливий підхід до лікування психозу" [4] Ж. Лакан говорить тільки про намір переінтерпретації текстів З.Фрейда, ми бачимо, що структурна об'єктивність Ж. Лакана має іншу основу, ніж біологічна об'єктивність З. Фрейда. За спостереженням Ставцева, лаканівське прочитання З. Фрейда являє собою протест проти свідомого *его*, котре виступає в ролі своєрідного органа синтезу [6, 65]. На протигагу стандартній картині фрейдівського *его*, прокресленій у статичних термінах єдності, безперервності і поступового розвитку, Ж. Лакан розкриває динаміку і діалектику думки Фрейда. Переінтерпретоване фрейдівське *его* стало розщепленим суб'єктом, що перебуває під впливом бажання, нарцисизму і агресії. На думку Ж. Лакана, суб'єкт повинен розглядатися на перетині різних символічних форм, оскільки він існує у нескінченній лавині відчужень і сублімацій. По-іншому потрактований у Ж. Лакана й фрейдівський едіпів комплекс, який слугує звільненню суб'єкта, у зв'язку з чим він набуває культурного статусу, стаючи "агентом символічного порядку" та отримуючи доступ до світу культури, мови і цивілізації.

Експлікуючи лінгвістичну природу несвідомого, Ж. Лакан проводить думку про існування двох форм суб'єктивності, а саме суб'єкта мовлення і форми його об'єктивації – уявного нарцистич-

ного суб'єкта. Ж. Лакан заперечує думку З. Фрейда про субстанційність несвідомого, оскільки воно не являє собою якоесь "реальне місце", а всі намагання якимось чином виразити його приводять до його втрати. Однак воно імпліковане у все, про що ми говоримо, а відтак являє собою нескінченну "недостатність цілісності". Боротьбу за цілісність стверджує бажання, яке є більше, ніж сексуальний порив – це десуб'єктивована енергія ствердження, що є метонімією бажання бути. Подібно до гегелівської динаміки розвитку самосвідомості, первинна метафізична сила бажання задає динаміку індивідуалізації суб'єкта. Згідно з Ж. Лаканом, бажання є розкриттям порожнечі, або ж присутньою відсутністю і завжди скероване до іншої Я порожнечі, до бажання іншого Я, позаяк прагне свого визнання в іншій системі цінностей. Це дає підставу говорити, що бажання виходить за межі біологічно-тілесної організації Я, воно "по той бік" регіону психіки і ніколи не може задовільнитись повною мірою. Наштовхуючись на порожнечу іншого Я, бажання губиться у власній нездійсненності, стверджуючи незавершеність і дискретність буття, а відтак Я приречене перебувати у постійних пошуках самого себе.

Складовими людської психіки, на противагу психічній структурі З. Фрейда "Воно" – "Я" – "Над-Я", Ж. Лакан вважає "Реальне – Уявне – Символічне", особливо акцентуючи на взаємодії уявного, без якого є неможливим суб'єктивний ілюзорний синтез, і символічного, що являє собою об'єктивні механізми мови та культури. Уявне продукує комплекс ілюзорних образів, підпорядкованих логіці уяви, що скерована на самозахист і психологічний комфорт. А тому образ Я, що створений уявою, є таким, що повністю влаштовує індивіда, оскільки він виконує роль екрана, на якому відображається об'єктивна реальність і водночас образи Інших, що є партнерами комунікації. Уявне формується на стадії віком від шести до вісімнадцяти місяців, названий Ж. Лаканом "стадією дзеркала", відповідно до якої дитина починає ототожнювати себе із своїм відображенням у дзеркалі. Символічне вводить у сферу надособистісних загальних смислів, які передаються індивіду суспільством, засвоюючись на несвідомому рівні, "символічно". Стверджуючи символічну опосередкованість психічного несвідомого, Ж. Лакан постулює думку про те, що несвідоме структуроване так, як мова. Невипадково символічне характеризують метафора буття і метонімія бажання, що є найбільш яскравими аспектами мовної діяльності. Проте відкритим залишається питання мовця, позаяк суб'єкт несвідомого себе не знає, а його мовлення, його бажання звернене до "не-стачі в бутті" як до певного посередника із самим собою, що постає в ролі прихованого означника. У цьому разі означником є саме тіло як топос безіменного суб'єкта.

У Ж. Лакана суб'єкт перестає бути субстанційною цілісністю, він є "ніщо", "порожнеча", заповнена змістом символічного, а тому являє собою своєрідний "атрибут" культури, з допомогою якого вона себе оприявнює. Взаємодія між Символічним і Уявним є ніщо інше як безперервний контакт суб'єкта, що втілює у собі культурні норми, із Я, котре є носієм бажання і прагне, використовуючи топоси культури, "створити з їхньою допомогою власний нарцисистичний образ, тобто, підставивши Я на місце суб'єкта, створити собі культурне алібі. У зв'язку з цим уточнюється поняття несвідомого, де несвідоме – це мова Іншого, яку постійно редагує Уявне. У цьому контексті видається слушною думка У. Еко про те, що у Ж. Лакана порядок символічного конститується далеко не суб'єктом, а сам порядок символічного, що являє собою ланцюг означників, конститує суб'єкта. Символічне є маніфестацією несвідомого, яке домінує над суб'єктом. У. Еко, таким чином, доводить, що "ланцюг означників" – це єдина реальність лаканівського психоаналізу [7, 8].

Треба сказати, що лаканівський психоаналітичний дискурс стає концептуальним інструментарієм для аналізу культури у постмодернізмі, який активно експлуатує ідею Ж. Лакана про вербальну артикуляцію будь-якої форми несвідомого. Теоретизація підсвідомого сприяла появі методів, за допомогою яких можна експлікувати глибинність і варіативність смислових напластувань і подолати відчуття кінечності й ущербності. Прикметно, що лаканівське вчення про структуру людської психіки постає у ще більше біологізованому варіанті у праці Ю. Кристеві "Революція поетичної мови" [8], де описано "текстуальну продуктивність", що існує як певний семіотичний механізм, заснований на ритмічних обмеженнях, спричинених несвідомими імпульсами. І водночас він зазнає опору з боку мовного суб'єкта, який промовляє. "Семіотичний ритм" Ю. Кристеві ототожнюється із платонівською "хорою" (у цьому понятті не існує і відзвуку платонівської інтерпретації, проте існує дуже багато спільного із лаканівським поняттям Реального і фрейдівським лібідо). В основу функціонування Реального дослідниця покладає аритмічну і невпорядковану лібідозну пульсацію. Тут Ю. Кристева вважає за доречне вжити вираз "пульсаційний біном", а той шар, що утворюється понад лібідозними імпульсами і має певну ступінь впорядкованості, вона іменує "хорою". І попри те, що основою цього поняття є лібідозна пульсація, Ю. Кристева надає йому семіотичного відтінку. На противагу Платону, який намагався онтологізувати "ритм" Демокрита, Ю. Кристева висуває власне тлумачення ритму як боротьби імпульсів, які спонукають суб'єкта до дії. Інакше кажучи, хоро є тим станом, за якого уможливлюється перехід від несвідомого до свідомого. Як бачимо, джерелом смислу

у Ю. Кристеві постає тіло, а соматичні процеси існують за аналогією з текстом, у зв'язку з чим процес означування біологізується. Існуючи в статусі точки перетину семіотичного і символічного, суб'єкт Ю. Кристеві постає посередником між імпульсами і соціальною практикою, закріпленою у мові. Невипадково Т. Мой називає його "суб'єкт у процесі" (*sujet en procès*) [1, 59]. І таки варто дослухатися до А.В. Дьякова, котрий вважає суб'єкта Ю.Кристеві не так індивідом (*individe*), як фрагментованим (*morcelé*) дивідом (*dividu*). Для нас важливо, що Ю. Кристевій багато в чому вдалося зберегти лаканівську інтерпретацію суб'єкта як явища внутрішньо суперечливого і такого, що завжди перебуває на грані краху, зламу, деформації. Опираючись на символічну функцію уяви, що є не більше, аніж фікція, він намагається відновити власну цілісність.

У руслі суто лаканівських уявлень Ж. Дерріда проголошує єдино можливою моделлю реальності текст, досліджуючи його під кутом зору позначення невимовного, яке деконструє непохитний логос, релятивізуючи його. Ж. Дерріда також вважає, що головна настанова логоцентризму – це еротичне насильство і володіння, а тому оголений реальності і насильному оволодінню істиною притаманний сексуальний відтінок. Невипадково європейський раціоналізм Ж. Дерріда характеризує як фалоцентризм. Поза усіляким сумнівом, що концепт фалоцентризму Ж. Дерріда генетично споріднений із вченням Ж. Лакана про фалос як "головний означник" цілісності. Він є водночас атрибутом влади і символом бажання злитися з Іншим. Як бачимо, заклик Ж. Лакана "остерігайтесь розуміти!" був почутий Ж. Деррідою і по-своєму розлого проінтерпретований у його численних працях.

Отже, творчість Ж. Лакана органічно вписана у мінливий контекст сучасного світу і значною мірою вплинула на формування постмодерної суб'єктивності, що неодмінно пов'язана зі свавіллям культурного несвідомого, втратою центру, грою уяви, яка стає законом пульсуючого бажання, процесом розрізнення знаків і знакових структур. Відмова від референції, репрезентації і концептуальності як основи європейського логоцентризму в структурно-семіотичних пошуках Ж. Лакана звільняє місце для стихії афектів, бажань, випадковості, плину множинних означників і означуваних, що існують в розколінні дискурсу. Значною заслугою Ж. Лакана є дебіологізація людської свідомості – несвідоме відтепер постає у стосунках не до біологічних потреб, а культури і соціалізації.

Зрозуміло, що наша спроба експлікації культурологічних інтенцій лаканівської психоаналітичної концепції суб'єкта є далеко не вичерпною, однак саме ця незавершеність дає поштовх для подальшого розвитку культурологічної рефлексії. Тут ми маємо взяти до увагу настійливу потребу культурної інтеграції у європейський простір, а відтак, пізнання підвалин культурного світу Європи значною мірою залежить і від розуміння тих антропологічних проєктів, які стають епіцентром культурологічного пошуку. У цьому розумінні інтерпретаційні моделі суб'єктивності Ж. Лакана дають змогу глибше осягнути і власні культурологічні потенції.

Література

1. Дьяков А.В. Философия постструктурализма во Франции / А.В. Дьяков. – Нью-Йорк : Северный Крест, 2008. – 364 с.
2. Колесников А.С. Проблема субъективности в постструктурализме // Формы субъективности в философской культуре XX века / А.С. Колесников. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С.79-106.
3. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после З. Фрейда / Жак Лакан; [пер. с фр. А. К. Черноглазова, М. А. Титовой]. – М. : РФО Логос, 1997. – 456 с.
4. Лакан Ж. О вопросе, предвещающем любой возможный подход к лечению психоза // Инстанция буквы в бессознательном или Судьба разума после З. Фрейда / Жак Лакан [пер. с фр. А. К. Черноглазова, М. А. Титовой]. – М. : РФО Логос, 1997. – С. 88 –136.
5. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе : Доклад на Римском конгрессе, чит. в Ин-те психологии Рим. ун-та 26 и 27 сент. 1953 г. / Пер. с фр. А.К. Черноглазов / Жак Лакан. – Москва : Гнозис, 1995. – 192 с.
6. Ставцев С.Н. Язык и позиция субъекта : Лакановская структурно-семиотическая концепция субъективности // Формы субъективности в философской культуре XX века / С.Н. Ставцев. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 62-78.
7. Эко У. Отсутствующая структура : Введение в семиологию / Пер. А.Г. Погоняйло, В. Г. Резник. / Умберто Эко. – СПб. : Петрополис, 1998. – 432 с.
8. Kristeva J. Revolution in Poetic Language / Kristeva J. – New York : Columbia University Press, 1984. – 207 p.

References

1. D'iakov A.B. Filosofiia poststrukturalizma vo Frantsii / A.B. D'iakov. – N'iu-Iork : Severnyi Krest, 2008. – 364 s.
2. Kolesnikov A.S. Problema sub"ektivnosti v poststrukturalizme // Formy sub"ektivnosti v filosofskoi kul'ture XX veka / A.S. Kolesnikov. – SPb. : Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo, 2000. – S.79-106.

3. Lakan Zh. Instantsiia bukvy v bessoznatel'nom, ili Cud'ba razuma posle Z. Freida / Zhak Lakan ; [per. s fr. A. K. Chernoglazova, M. A. Titovoi]. – M. : RFO Logos, 1997. – 456 s.
4. Lakan Zh. O voprose, predvariaiushchem liuboi vozmozhnyi podkhod k lecheniiu psikhoza // Instantsiia bukvy v bessoznatel'nom ili Sud'ba razuma posle Z. Freida / Zhak Lakan [per. s fr. A. K. Chernoglazova, M. A. Titovoi]. – M. : RFO Logos, 1997. – S. 88–136.
5. Lakan Zh. Funktsiia i pole rechi i iazyka v psikhoanalize : Doklad na Rimskom kongresse, chit. v In-te psikhologii Rim. un-ta 26 i 27 sent. 1953 g. / Per. s fr. A.K. Chernoglazov / Zhak Lakan. – Moskva : Gnozis, 1995. – 192 s.
6. Stavtsev S.N. Iazyk i pozitsiia sub"ekta : Lakanovskaia strukturno-semioticheskaia kontseptsii sub"ektivnosti // Formy sub"ektivnosti v filosofskoi kul'ture XX veka / S.N. Stavtsev. – SPb. : Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo, 2000. – S. 62-78.
7. Eko U. Otsutstvuiushchaia struktura : Vvedenie v semiologiiu / Per. A.G. Pogoniailo, V. G. Reznik. / Umberto Eko. – SPb. : Petropolis, 1998. – 432 s.
8. Kristeva, J. Revolution in Poetic Language. – New York : Columbia University Press, 1984. – 207 p.

УДК 327.39:304.4

Чернець Марія Олександрівна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: mariya_chernets@mail.ru

ОРГАНІЗАЦІЙНО-ПРАВОВІ ЗАСАДИ РЕАЛІЗАЦІЇ ІНІЦІАТИВИ ЄС "ЄВРОПЕЙСЬКА СТОЛИЦЯ КУЛЬТУРИ"

Стаття присвячена аналізу організаційно-правових засад реалізації ініціативи ЄС "Європейська столиця культури". Досліджується історія виникнення проекту, його правова база та динаміка розвитку з 1985 р. до сьогодення. Визначається актуальність ініціативи в контексті євроінтеграційного вектору розвитку України. "Культурна столиця" розглядається як вагома складова процесу створення унікального національного бренду Української держави, що сприятиме її участі у світових інтеграційних процесах і посиленню конкурентних позицій.

Ключові слова: культура, культурна політика, Європейський Союз, європейська ініціатива, "Європейська столиця культури", Маастрихтський договір.

Чернец Мария Александровна, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Организационно-правовые основы реализации инициативы ЕС "Европейская столица культуры"

Статья посвящена анализу организационно-правовых основ реализации инициативы "Европейская столица культуры". Исследуется история возникновения проекта, его правовая база и динамика развития с 1985 г. до современного этапа. Определяется актуальность инициативы в контексте евроинтеграционного вектора развития Украины. "Культурная столица" рассматривается как важная составляющая процесса создания уникального национального бренда Украинского государства, что должно способствовать его участию в мировых интеграционных процессах и усилению конкурентных позиций.

Ключевые слова: культура, культурная политика, Европейский Союз, европейская инициатива, "Европейская столица культуры", Маастрихтский договор.

Chernets Maria, a postgraduate the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Organizational and legal framework of the European Capital of Culture initiative

The article analyzes the organizational and legal framework of the "European Capital of Culture" initiative. The author studies the history of the project, its legal framework and dynamics of its development from 1985 to the present time.

The European Capital of Culture (ECoC) Programme is viewed as one of the most visible and prestigious EU initiatives. It gives the city an opportunity to attract significant investment to boost its efforts in upgrading the cultural sector institutions, attracting the attention of the world community and to improve its image in the national and international levels, as well as create and promote its own unique brand. It came into being with the idea of presenting a European city as a "European City of Culture", which was offered by the Greek Minister of Culture, Melina Mercouri, during the informal meeting of the Ministers responsible for Culture Affairs in Athens in November 1983.

The project itself was launched in 1985 in the form of a Ministerial Resolution (85/C 153/02) as a mainly symbolic intergovernmental initiative. At that time the European Community did not have any legislative basis to act at the level of cultural policy. At that time it was considered by the Ministers that the "European City of Culture" event should be the expression of a culture which, in its historical emergence and contemporary development, was characterized by having both common elements and a richness born of diversity. During that period the 12 EC Member States were designated the title in turn. Each state nominated a city to host the event for a year, having less than two years for preparation.

3. Lakan Zh. Instantsiia bukvy v bessoznatel'nom, ili Cud'ba razuma posle Z. Freida / Zhak Lakan ; [per. s fr. A. K. Chernoglazova, M. A. Titovoi]. – M. : RFO Logos, 1997. – 456 s.
4. Lakan Zh. O voprose, predvariaiushchem liuboi vozmozhnyi podkhod k lecheniiu psikhoza // Instantsiia bukvy v bessoznatel'nom ili Sud'ba razuma posle Z. Freida / Zhak Lakan [per. s fr. A. K. Chernoglazova, M. A. Titovoi]. – M. : RFO Logos, 1997. – S. 88–136.
5. Lakan Zh. Funktsiia i pole rechi i iazyka v psikhoanalize : Doklad na Rimskom kongresse, chit. v In-te psikhologii Rim. un-ta 26 i 27 sent. 1953 g. / Per. s fr. A.K. Chernoglazov / Zhak Lakan. – Moskva : Gnozis, 1995. – 192 s.
6. Stavtsev S.N. Iazyk i pozitsiia sub"ekta : Lakanovskaia strukturno-semioticheskaia kontseptsii sub"ektivnosti // Formy sub"ektivnosti v filosofskoi kul'ture XX veka / S.N. Stavtsev. – SPb. : Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo, 2000. – S. 62-78.
7. Eko U. Otsutstvuiushchaia struktura : Vvedenie v semiologiiu / Per. A.G. Pogoniailo, V. G. Reznik. / Umberto Eko. – SPb. : Petropolis, 1998. – 432 s.
8. Kristeva, J. Revolution in Poetic Language. – New York : Columbia University Press, 1984. – 207 p.

УДК 327.39:304.4

Чернець Марія Олександрівна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: mariya_chernets@mail.ru

ОРГАНІЗАЦІЙНО-ПРАВОВІ ЗАСАДИ РЕАЛІЗАЦІЇ ІНІЦІАТИВИ ЄС "ЄВРОПЕЙСЬКА СТОЛИЦЯ КУЛЬТУРИ"

Стаття присвячена аналізу організаційно-правових засад реалізації ініціативи ЄС "Європейська столиця культури". Досліджується історія виникнення проекту, його правова база та динаміка розвитку з 1985 р. до сьогодення. Визначається актуальність ініціативи в контексті євроінтеграційного вектору розвитку України. "Культурна столиця" розглядається як вагома складова процесу створення унікального національного бренду Української держави, що сприятиме її участі у світових інтеграційних процесах і посиленню конкурентних позицій.

Ключові слова: культура, культурна політика, Європейський Союз, європейська ініціатива, "Європейська столиця культури", Маастрихтський договір.

Чернец Мария Александровна, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Организационно-правовые основы реализации инициативы ЕС "Европейская столица культуры"

Статья посвящена анализу организационно-правовых основ реализации инициативы "Европейская столица культуры". Исследуется история возникновения проекта, его правовая база и динамика развития с 1985 г. до современного этапа. Определяется актуальность инициативы в контексте евроинтеграционного вектора развития Украины. "Культурная столица" рассматривается как важная составляющая процесса создания уникального национального бренда Украинского государства, что должно способствовать его участию в мировых интеграционных процессах и усилению конкурентных позиций.

Ключевые слова: культура, культурная политика, Европейский Союз, европейская инициатива, "Европейская столица культуры", Маастрихтский договор.

Chernets Maria, a postgraduate the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Organizational and legal framework of the European Capital of Culture initiative

The article analyzes the organizational and legal framework of the "European Capital of Culture" initiative. The author studies the history of the project, its legal framework and dynamics of its development from 1985 to the present time.

The European Capital of Culture (ECoC) Programme is viewed as one of the most visible and prestigious EU initiatives. It gives the city an opportunity to attract significant investment to boost its efforts in upgrading the cultural sector institutions, attracting the attention of the world community and to improve its image in the national and international levels, as well as create and promote its own unique brand. It came into being with the idea of presenting a European city as a "European City of Culture", which was offered by the Greek Minister of Culture, Melina Mercouri, during the informal meeting of the Ministers responsible for Culture Affairs in Athens in November 1983.

The project itself was launched in 1985 in the form of a Ministerial Resolution (85/C 153/02) as a mainly symbolic intergovernmental initiative. At that time the European Community did not have any legislative basis to act at the level of cultural policy. At that time it was considered by the Ministers that the "European City of Culture" event should be the expression of a culture which, in its historical emergence and contemporary development, was characterized by having both common elements and a richness born of diversity. During that period the 12 EC Member States were designated the title in turn. Each state nominated a city to host the event for a year, having less than two years for preparation.

In 1990 the Conclusion of the Council of Ministers 90/C162/01 started a new ECoC cycle for the period beginning in 1997, allowing designation of cities in non-Member states as ECoC, but not altering the aims of the Programme. At the same time the Council decided to organize "European Cultural Month", the event, which was held in a different non-EC country every year from 1992 until 2003.

A significant step forward in creating a framework for the ECoC initiative was made in 1992 with the Decision 92/C336/02, which introduced the selection criteria and a clear outline of bidding deadlines for candidate cities. The same year Article 128 of the Treaty of Maastricht presented a significant changes in cultural policy at a European level.

In 1999 the Decision 1419/99/EC of the European Parliament and the Council, transformed the event into the "European Capital of Culture". ECoC became a Community action with a first legislative framework, which was established for the years 2005 to 2019. The Decision presented new criteria, clear guidelines for the Selection Panel and a rotational system. It was also decided that the nomination must include a project with a European Dimension. Later, in 2005, this decision was amended in order to integrate ten countries that joined the EU in 2004.

Further changes were made in October 24 2006 by adopting a decision 1622/2006/EC. It implemented an extended basis for, now, Selection and Monitoring Panel and updated scheme of the application process and selection criteria for candidate cities. This decision improved the objectives of the initiative and introduced a two-stage competition and expanded the members of the Selection and Monitoring Panel from 7 to 13 members.

The last decision of the European Union and the Council (445/2014 / EU), adopted on April 16, 2014, regulates the conditions, criteria and procedures for selection of "European Capital of Culture" for the period from 2020 to 2033.

It is evident, that the basic framework of the "European City of Culture" project that was launched as an international event in 1985, has developed into a well-established action of the EU with a clear legal framework, having awarded the title to approximately 50 cities in 30 countries.

Recently, Petro Poroshenko the president of Ukraine, presented "Strategy of reforms 2020", which is aimed to achieve European standards of life and prepare for the application for the EU membership in 2020. President has identified two important programs, one of which is the further popularization of Ukraine in the world.

The implementation of this program is nothing but a matter of carrying out effective branding strategy for Ukraine. That is why the cultural sector today acquires new meaning and needs new approaches to cultural policy, as well as recognizing its role in the development of Ukrainian state.

Thus, it is concluded, that since its inception back in 1985, the ECoC Programme has grown into not only one of the best-known EU initiatives, but also into a catalyst for economic and cultural regeneration of the city, a project with a clear organizational and legal framework. "Capital of Culture" is also seen as an essential part of the process of creating a unique brand of Ukraine, which could contribute to the country's part in global integration processes, strengthening the competitive position of the state in today's globalized world

Keywords: culture, cultural policy, the European Union, the EU initiative, "European Capital of Culture", the Treaty of Maastricht.

Сучасний етап державотворення в Україні відзначається євроінтеграційною спрямованістю та посиленням ролі культури. Невід'ємною складовою культурної політики європейських держав є реалізація комплексних програм, націлених на збереження культурної ідентичності європейських народів та демонстрації спільного європейського культурного надбання.

Офіційне визнання проекту "Європейська столиця культури" як найбільш відомої, видатної ініціативи Європейської комісії, яка стала каталізатором економічного та культурного відродження країн, зумовило появу подібних програм у всьому світі. Практика запровадження вищезазначеної програми, ініційована ще 1985 року, викликала розвиток і підтримку близько 50 міст у 30 країнах. Ефективне здійснення і результативність ініціативи залежить від дійових організаційно-правових механізмів її забезпечення.

Актуальність дослідження викликана спробою дослідити і вивчити досвід ЄС в контексті організаційно-правових засад реалізації програми "Європейська столиця культури".

Аналіз джерелознавчої бази з даного питання дав змогу констатувати, що значна кількість науково-теоретичних і практичних праць розкриває питання щодо функціонального спрямування реалізації досліджуваної ініціативи. І хоча кожного року з'являється велика кількість статей, які висвітлюють питання культурної столиці, у переважній більшості такі дослідження обмежуються вивченням одного міста, лишаючи поза увагою підґрунтя ініціативи, її зміни, організаційно-правові засади, а також вплив програми на політичну стратегію іміджування і позиціонування держави.

Брак наукових роздумів щодо даного питання можна пояснити ротацією та тимчасовим характером щорічної події, адже статус Європейської столиці/міста культури надається терміном на один рік.

Важливим джерелом інформації щодо реалізації ініціативи є офіційні звіти Єврокомісії. Спроби наукового дослідження проекту "Європейська столиця культури" належать іноземним дослідникам та практикам. Так, Моніка Сасателлі розглядає культурну столицю у контексті Європейської ідентичності. Катрін Оертс досліджує, як змінилася програма з 1985 року, зокрема: як з події, яка презентує культуру, вона перетворилася на масштабний проект, здатний змінити локальну культуру,

вписуючи її у Європейську культурну мапу. Юрген Міттаг, Беатріс Гарсія та Томсон Кокс наводять періодизацію історії існування проекту, розділяючи його на певні етапи. Вартим уваги є також доробок таких авторів, як Річардс, Вілсон, Додд, Палмер, Папаріс, Мелвіль, Маєрско та ін.

Мета статті – дослідити виникнення та динаміку розвитку ініціативи ЄС "Європейська столиця культури", проаналізувати організаційно-правові засади її функціонування і реалізації.

Вперше положення про співпрацю у сфері культури на рівні ЄС були закріплені у ст.128 договору про Європейський Союз, або так званого Маастрихтського договору 1992 року. Вказана стаття висвітлює вкрай важливі питання, які актуалізують проблему збереження культурних ідентичностей. Адже Європа, будучи конгломератом культур, усвідомлює загрозу розмивання свого культурного поля та втрати культурної ідентичності європейських народів під натиском невпинного процесу глобалізації, що охопив сучасний світ. Тому збереження та захист національної самобутності культур держав-членів ЄС є одним з основних завдань Союзу. Можливо саме з цієї причини ні Амстердамський договір 1997 року, ні Ніщський договір 2001 року, ні Лісабонський договір 2007 року, який є чинним і регулює діяльність Європейського Союзу у сфері культури (ст. 167 розділу "Культура" Договору про функціонування Європейського Союзу, більш відомого як Лісабонський договір), не внесли суттєвих змін у положення про політику ЄС у сфері культури.

Стаття 128 Маастрихтського договору включає чотири основні норми. У п. 1 наголошується, що Союз сприяє розквіту культур держав-членів, поважаючи їх національне та регіональне різноманіття та висувуючи на перший план загальну культурну спадщину. У п. 2 статті закріплені засоби реалізації даного положення, а саме: поглиблення та поширення знань про культуру та історію європейських народів; збереження та захист культурної спадщини європейського значення; некомерційний культурний обмін; художня та літературна творчість, включаючи аудіо-візуальний сектор. У п. 3 актуалізується тема зміцнення співпраці ЄС з третіми країнами та компетентними міжнародними організаціями у сфері культури. У п. 4 наголошується на тому, що Союз, здійснюючи будь-які дії, що базуються на інших положеннях Договору про ЄС, враховує культурні аспекти держав-членів та прагне підтримувати різноманіття їх культур [1]

Наведені у вищезазначених нормах ініціатива підтримується низкою дійових програм, в котрих за бажанням можуть брати участь країни-члени ЄС. Ці комплексні програми спрямовані на реалізацію цілей, поставлених в Маастрихтському договорі 1992 року, таких як збереження європейської культурної спадщини, розвиток мистецтва та літератури тощо. Найпотужнішими програмами ЄС у сфері культури є: "Європейська столиця/місто культури" (з 1985), "Калейдоскоп"(1996-1999), "Аріан"(1997-1999), "Рафаель"(1997-1999), програма "Культура 2000" (2000-2006) "Культура" (2007-2013), програма "Творча Європа" (2014-2020).

Політика ЄС у сфері культури розпочалась і впроваджувалась в рамках трьох програм: програма "Калейдоскоп" підтримувала художню творчість; програма "Аріан" розширювала співробітництво у сфері книжкової справи та перекладацької діяльності; програма "Рафаель" діяла щодо охорони культурного спадку європейського значення.

Масштабна програма "Культура 2000", яка згодом перейшла у програму "Культура", була впроваджена з метою створення в Європі єдиного культурного простору, підтримки проектів та заходів у культурному секторі, сприяння культурному різноманіттю та збагаченню культурної спадщини через міждержавне співробітництво, а також залучення країн-партнерів ЄС. Програма сприяла культурному співробітництву у різних напрямках: мистецтво, література, культурна спадщина тощо та підтримувала багаторічні проекти та заходи, так само як і різноманітні ініціативи та культурні організації [2].

"Творча Європа" – це нова програма Європейської комісії, створена для підтримки секторів культури і мас-медіа. Програма з бюджетом в майже у півтора мільярди євро підтримуватиме ініціативи культурного, аудіовізуального сектору та міжгалузеві напрямки [3].

Найтривалішою серед вищезазначених програм є досліджувана нами програма, визнана різними стейкхолдерами, які зацікавлені у розвитку культурних ідентичностей, найбільш відомою і впливовою з ініціатив ЄС у сфері культури. За десятиліття свого існування проект залучив велику кількість людей до планування, здійснення, а також участі у різних міських проектах та культурних заходах. Він викликав широку увагу місцевих, регіональних та національних засобів масової інформації, вплинув на міське планування і розвиток у містах, активізував так звані культурні та креативні індустрії, наукові дослідження, а також нову політику і практику управління в культурному секторі.

На сучасному етапі "Європейська столиця культури" – це почесний статус, що надається Європейським Союзом одному чи декільком містам Європи терміном на один календарний рік на основі попередньої заявки та конкурсного відбору, що здійснюється Радою незалежних експертів. Як засвідчив досвід впровадження ініціативи, впродовж року титуловане місто має можливість стати центром

культурного життя Європи, створюючи стійкий бренд не тільки регіонального, а й національного рівня. Культурна столиця на основі національних культурних досягнень, опираючись на локальні та спільні європейські культурні традиції, а також використовуючи місцеві територіальні, культурні ресурси, здатна візуалізувати країну у світовому масштабі.

Проект "Європейська столиця культури" на момент своєї появи мав назву "Європейське місто культури". Його концепцію запропонувала на неофіційній зустрічі міністрів культури ЄС у листопаді 1983 року грецька актриса, міністр культури Греції Меліна Меркурі.

Меркурі стверджувала, що культура на стільки ж важлива як торгівля та економіка (які були в центрі уваги ЄС до цього часу), вона наголошувала на важливості розвитку культури в рамках Європейського проекту, зокрема у просуванні європейської інтеграції. Пропозиція була підтримана міністром Франції Джеком Ленгом та одобрена Європейськими міністрами [10]. В результаті 13 червня 1985 року міністри культури ЄС заснували проект "Європейське місто культури" в якості щорічного міжурядового заходу.

Базовим документом, на основі якого була запущена початкова схема проекту, стала постанова міністрів культури ЄС 85/C153/02, що визначала особливу роль міста в культурі та представляла концепцію заходу, мета якого полягала у сприянні зближенню народів країн ЄС, підкресленні багатства та різноманітності, а також спільних рис європейської культури, приверненні уваги до певної території, привабленні туристів, сприянні міжкультурному діалогу, популяризації кращих культурних досягнень різних європейських народів [6].

У 1992 паралельно була заснована нова подія за назвою "Європейський культурний місяць" (European Cultural Month), а також прийняте подальше рішення щодо вибору майбутніх міст [10].

З огляду на те, що ініціатива мала успіх, не тільки отримавши схвальні відгуки в мас-медіа, а й позитивно вплинувши на розвиток культури і туризму та усвідомлення місцевими жителями важливості обрання саме їхнього міста, рішенням парламенту та Ради Європи від 25 травня 1999 року (постанова 1419/1999 / ЕС) цей захід було трансформовано у "Європейську столицю культури" (European Capital of Culture), присвоєно статус ініціативи Європейського співтовариства (Community Action) та окреслено нову процедуру відбору, критерії оцінювання та процедуру присвоєння статусу "Європейська столиця культури" на 2005-2019 рр. Нормативно-правовою основою даного рішення стала вищезгадана стаття 128 Договору про Європейський Союз [5].

Перетворення міжурядового проекту на офіційну ініціативу ЄС (постанова 1419/1999 / ЕС) дозволило сформулювати більш докладний набір правил, інструкції та пропозиції щодо її реалізації. Зміна назви проекту на "Європейська столиця культури" може бути інтерпретована як спроба підняти значення цієї ініціативи і як символічний жест посилення згуртованості європейських країн, адже столиця відіграє особливу роль в усіх державах, так як є не лише головним містом, адміністративно-політичним центром країни, а й певним символом, візитівкою держави. Столиці є символами єднання нації, загальнодержавними культурними, духовними, історичними, науковими, освітніми центрами. ЄС не має офіційної столиці, хоча часто до неї відносять Брюссель. Разом з оновленням програми ЄС, принаймні, отримала офіційну культурну столицю, розташування якої, однак, щорічно змінюється. Загалом вибір столиці культури є частиною культурної політики ЄС, спрямованої на культурний, політичний, економічний та соціальний розвиток не тільки на регіональному, а й на європейському рівнях.

Згодом, у 2005 році, до цього рішення були внесені поправки в цілях інтеграції десяти держав, які приєдналися до ЄС 2004 року [7].

Подальші зміни в процесі відбору були зроблені в 2006 році, коли 24 жовтня було прийнято постанову № 1622/2006/ЕС, яка відміняла постанову №1419/1999/ЕС, хоча старі правила продовжували застосовувати до міст, призначених на 2007, 2008 і 2009 роки. Нове рішення впроваджувало розширену основу для, відтепер, Відбіркової та Моніторингової Комісії, а також оновлену схему процесу подачі заявки міста-кандидата. Нове рішення вдосконалювало цілі ініціативи, вводило двоступеневий конкурс та розширювало склад Відбіркової та Моніторингової (контролюючої) Комісії з 7 до 13 членів.

Нова постанова внесла суттєві зміни до критеріїв оцінювання програм міст, що подавали заявку на участі у проекті. Так, попередні критерії, як зазначено в статті 3, постанови 1419/1999/ ЕС базувались тільки на вимірі "місто і громадяни", окреслюючи необхідність програми кожного міста бути сталою і орієнтованою на досягнення довгострокових вигод для його мешканців. Критерії, наведені у новій постанові, поділялися на дві категорії "європейський вимір" та "місто і громадяни" та мали за мету поставити в основі ініціативи європейського громадянина, а також європейську культуру [8].

Постанова ЄС та Ради Європи № 445/2014/EU, прийнята 16 квітня 2014 року, регулює умови, критерії та процедуру відбору та надання статусу "Європейської культурної столиці" на період з 2020 по 2033 роки [9]. У цьому документі зазначено нові критерії, наведені у п'ятому розділі: "внесок у

довгострокову стратегію", "європейський вимір", "культурне та мистецьке наповнення", "спроможність нести почесне звання", "межі поширення програми", "менеджмент"(не офіційний переклад).

Отже, базова схема "Європейського міста культури", яка була запущена на міжурядовому рівні у 1985 році, в подальшому була неодноразово зміненою і доповненою. З часу заснування програми, здебільшого як символічної міжурядової ініціативи без явної законодавчої бази, програма переросла в добре налагоджений урядовий захід ЄС з більш чіткою робочою і нормативно-правовою базою, який надає місту можливість залучення значних інвестицій для підвищення зусилля щодо оновлення установ культурного сектору, привернення уваги світової громадськості і поліпшення свого іміджу на національному та міжнародному рівнях або ж створення та розвиток власного бренду, іміджу території. Основну нормативну базу ініціативи становлять Маастрихтський договір з подальшими його доповненнями та змінами (Амстердамський договір 1997 року, Ніццький договір 2001 року, Лісабонський договір 2007 року), а також постанови ЄС та ради Європи.

Ініціатива "Європейська столиця культури" є також досить актуальною з огляду на європейський вектор розвитку Української держави. Президент України Петро Порошенко представив "Стратегію реформ-2020", мета якої досягти європейських стандартів життя і підготуватися до того, щоб у 2020 році подати заявку на членство в ЄС. "Стратегія-2020" складається з трьох векторів руху для досягнення поставленої мети: сталий розвиток країни; безпека держави, бізнесу та громадян; відповідальність і соціальна справедливість. Окрім восьми пріоритетних сфер, зміни в яких або вирішують найгостріші проблеми, або створюють інституційні передумови для проведення інших реформ, президент визначив ще дві спеціальні нагальні програми, однією з яких є подальша популяризація України у світі [4].

Впровадження саме цієї програми в межах вказаної стратегії є нічим іншим, як питанням проведення ефективної іміджевої стратегії України, що надзвичайно актуалізується у наш час. Культурний сектор набуває сьогодні нового значення та вимагає нових підходів у культурній політиці та переоцінки її ролі для розвитку Української держави.

Як показала світова практика, залучення брендингових та ребрендингових технологій є досить дійовим та сприяє проведенню ефективної зовнішньої політики держави, участі країни у світових інтеграційних процесах, посиленню конкурентних позицій держави в сучасному глобалізованому світі, залученню іноземних інвестицій тощо. Територіальний брендинг повинен стати невід'ємною частиною державної політики, адже однією з перешкод активної інтеграції сучасної України у світове конкурентне середовище є здебільшого негативний імідж держави на міжнародній політичній арені. Основною складовою європейського напрямку розвитку України сьогодні повинен стати саме процес свідомого іміджування та брендингу держави.

Відтак, участь України в ініціативі ЄС "Європейська столиця культури" могла б стати вагомим складовою процесу входження до європейського культурного простору, створення бренду України, а також суттєво вплинути на формування у свідомості людей яскравого, привабливого та стійкого образу країни, створення позитивного іміджу, навколо якого згуртуються сама нація та відтворюватимуться перспективні напрями міжнародної політики.

Література

1. Офіційний сайт Європейської Комісії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://europa.eu/eu-law/decision-making/treaties/index_en.htm.
2. Офіційний сайт Європейської Комісії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ec.europa.eu/index_en.htm.
3. Офіційний сайт Європейської Комісії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ec.europa.eu/culture/tools/culture-programme_en.htm.
4. Офіційний сайт Президента України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.president.gov.ua/news/31289.html>.
5. Сайт "Documentation Centre on European capitals of culture", постанова 1419/1999/EC [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ecoc-doc-athens.eu/history/eu-documentation/579-european-parliament-and-council-decision-for-the-years-2005-2019.html>.
6. Сайт "Documentation Centre on European capitals of culture", постанова 85/C153/02 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ecoc-doc-athens.eu/history/eu-documentation/712-council-resolution-concerning-the-annual-event-european-city-of-culture-june-1985.html>.
7. Сайт "Documentation Centre on European capitals of culture", постанова 649/2005/EC [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ecoc-doc-athens.eu/history/eu-documentation/577-european-parliament-and-council-decision-for-the-years-2005-2019.html>.
8. Сайт "EUR-Lex", постанова ЄС та Ради Європи № 1622/2006/EU від 24 жовтня 2006 року [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=OJ:L:2014:132:TOC&utm_content=buffer0e7ac&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer.

9. Сайт "EUR-Lex", рішення ЄС та Ради Європи № 445/2014/EU від 16 квітня 2014 року [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=uriserv:OJ.L_.2014.132.01.0001.01.ENG.
10. Сайт "The network of European Union Centers of Excellence". – Р. 7. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.euce.org/eusa/2011/papers/1g_mittag.pdf.

References

1. Ofitsiyni sait Yevropeiskoi Komisii [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://europa.eu/eu-law/decision-making/treaties/index_en.htm.
2. Ofitsiyni sait Yevropeiskoi Komisii [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://ec.europa.eu/index_en.htm.
3. Ofitsiyni sait Yevropeiskoi Komisii [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://ec.europa.eu/culture/tools/culture-programme_en.htm.
4. Ofitsiyni sait prezydenta Ukrainy [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.president.gov.ua/news/31289.html>.
5. Sait "Documentation Centre on European capitals of culture", postanova1419/1999/EC [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://ecoc-doc-athens.eu/history/eu-documentation/579-european-parliament-and-council-decision-for-the-years-2005-2019.html>.
6. Sait "Documentation Centre on European capitals of culture", postanova85/C153/02 [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://ecoc-doc-athens.eu/history/eu-documentation/712-council-resolution-concerning-the-annual-event-european-city-of-culture-june-1985.html>.
7. Sait "Documentation Centre on European capitals of culture", postanova649/2005/EC [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://ecoc-doc-athens.eu/history/eu-documentation/577-european-parliament-and-council-decision-for-the-years-2005-2019.html>.
8. Sait "EUR-Lex", postanova YeS ta Rady Yevropy # 1622/2006/EU vid 24 zhovtnia 2006 roku [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=OJ:L:2014:132:TOC&utm_content=buffer0e7ac&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer.
9. Sait "EUR-Lex", rishennia YeS ta Rady Yevropy # 445/2014/EU vid 16 kvitnia 2014 roku [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=uriserv:OJ.L_.2014.132.01.0001.01.ENG.
10. Sait "The network of European Union Centers of Excellence". – Р. 7. [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://www.euce.org/eusa/2011/papers/1g_mittag.pdf.

УДК 070:94(477.53)" 1914/..."

Шульченко Марина Валеріївна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: malina.shults@yandex.ua

ДО ВИТОКІВ "РУССКОГО МИРА" АБО ДЕЯКІ АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРОПАГАНДИ РОСІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ НА СТОРІНКАХ ПОЛТАВСЬКОЇ ГУБЕРНСЬКОЇ ПРЕСИ: початок Першої світової війни

У статті автор визначає основні напрями соціокультурної пропаганди, розгорнутої Російською імперією на шпальтах Полтавської губернської преси на початку Першої світової війни.

Ключові слова: Полтавська губернія, соціокультурна пропаганда, Перша світова війна, преса.

Шульченко Марина Валерієвна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

К истокам "русского мира" или некоторые аспекты социокультурной пропаганды Российской империи на страницах Полтавской губернской прессы: начало Первой мировой войны

В статье автор определяет основные направления социокультурной пропаганды, развернутой Российской империей на страницах Полтавской губернской прессы в начале Первой мировой войны.

Ключевые слова: Полтавская губерния, социокультурная пропаганда, Первая мировая война, пресса.

Shulchenko Maryna, a postgraduate, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

To the origins of "russian world" or some aspects of sociocultural propaganda of Russian Empire on pages Poltava province press at the beginning of the World War I

The author defines the main directions of the sociocultural propaganda deployed by the Russian Empire on the press pages at the beginning of the World War I.

9. Сайт "EUR-Lex", рішення ЄС та Ради Європи № 445/2014/EU від 16 квітня 2014 року [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=uriserv:OJ.L_.2014.132.01.0001.01.ENG.
10. Сайт "The network of European Union Centers of Excellence". – Р. 7. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.euce.org/eusa/2011/papers/1g_mittag.pdf.

References

1. Ofitsiynyi sait Yevropeiskoi Komisii [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://europa.eu/eu-law/decision-making/treaties/index_en.htm.
2. Ofitsiynyi sait Yevropeiskoi Komisii [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://ec.europa.eu/index_en.htm.
3. Ofitsiynyi sait Yevropeiskoi Komisii [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://ec.europa.eu/culture/tools/culture-programme_en.htm.
4. Ofitsiynyi sait prezydenta Ukrainy [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.president.gov.ua/news/31289.html>.
5. Sait "Documentation Centre on European capitals of culture", postanova1419/1999/EC [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://ecoc-doc-athens.eu/history/eu-documentation/579-european-parliament-and-council-decision-for-the-years-2005-2019.html>.
6. Sait "Documentation Centre on European capitals of culture", postanova85/C153/02 [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://ecoc-doc-athens.eu/history/eu-documentation/712-council-resolution-concerning-the-annual-event-european-city-of-culture-june-1985.html>.
7. Sait "Documentation Centre on European capitals of culture", postanova649/2005/EC [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://ecoc-doc-athens.eu/history/eu-documentation/577-european-parliament-and-council-decision-for-the-years-2005-2019.html>.
8. Sait "EUR-Lex", postanova YeS ta Rady Yevropy # 1622/2006/EU vid 24 zhovtnia 2006 roku [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=OJ:L:2014:132:TOC&utm_content=buffer0e7ac&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer.
9. Sait "EUR-Lex", rishennia YeS ta Rady Yevropy # 445/2014/EU vid 16 kvitnia 2014 roku [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=uriserv:OJ.L_.2014.132.01.0001.01.ENG.
10. Sait "The network of European Union Centers of Excellence". – Р. 7. [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://www.euce.org/eusa/2011/papers/1g_mittag.pdf.

УДК 070:94(477.53)" 1914/..."

Шульченко Марина Валеріївна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: malina.shults@yandex.ua

ДО ВИТОКІВ "РУССКОГО МИРА" АБО ДЕЯКІ АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРОПАГАНДИ РОСІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ НА СТОРІНКАХ ПОЛТАВСЬКОЇ ГУБЕРНСЬКОЇ ПРЕСИ: початок Першої світової війни

У статті автор визначає основні напрями соціокультурної пропаганди, розгорнутої Російською імперією на шпальтах Полтавської губернської преси на початку Першої світової війни.

Ключові слова: Полтавська губернія, соціокультурна пропаганда, Перша світова війна, преса.

Шульченко Марина Валерієвна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

К истокам "русского мира" или некоторые аспекты социокультурной пропаганды Российской империи на страницах Полтавской губернской прессы: начало Первой мировой войны

В статье автор определяет основные направления социокультурной пропаганды, развернутой Российской империей на страницах Полтавской губернской прессы в начале Первой мировой войны.

Ключевые слова: Полтавская губерния, социокультурная пропаганда, Первая мировая война, пресса.

Shulchenko Maryna, a postgraduate, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

To the origins of "russian world" or some aspects of sociocultural propaganda of Russian Empire on pages Poltava province press at the beginning of the World War I

The author defines the main directions of the sociocultural propaganda deployed by the Russian Empire on the press pages at the beginning of the World War I.

With the outbreak of the World War I the periodical publications of the Russian Empire, which was still in difficult conditions of severe political censorship in order to keep steadily declining popularity of the monarchy, were in the new conditions of the wartime. While understanding of the importance of the press on formation of the public opinion and conduction of parallel media war, the official imperial propaganda focused on multiple vectors of the socio-cultural space.

Since the declaration of war in the press of different levels, beginning from capital and ending with provincial, the ideological machine of tsarism began distributing and sinking of numerous social, cultural, religious, military and political myths in the minds of the empire subjects.

One of the most dedicated and passionate promoters of the official military doctrine of the empire became the local legal press, which enjoyed the confidence and respect of the electorate and was a skilful tool in achieving their goals. In Poltava province, the newspapers were the most popular publications at the beginning of the war: "Poltavskie eparhialnye vedomosti", "Poltavskie gubernskie vedomosti", "Poltavskiy den", "Kolokol", magazine "Hutoryanyin" and etc.

The intellectual genesis of the components of historiosophy of the Slavophile doctrine can be traced back to the mid-nineteenth century. The ideas of "Russian World" and "Slavism" messianism were well represented in the works of M. Danylevskiy, I. Aksakov, C. Leontiev, V. Ern, V. Rosanov, V. Ivanov and widely discussed in the press during the interwar period [9, 27].

Summing up the above stated, it can be said that the emphasis of socio-cultural propaganda in the provincial press were concentrated in a few key areas. Among them are reporting of carefully reviewed "operational" information from the front lines about the "victorious progress of the Slavic liberators army", propaganda of the "Russian World" association as restoration of the necessary historical patterns and justice, scientific substantiation of Pan-Slavism and levelling of the Western culture, spreading myths about dedicated service and sacrifice in war of the empire subjects and vandalism of the Germans "opponents", stirring religious strives and negative attitudes towards the Ukrainian intellectuals on the occupied territories. Numerous authors of the articles, conducting historical parallels of the Slavs and Teutons' fighting with that time opposition of Slavs with Germanism, by general consent concluded that the association of oppressed people was only possible because of war.

Thus, more pragmatic problems of post-war society did not go unnoticed by the press. Much attention was paid to the fight against alcoholism. Authors of articles associated benefits of a sober lifestyle primarily with the economic benefits for the state and the citizens. The economic component was also present in the appeal publications of the food aid to the front lines from the rear agronomists, as a contribution to the fight against the adversary. So, the periodicals publications of Poltava province, as the main means of mass communication in the province, were successfully used by ideological machine of tsarism for infusion and sinking in the minds of empire subjects of all kinds of military cultural myths.

Keywords: Poltava province, the sociocultural propaganda, the World War I, the press.

З початком Першої світової війни періодична преса Російської імперії, яка раніше знаходилася в непростих умовах жорсткої політичної цензури, спрямованої на підтримання невинно спадаючої популярності монархії, опинилася в нових умовах воєнного часу. Розуміючи важливість впливу преси на формування суспільної думки та веденні паралельної інформаційної війни, офіційна імперська пропаганда зосередилася на декількох векторах соціокультурного простору. З моменту оголошення війни в часописах різного рангу – починаючи зі столичних і закінчуючи провінційними губернськими – ідеологічною машиною царату була розпочата активна робота з розповсюдження і закладання в свідомість підданих імперії багаточисленних соціальних, культурних, релігійних, військово-політичних міфів.

Одним з найбільш відданих і палких пропагандистів офіційної військової доктрини імперії стає місцева легальна преса, яка користувалася довірою та пошаною та була вмілим інструментом у досягненні поставлених цілей. Також серед традиційних інформаційних каналів, що сполучали владу і суспільство, одним з найвпливовіших на початку ХХ століття продовжувала залишатися Православна церква. В першу чергу в особі парафіяльного духовенства та розгалуженої системи власних друкованих органів – "епархияльных ведомостей", які заповнювали інформаційний простір більшості російських губерній.

В Полтавській губернії, крім "Полтавських епархияльных ведомостей", найбільш популярними виданнями на початок війни були газети "Полтавські губернські відомості", "Полтавський день", "Колокол", журнал "Хutoryanin" та ін. [4, 74-76].

Так, "Полтавские епархияльные ведомости" (далі "ПЕВ") на 1914 р. займали лідерські позиції серед передплачуваних видань поряд з "Полтавскими губернскими ведомостями". Газета виходила двічі на місяць і мала досить широке коло читачів не тільки серед духовенства, а й серед мирян різних соціальних прошарків. Зауважимо, що до 1914 р. "ПЕВ" були досить аморфним щодо політики виданням і висвітлювали в основному офіційні кадрові переміщення та нові призначення церковних служителів різних рангів по губернії. В ній друкувалися нариси про відкриття та діяльність церковно-приходських шкіл, їх відвідини Преосвященнішим єпископом Полтавським і Переяславським Іларіоном, річні звіти Єпархияльних училищ по учбовій та морально-виховній частині. Та з моменту оголошення Німеччиною та Австро-Угорщиною війни Російській імперії газета перетворилася на справжню трибуну ідеологічної машини царату.

Ідея "священної війни" та об'єднання "русского мира" як відновлення необхідної історичної закономірності та справедливості широко висвітлювалась на шпальтах "ПЕВ" і була покликана справити системний та всеохоплюючий вплив на читача. Численні автори статей, проводячи історичні паралелі боротьби слов'ян і тевтонів із тогочасним протистоянням слов'янства з германізмом, одностайно доходили висновку, що об'єднання пригноблених народів можливе тільки в результаті війни.

Історичним ґрунтом цього феномена було славнозвісне "східне питання": боротьба Росії з Оттоманською Портою і Австрією за звільнення підневільних слов'ян, за вихід до чорноморських проток та – як символічну мету багатовікового історичного шляху – за звільнення Царгорода, як видимий знак відродження ідеї православної Візантійської імперії в панслов'янській спільності на чолі з Росією.

Інтелектуальний генезис складових історіософії слов'янофільської доктрини простежується ще з середини XIX століття. Ідеї "русского мира" та месіанства "слов'янізму" були широко представлені у працях М. Данилевського, І. Аксакова, К. Леонтьєва, В. Ерна, В. Розанова, В. Іванова та мали широке обговорення в пресі в міжвоєнний період [9, 27].

На сторінках "ПЕВ" щонайменше буяли пишним цвітом нові "обґрунтування" місіонерського покликання участі Російської імперії у війні. Так, доносячи оперативну інформацію з фронтів про "переможний поступ армії визволителів слов'янства", окупацію Галичини та Буковини автори статей називали ніяк не інакше, ніж "Освобождением Руси подъяремной" і, апелюючи до історичної пам'яті, сміливо проголошували: "достояние Владимира Святого, земля Ярослава Осмомысла, князей Данила и Романа, сбросив иго, да водрузит стяг единой, нераздельной России" [6, 1876]. Щодо вступу російських військ до Східної Пруссії, то в цьому випадку замітки пістрявіли заголовками на кшталт "На старое кладбище". В самому повідомленні йшлося про несправедливу втрату старовинними слов'янськими містами своїх первинних назв за п'ять віків онімечення. Нижче в сентиментальній формі читача ознайомлювали із забутими топонімами: "Столупень – Столыпино, вотчина дворян Столыпиных, ... за 7 летнюю войну и заслуги взятия Берлина. Гумбинень – Губинь, Гольдандь – русский Голубь... Кенинсберг – славянский Королевец" [7, 1994].

Особлива увага приділялась соціокультурній пропаганді. Досить розгорнуто висвітлювалися морально-етичний та культурний аспект "обґрунтування" протистояння народів, що лунало не тільки зі сторінок преси, а й з церковних і навчальних кафедр. В статті "Что может дать миру славянство" анонімний автор акцентує увагу на варварській сутності Західноєвропейської, зокрема німецької культури, наголошуючи на її поверхневості та односторонності. За словами автора, вона має тільки зовнішні, матеріальні ознаки, підкріплені новітнім озброєнням, відкриттями та винаходами у сфері точних наук, задовольняючи потреби людини в комфорті та зручностях. Основною ж її негативною рисою є відсутність "внутрішньої культури духу", вищу міру якої і може дати світу слов'янство. Намагаючись науково обґрунтувати даний постулат, журналіст звертається до статті англійця Дж. Уомборна "О будущности славянства", в якій дослідник зображує латинську і німецьку расу, яка, доживаючи свої останні дні, так і не спромоглася створити справжню християнську цивілізацію, в якій духовне начало повинне переважати над матеріальним. У висновку статті прогнозується "приход славянства, чтобы возродить Европу, водворить принципы всемирного братства и царства Христоваго на земле. Славянская раса, переживая еще свою молодость, созреет и даст... высшее развитие цивилизации, чем Западная Европа". Показником мав бути наступний вік – вік слов'янства [6, 1873-74]. Продовжуючи культурологічно-моралізаторську лінію, "ПЕВ" в № 44 публікують промову "Нравственная сторона настоящей Русско-Германской войны с христианской точки зрения", виголошену на зборах Братства законовчителів та педагогів Полтавської єпархії. В ній промовець приводить вже відомі постулати про моральне убозтво німців, наголошує на неможливості ужитися з "надменным народом, да и преступно быть с ним в мире, так как можно заразиться от него развращенностью...". Підтверджуючи свої докази словами зі Старого Заповіту про обраний народ та хананей, проводить паралелі з німцями та "прусаками", порятунку від яких і просить паства у Господа. Успіхи німецького народу в науковій та соціальній сферах, на його думку, перетворили їх на "...темных, злых дьяволов". Червоною стрічкою в промові проходить тема поділу людства на 1 і 2 сорт. Справедливе обурення промовця викликає німецька ідея "народу – носія високої культури" та роль слов'янства, як "только подстилки для германской цивилизации, навоза" і твердження про неминучість перемоги у війні, адже "выиграют войну... более культурные" [8, 2297]. У висновку автор, порівнюючи тодішню ситуацію з нашествиям татар, застерігає про більшу небезпеку, бо татари, на відміну від "прусского сапога", не втручалися у політику, віру, мову та звичаї слов'ян.

Не минула соціокультурна пропаганда і нагоди розпалювання міжетнічної та міжрелігійної ворожнечі, вміло маскуючи власні злочини під плакатними лозунгами та прицільно розвішуючи "русофобські" та "українсько-сепаратистські" ярлики. Так, в №35 "ПЕВ" від 31.08.1914р. повідомлялося,

що 21.08. об 11 ранку "победоносная русская армия" взяла м. Львів. Ось як доносить до читача "сообщение из передовых позиций" подробиці цієї події: після боїв на вулицях міста слов'янське населення "торжественно встречало нас с криком – Да здравствует армия русских освободителей!!! пение русского гимна слилось с последними выстрелами" [6, 1880]. Протилежні свідчення щодо ситуації перших днів окупації міста знаходимо в літописі монастиря ЧСВВ у Львові: "Тьма-тменна військ переходить через Львів. Козаки зовсім не виглядають мальовничо, носять ся подібно, як селяни на Сокальщині, лиш вираз лица дивний" [3, 612]. Мешканці міста, налякані чутками про безчинства козаків, вирішили оборонятися від них в досить оригінальний спосіб. У вікнах і в брамах будинків поставили ікони. Цей засіб використали не лише християни, а й євреї. Такий специфічний "захист" вказує на те, що мешканці Львова приписували ворожому війську певну релігійність [2, 171].

Щодо привітальних пісень на вулицях, то мешканці Львова під акомпанемент канонади в напрямі Янова та звісток з провінцій про великі грабунки та насилля безкарних солдат затаврували в пам'яті тільки заспівану "підсвистуючи, грімку, правдиво російську пісню:

Красно-сірая свиня на дереві молодь звела,
Гей, гей, гей на дереві молодь звела...
Іванушка пріходіл, галушки приносіл,
Гей, гей, гей галушки приносіл" [3, 616].

В рамках "підігрівання" релігійної ворожнечі на перших шпальтах №36 "ПЕВ" від 7.09.1914. в рубриці "Известия и заметки" поряд з "радісною новиною" про вступ російських військ на територію Східної Пруссії містилося повідомлення про Галицько-Львівську митрополію. Головна увага замітки була зосереджена на особі уніатського митрополита Шептицького, який мав досить великий вплив на Галичині. Мовою оригіналу: "Шептицкий, бывший главою русофобской партии в Галиции, при приближении русских войск обратился к местному русскому населению с воззванием быть верными дому Габсбургов. При подступлении русских войск ко Львову, сбежал из своей резиденции. В ближайшие дни ожидается низложение Митрополита Шептицкого" [6, 1946]. Що з насправді містило звернення митрополита до вірян і було трактовано як "русофобство", знаходимо в проповіді, виголошеній в Церкві Успіння Пресвятої Богородиці 9 вересня "Наше православіє є церковне, їх православіє державне, що так скажу, "казьонне", т.є. вони опирають своє православіє на державній силі, а ми черпаємо ту силу в єдності з св. католицькою Церквою" [3, 627]. Далі автор замітки повідомляє інформацію, за формою подачі більш схожу на плітку, про те, що очікується акт "первостепенной важности", який стосуватиметься православ'я в Галичині. З цього приводу в Синоді була зібрана надзвичайна нарада, в якій брав участь, перебуваючи в Петрограді, архієпископ Харківський Антоній. Як зазначає видання, в Синоді обговорюється питання – залишити Галичину під владою Київського митрополита в ім'я історичної традиції і відіслати в Галичину тільки напівсамостійних вікаріїв, чи утворити там особливу самостійну митрополію – "...второе мнение берет верх". Також, як далі продовжує газета, закінчила свої заняття особлива нарада під проводом обер-прокурора Святійшого Синоду В.К. Саблера з обговорення питання щодо влаштування "религиозно-нравственного быта" російського населення Галичини. Вирішено було підготувати особливі кадри священнослужителів, які поряд з "гражданским устройством" окупованих частин Галичини, повинні були приступити до церковного устрою галичан. Для цих заходів в Харківській губернії було заплановано підготувати близько 35 місіонерів. Крім того, комісія визнала необхідним прийняття мір щодо розповсюдження серед населення Галичини релігійно-етичної літератури в православному дусі.

Прояви національної свідомості та державницькі прагнення українців Галичини висвітлювалися в пресі як ідеї "українського сепаратизму", що захопили невелике коло "полуинтеллигенции", цілком залежної від Віденського та Будапештського уряду. Звинувачення у поширенні пліток про Росію, "объятую пламенем революции", та підтримці проавстрійських настроїв лилися на щоденну газету "Головна Українська Рада", публікації якої ніби то "вызвали взрыв негодования" серед російського народу Галичини.

Також провінційна преса приділяла багато уваги аналізу стану продовольчої та сільськогосподарської справи з викладенням причин продовольчих утруднень і заходів уряду по їх подолання. Журнал "Хуторянин", офіційний друкований орган Полтавського сільськогосподарського товариства, в номері 30-31 від 31.07.1914 р. на своїх сторінках продовжуючи загальну лінію офіційної пропаганди, поглиблюючи "об'єднавчі" установки закликає громадян, які не були призвані до лав армії, допомогти сім'ям мобілізованих. Зокрема у статтях-відозвах "До товаришів агрономів" та "До сільських общин" редакція журналу, в особі губернатора Багговута та голови Губернської Земської управи Лизогуба, ставить перед сільськогосподарськими кооператорами губернії дві основні задачі: 1) врятувати господарства мобілізованих від розорення шляхом організації трудової допомоги з боку останніх. До справи організації трудової допомоги повинні були долучитися кооперативні установи [10, 864]. А

саме: сільськогосподарські, кредитні та споживчі товариства, яким було доручено організувати артіль, прокат с/г техніки та ін.; 2) організувати поставки в діючу армію продовольства: борошно, сало, свинину та овес для коней. Підтверджуючи дієвість вищевказаних закликів, редакція в наступних номерах журналу яскраво висвітлює успіхи в заготовці продовольства і спорядження для армії та діяльність повітових земських комітетів у справі допомоги сім'ям мобілізованих, скорочення видатків повітових земств, зокрема в с. Тахтаулове, с. Жуки, Старих Санжарах та Костянтинограді [11, 936].

Не забувала редакція і про діяльність с/г товариства під час воєнних дій. Передплатникам було повідомлено, що бесіди, читання, покази полів та виставки буде відсунуто на другий план. Та поряд з цим автор статті наголошує, що в цей складний момент "восприимчивость нашего населения к агрономической проведи не понизится, а напротив – повысится" [10, 867], тим намагаючись закликати земство не скорочувати фінансування агрономічних заходів та відволікти увагу від театру воєнних дій.

Щодо реалій поточного забезпечення продовольством діючої армії знаходимо приклад зі справи Кременчуцького околоточного наглядча Ф.Бичева. Так, згідно з наказом керівництва губернської поліції, під час мобілізації околоточний наглядч мав постійно знаходитися при станції залізничної. Ось як описують стан справ колеги Ф.Бичева: "одного разу вночі через кожні півгодини прибуло 3 ешелони нижчих чинів, близько 3 тисяч осіб. Прийшовши на Олександрівську вулицю, вони стали вимагати відкрити лавки для купівлі продуктів. Черговим на той час був Бичев, але його постовий городовий знайти не зміг і особисто дав розпорядження відкрити лавки, щоб запобігти погрому. Пізніше, знайшовши Бичева в перукарні Сегала, що грав в компанії 20 осіб в карти, доповів йому про обстановку, той відповів, що "когда низшие чины будут безобразничать, то он выйдет...." [1, 62]. Зазначимо, що подальша служба в поліції даного околоточного наглядча була перервана службовим жандармським розслідуванням, яке з'ясувало, що крім наведеного, Ф.Бичев мав у своєму "послужному списку" ще цілий ряд правопорушень і потрапив на службу в поліцію шляхом підробки документів. В особовій справі, в графі "походження" він був зазначений, як міщанин з Херсонської губернії. Згодом, слідством було встановлено, що Ф. Бичев приїхав до Херсонської губернії після відбуття судимості у Владивостоці. Даний випадок свідчить про несприятливу ситуацію у кадровій політиці внутрішніх органів імперії. Непрестижність поліцейської служби, маленька платня, важкі умови служби створювали "кадровий голод". В результаті на службу нерідко приймалися люди "без жодних довідок", без перевірки їх репутації і моральної порядності.

Також журнал "Хуторянин" не залишав поза увагою нагальні потреби своїх читачів, друкуючи на своїх сторінках в розділі "Хроніка" пояснення, як правильно адресувати листи в діючу армію та спростування різноманітних чуток. Так, в № 33 від 14.08.1914 р. з'являється замітка про "необоснованные слухи", в якій Роменська земська управа пояснює, що побоювання селян щодо безоплатного вилучення худоби на користь армії є безпідставними. Дана неправдива інформація, запевняє установа, була розповсюджена "скупщиками" з метою закупівлі худоби у населення за безцінь [11, 936].

Підтримуючи антиалкогольну кампанію, яка була широко розгорнута в пресі ще до війни і остаточно закріплена у забороні діяльності винних лавок з перших її днів, "Хуторянин" схвально відгукується – "Мы поневоле стали трезвы, все убедились, что без водки можно жить, что отсутствие проклятого зелья – великое благо" [9, 948]. Наводячи вражаючі цифри економії "непропитих" коштів населення – 70 млн за минулий місяць – наголошує на найдзвичайній користі заборони як прямого результату відсутності заворушень серед населення. Та офіційна пропаганда була далекою від істини. Торгівля спиртними напоями з усного дозволу місцевої поліції мала місце в великих губернських центрах, зокрема в Кременчуці.

Факти, які доводять існування такої практики наведено в жандармському розслідуванні підполковника Андрєєва щодо вищезгаданого околоточного наглядча Ф. Бичева. З окремих випадків слідчий жандарм зазначає:

1. Бакалійна лавка Лейби Любина торгувала спиртними напоями. На зауваження городового про недопустимість цього хазяїн лавки проігнорував вимогу. Свою відмову в припиненні торгівлі він обґрунтував, посилаючись на околоточного наглядча Бичева, який саме пиячив в його лавці, і наказав відсилати від неї городових.

2. На тій же вулиці була пивна Михайла Марченка і Серафими Бойко, де відкрито продавалась горілка і там постійно збиралися працівники залізниці: "...пьянствовали, пели и позволяли себе безобразия...", через що городовим доводилося залучати на допомогу вахмістра залізниці та жандармського відділення. Ф. Бичев на скарги городових відправляв їх слідкувати за порядком на вулиці, а не всередині, бо й сам там обідав [1, 68-69].

Ще одним доказом "перебільшення" успіхів антиалкогольної кампанії були постійні так звані "Попередження" для читачів щодо непоправної шкоди здоров'ю від вживання замінників алкогольних напоїв – деревного спирту, лаку, одеколону та ін. [11, 937].

Долучалася до пропаганди тверезості і єпархіяльна преса. Питання проблематики боротьби з пияцтвом, тютюнопалінням, хуліганством та лихослів'ям безпосередньо через школу піднімалися на традиційному з'їзді духовенства. Доповідь о. Олександра Максимовича з даної тематики була надрукована в офіційній частині "ПЕВ" від 17.08.1914 р. і мала чіткі посилання та вказівки на успіхи в даній справі його колег з Санкт-Петербурга. Серед дійових засобів зазначалися: бесіди з дітьми та книги для читання про шкоду пияцтва, демонстрація моделей та картин, що наочно показували шкоду шкідливих звичок, ілюстрації злочинів, що були скоєні внаслідок зловживання спиртним. Аналогічні рецепти доповідач радив застосовувати і в боротьбі з іншими вищезазначеними девіантними проявами [5, 1763].

Підсумовуючи вищесказане, можна стверджувати, що акценти соціокультурної пропаганди в провінційній пресі були зосереджені в декількох основних напрямках. Серед них: донесення ретельно рецензованої "оперативної" інформації з фронтів про "переможний поступ армії визволителів слов'янства", пропаганди об'єднання "русского мира" як історичної закономірності та необхідності, наукове обґрунтування панслов'янізму та нівеляція культури заходу, поширення міфів щодо відданої служби та самопожертви на війні підданих імперії та варварство німців "противников", розпалювання міжрелігійної ворожнечі та негативних настроїв щодо української інтелігенції на окупованих територіях. Також не залишалися поза увагою преси і більш прагматичні проблеми повоєнного суспільства. Значна увага приділялася боротьбі з пияцтвом. Переваги тверезого способу життя автори статей пов'язували перш за все з економічною вигодою для держави та самих громадян. Економічна складова була присутньою також в публікаціях-закликах про продовольчу допомогу фронту від агрономів тилу – як вклад в боротьбу проти супостата. Отже, періодична преса Полтавської губернії, як головний засіб масової комунікації в провінції, вдало використовувалась ідеологічною машиною царату для навіювання та закарбування в свідомості підданих Російської імперії різного роду воєнних соціокультурних міфів.

Література

1. ДАПО. – Ф.80. – Оп.1. – Спр.67. – арк. 68-70.
2. Винник О. Чутки під час російської окупації Львова (1914-1915 рр.) / О. Винник // Вісник Львівського університету. – 2009. – Вип. 44. – С. 163-176.
3. Митрополит Андрей Шептицький: Життя і Діяльність: Документи і матеріали 1899-1944 / ред. А. Кравчук. – Т.2 : Церква і суспільне питання. – Кн. 2: Листування. – Львів: Місіонер, 1999. – 1096 с.
4. Періодичні видання Полтави та Полтавської губернії (1838-1917 рр.) : список / укл. Н. Сидоренко, О. Сидоренко, О. Школьна. – К. : Дослідницький центр української преси, 1996. – 126 с.
5. Полтавские епархиальные ведомости. – 1914. – № 33. – С.1793-1795.
6. Полтавские епархиальные ведомости. – 1914. – № 35. – С.1870-1994.
7. Полтавские епархиальные ведомости. – 1914. – № 36. – С. 1923-1951.
8. Полтавские епархиальные ведомости. – 1914. – № 44. – С.2297-2305.
9. Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны: политика и поэтика. Исследования и материалы. – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – 600 с.
10. Хуторянин. – 1914. – № 30-31. – С. 853-867.
11. Хуторянин. – 1914. – № 33. – С. 936-947.

References

1. DАPO. – F.80. – Op.1. – Spr.67. – ark. 68-70.
2. Vynnyk O. Chutky pid chas rosiiskoi okupatsii Lvova (1914-1915 rr.) / O. Vynnyk // Visnyk Lvivskoho universytetu – 2009. – Vyp.44. – s. 163-176.
3. Mytropolyt Andrei Sheptytskyi: Zhyttia i Diialnist: Dokumenty i materialy 1899-1944 / red. A. Kravchuk. – T.2 : Tserkva i suspilne pytannia. – Kn.2: Lystuvannia. – Lviv: Misioner, 1999. – 1096 s.
4. Periodychni vydannia Poltavy ta Poltavskoi hubernii (1838-1917 rr.) : spysok / ukl. N. Sydorenko, O. Sydorenko, O. Shkolna. – K. : Doslidnytskyi tsentr ukrainskoi presy, 1996. – 126 s.
5. "Poltavskie eparkhial'nye vedomosti". – 1914. – № 33. – S.1793-1795.
6. "Poltavskie eparkhial'nye vedomosti". – 1914. – № 35. – S.1870-1994.
7. "Poltavskie eparkhial'nye vedomosti". – 1914. – № 36. – S. 1923-1951.
8. "Poltavskie eparkhial'nye vedomosti". – 1914. – № 44. – S.2297-2305.
9. Russkaia publitsistika i periodika epokhi Pervoi mirovoi voiny: politika i poetika. Issledovaniia i materialy. – M.: IMLI RAN, 2013. – 600 s. – 27 s.
10. "Khutorianin". – 1914. – № 30-31. – S. 853-867
11. "Khutorianin". – 1914. – № 33. – S.936-947.

УДК 339.13.017

Індутний Володимир Васильович
доктор геолого-мінералогічних наук,
завідувач кафедри мистецтвознавства
та експертизи Національної академії
керівних кадрів культури та мистецтв

ФОРМУЛА РАЛЬФА ХАРТЛІ Й ПРОГНОЗУВАННЯ ВАРТОСТІ ПАМ'ЯТОК КУЛЬТУРИ

Подані пояснення до формули Р. Хартлі, яка є основою сучасної теорії інформації, наведені приклади її використання в завданнях укладання аналітичних звітів мистецтвознавців про стан ринку творів живопису та прогнозування їх якісних і вартісних показників. Також на основі результатів відкритого продажу наведено приклад аналізу рівня інформаційного забезпечення і вартості картини Густава Клімта "Портрет Адели Блох-Бауер".

Ключові слова: теорія інформації, мистецтвознавство, товаровознавство, формула Р. Хартлі, оцінка.

Индутный Владимир Васильевич, доктор геолого-минералогических наук, заведующий кафедры искусствоведения и экспертизы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Формула Ральфа Хартли и прогнозирование стоимости памятников культуры

Представлены пояснения к формуле Р. Хартли, которая является основой современной теории информации, наведены примеры ее использования для составления аналитических отчетов искусствоведов о состоянии рынка произведений живописи и прогнозирования их качественных и стоимостных показателей. На основе результатов открытой продажи дан пример анализа уровня информационного обеспечения и стоимости картины Густава Климта "Портрет Адели Блох-Бауер".

Ключевые слова: теория информации, искусствоведение, товароведение, формула Р. Хартли, оценка.

Indutnyy Vladimir, Doctor of Geological and Mineralogical Sciences, Head of the Department of Arts and expertise National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Formula Ralph Hartley and forecasting value of cultural monuments

R.Hartli formula describes the relationship between two fundamental concepts of mathematics – probability of events that have happened and the amount of information about this event. The formula is derived from the perceptions of the likelihood of getting useful results during repeated the experiment with equal probability testing as expected and has the form: $P = 1 / 2^n$ where n – number of trials testing. The value of 2^n , therefore, is responsible for the reduction in uncertainty about the object of study in the course of its testing and describes the function of the increasing number of useful information about it. The greater the value of this quantity, the lower the probability to find the new characteristics of the object during its testing. The value of " n " can be calculated by the formula R. Hartli: $n = -\log_2 P$. This characteristic earned the name "bits of information". Commodity Act states: "the more useful information about the product the higher the quality and therefore the cost.". Thus, the value of the goods " C " increases according to the formal definition of a trend to decrease uncertainty regarding the research object, namely $C = \alpha 2^n$, where: α – is the coefficient of proportionality, which indicates the presence of base assessment is nonzero and described specific unit measurement – Hryvnia (or other units of measurement value) for bits of information. The validity of this statement can show the analysis of the sample value indicators paintings presented at the Ukrainian market (Figure 1).

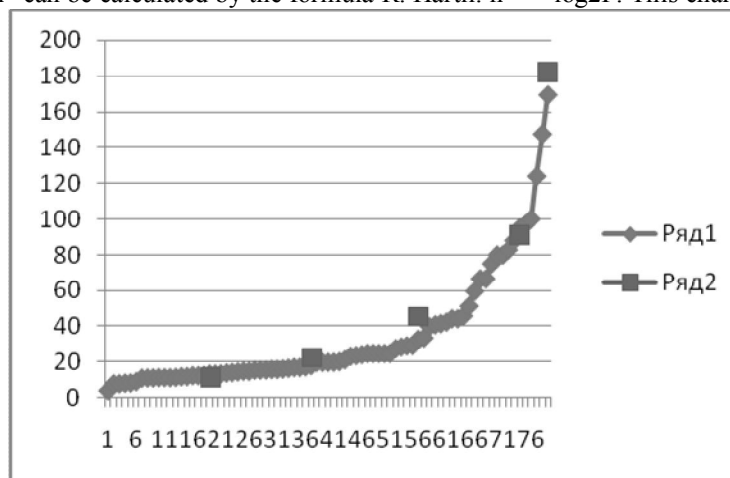


Figure 1. Levels of specific cost parameters paintings observed in Ukraine (line 1) and theoretically calculated by the formula $C = 5,7 * 2^n$ unit cost figures for painting (line 2). The value of 5.7 is a measure of the lowest unit cost of paintings (in euros per square decimeter), calculated using spline functions.

The value of "n" indicates the number of positive information about the object of study in bits. We see that the correspondence of theoretical assumptions to observable characteristics is very high (correlation index K.Pirson is 0.98). The next step is to involve art research for a robust analysis of art works in groups formed by the fragmentation of the whole range of specific indicators on the submitted schedule. The result was the selection of criteria for quality assessment: "The level of artistic elaboration of the idea of work", "The level of popularity of the idea of work", "The level of technical skill of the author" and "level of public recognition of the author's work." Consequently, the graph relative value of art directly in line with the number of positive information about a work and thus forecasting the cost associated with quality indicators. However, for the works of art of a very high level of recognition, such as for example a work by Gustav Klimt "Portrait Aled Bloch-Bauer" for those listed above criterion is not sufficient, that the information is no scientific attribution. In this case, to calculate the number of evaluation criteria necessary for the description of quality, we recommend inverse calculations. Using the value recorded when it is open sales (135 million US dollars), and a more meaningful assessment protocol, calculate the index $2n$, which will be $217 = 131072$ (17 bits of useful information). Knowing the specific cost of painting (7.239 USD / dm.kv.), Expect the current value of the canvas: $C = 7, 239 \text{ USD} / \text{dm.kv.} \times 190, 44 \text{ dm.kv.} \times 131072 = 180\,695\,224 \text{ US dollars}$. This assessment determines the level of potential financial losses of World Culture in the event of loss of this work.

Keywords: information theory, art history, merchandising formula R.Hartli evaluation.

Формула Р.-В.-Л Хартлі [1] (Ralph Vinton Lyon Hartley, 1888-1970 pp.) була запропонована світовій науці на початку XX століття і нині є базовою в теорії інформації. Вона є основою уявлень сучасної прикладної інформатики, теорії обробки баз даних, методів математичного прогнозування. Вона пов'язує два фундаментальних аксіоматичних уявлення математики – про вірогідність події, що має статися, та рівень інформаційної визначеності щодо неї. Формула традиційно застосовується для обробки баз даних та інформаційних потоків [2] і набула особливого значення в багатьох сучасних прикладних дисциплінах, спровокувала виникнення нових математичних методів прогнозування подій та дала поштовх розвитку теорії складних стохастичних процесів, а також знайшла широке практичне застосування.

У сфері вивчення законів ринку формула Ральфа Хартлі сприяла появі першого закону товарознавства, який формулюється так: "Чим більше позитивної інформації про товар, тим вище його якість, а відповідно, вартість" [3].

Прогнозування вартості пам'яток культури безпосередньо пов'язане з сформульованим вище законом, сьогодні можна цілком впевнено говорити про основоположне значення формули Р. Хартлі для розвитку відповідної теорії.

Коротко опишемо формулу. Відомо, що кожен предмет, який знаходиться в полі нашої уваги, описується великою (теоретично неосяжною) кількістю властивостей – множиною (Рис. 1).

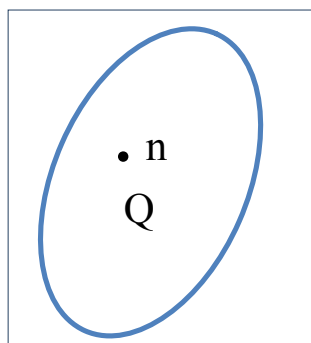


Рис. 1. Графічний формалізм, що пояснює поняття "множина" й описує частину поверхні "Q" з неосяжною кількістю точок "n", які визначають властивості об'єкта дослідження та його стан в параметричному просторі: $P(p_1; p_2 \dots p_n)$.

У визначеному просторі ми шукатимемо властивості, які відповідають за сутність та якість об'єкта дослідження. Чим більше споживчих властивостей (властивостей, які є корисними потенційному споживачу) ми виявимо, тим краще охарактеризуємо об'єкт, відповідно – зменшиться невизначеність його якості. Вірогідність P знаходження будь-якої інформативної для нас характеристики або ознаки якості в просторі "Q" та з однаковою вірогідністю виявлення при одноразовій спробі пошуку буде $P = 1/2$, тобто ми або знайдемо її або ні. Якщо нам потрібно вирахувати величину вірогідності знаходження усіх "n" важливих ознак якості за допомогою "n" спроб, то вірогідність повністю інформативного тестування опишеться формулою: $P_n = 1/2^n$. Важливо підкреслити, що кожна спроба буде зменшувати загальний рівень невизначеності щодо якості, адже будь-який результат принесе корисну інформацію про об'єкт дослідження.

Виходячи з цих міркувань, бачимо, що величина 2^n , тобто власне "n", є відповідальною за погашення невизначеності й може називатися "довжиною інформаційного потоку, необхідного для вирішення поставленого тестового завдання". Чим більше n, тим менше вірогідність знайти нову корисну та невідому нам ознаку якості. Найбільше погашення невизначеності досягається у тому випадку, коли вірогідність віднайти корисну характеристику наближається до нуля, тобто усі характеристики вже відомі, а знайти ще одну майже неможливо. Величина n, відповідно, є найкращою характеристикою для визначення рівня інформаційного забезпечення відомостями про якісні ознаки предмета, а її обрахування може здійснюватися за формулою, яка була запропонована Ральфом Хартлі й безпосередньо виводиться з виразу $P_n = 1/2^n$:

$$n = -\log_2 P_n$$

Одиниця виміру n здобула назву "біт інформації", тобто величина, яка пов'язує фундаментальні уявлення про вірогідність події та рівень інформаційного забезпечення, який виникає в результаті її настання [5]. Повертаючись до теорії оцінки, зазначимо, що результати аналізу ринків різних товарів, у тому числі культурних цінностей [3, 4], дозволяють нам черговий раз дійти висновку, що вартісні показники товару на ринках "С", незалежно від їх видової специфіки, розподіляються за законом:

$C = \alpha 2^n$, де: α – коефіцієнт пропорційності, який вказує на наявність бази оцінки, відмінної від нуля та описаної питомою одиницею виміру – гривня (або інші одиниці виміру вартості) на біт інформації.

Формульний вираз для "С" є описом першого закону товарознавства й вказує на експоненціальний характер розподілу вартісних показників на ринках. Так, на Рис. 2 представлено полігон розподілу питомих вартісних показників на твори сучасного живопису на ринку України (за даними сайту Arts.ua).

Вісь ординат відповідальна за питомі вартісні показники (гривні за дециметр квадратний поверхні твору), вісь абсцис – перелік тих самих творів від найменшої питомої вартості (ПВ) до найбільшої. Твори були вибрані довільно без врахування жодної якісної характеристики.

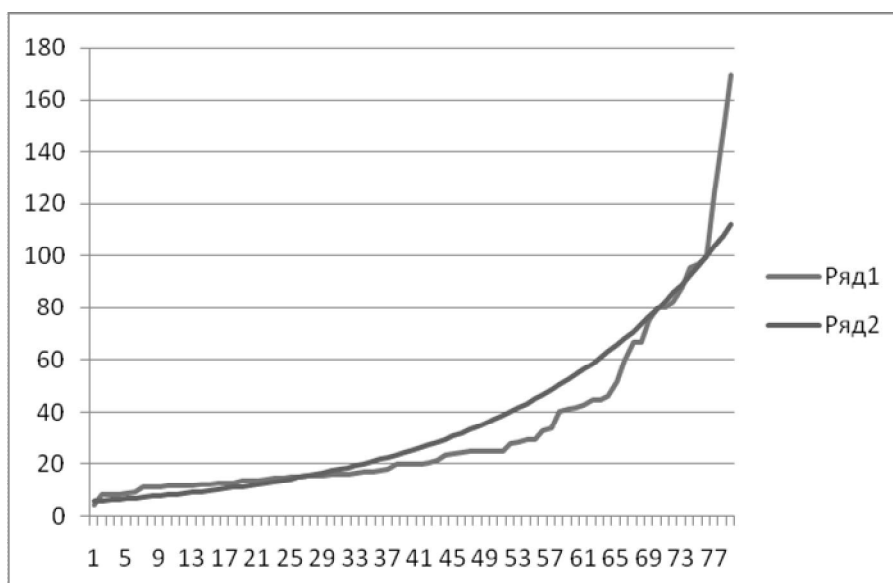


Рис 2. Співвідношення питомої вартості творів живопису, визначеної в євро за дециметр квадратний, до порядку вартості. Відомі на ринку показники питомої вартості описуються рядом 1 дискретних значень. Загальна тенденція (теоретично обрахована гладка функція) описана за допомогою методу найменших квадратичних відхилень К.-Ф.Гауса і представлена рядом 2

Як видно з Рис. 2, характер розподілу вартісних показників на твори живопису, зафіксований на ринку, добре описується (коефіцієнт кореляції К. Пірсона сягає рівня 0,95) за допомогою регресійного рівняння, параметри якого обраховані за допомогою методу найменших квадратичних відхилень К.-Ф.Гауса:

$$C = 2^{0,05 ПВ + 2,46}$$

Цей вираз (асимптотична модель), за яким ми розраховуємо прогнозу питому вартість творів живопису на основі аналізу емпірично виявленої закономірності, має дискретний характер, оскільки дискретним є параметр ПВ. Однак у силу великої кількості точок функція здається нерозривною (або вважатиметься такою). Йдеться про окремі ділянки графіку, поданого на Рис. 2, які відповідальні за рівень інформаційного забезпечення, а також визначаються дискретно в силу цілочисельного способу вимірювання величини кількості корисної інформації "n" у бітах.

Найменше значення питомої вартості творів живопису обчислюється теоретично (Рис. 2, ряд 2) на множині спостережених показників вартості творів живопису й дорівнює 5,7 євро за дециметр квадратний. Це значення у подальшому ми приймаємо за базу оцінки й будемо використовувати для обрахування прогнозних показників вартості відповідно до збільшення інформаційного забезпечення творів живопису за формулою:

$$C = 5,7 * 2^n.$$

Враховуючи дискретність результатів, увесь полігон значень легко розділити на ділянки, що окреслюватимуть товарознавчі групи якості і віддзеркалюватимуть рівень інформаційного забезпечення художніх творів.

Перша група, для якої $n = 1$ (тобто ми маємо відповідь тільки на одне критеріальне запитання або один біт інформації) прогнозована питома вартість творів живопису, буде обчислюватися згідно з показаною вище формулою й відповідатиме інтервалу від 5,7–11,4 євро за дециметр квадратний. Прогнозована питома вартість творів живопису для другої групи, де: $n = 2$, а $2^n = 4$, буде обчислюватися у межах від 11,4 до 22,8; третя група ($n = 3$) – від 22,8 до 45,6; четверта ($n = 4$) – від 45,6 до 91,2 євро за дециметр квадратний й, нарешті, п'ята ($n = 5$) від 91,2 до 182,4 євро за дециметр квадратний живописного твору (Рис. 3).

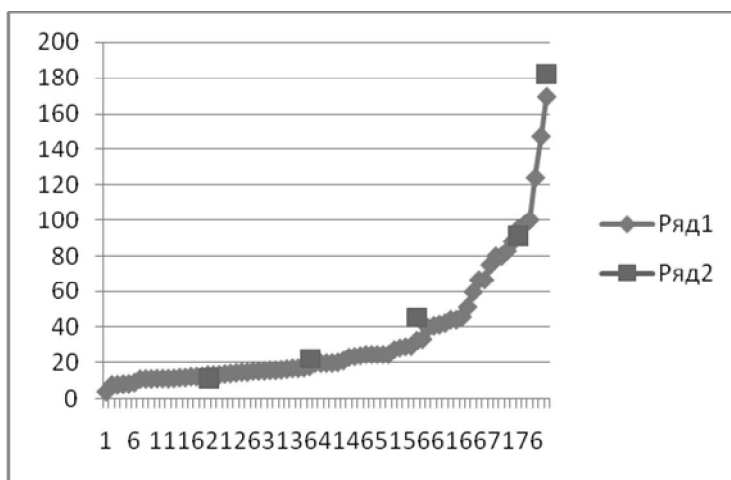


Рис. 3. Рівні питомих вартісних показників творів живопису, спостережені на ринку України (ряд 1), та теоретично обраховані за формулою $C = 5,7 * 2^n$ питомі показники вартості для живопису (ряд 2)

Ці групи за умови їх змістовного пояснення мистецтвознавцями являють собою первинну товарознавчу класифікацію творів живопису за якістю та рівнем інформаційного забезпечення. Результат є для нас цінним тому, що дає змогу створити дискретну шкалу якості та математично виважено розділити твори на товарознавчі групи. Крім того, якість такого способу прогнозування є дуже високою й коректно обґрунтованою, що видно на Рис. 3. Водночас нагадуємо, що описаний результат ще не дає змістовної відповіді на запитання про мистецтвознавчий зміст корисної інформації, яку ми вже виміряли кількісно. Щоб вирішити це непросте питання змістовно на основі товарознавства (за споживчими характеристиками), а також з урахуванням уявлень традиційного мистецтвознавства, детально вивчимо картини представлені у вибірці та визначимо їх основні якісні характеристики.

Візьмемо до уваги те, що картини, написані відомими художниками, цікаві тематично, виконані на високому рівні майстерності, а також ті, які суттєво відрізняються серед інших за якісними характеристиками, є більш дорогими.

Сучасні твори живопису, як правило, ще не мають ознак широкого визнання, їх автори не є відомими та популярними художниками, тематика їх вкрай розмаїта та присвячена розкриттю здебільшого вже давно популяризованих ідей. Отже, для опису якості таких творів спочатку запропонуємо невелику та просту групу характеристик (критеріїв): "Рівень художнього опрацювання ідеї твору", "Рівень популярності ідеї твору", "Рівень технічної майстерності автора" та "Рівень суспільного визнання автора твору". Звичайно, можна застосувати й інші характеристики, якщо мистецтвознавець визначить необхідність їх використання в процесі оцінки якості представлених на його розсуд художніх творів.

Чим змістовнішим є масив характеристик для опису якості художніх творів, а також, чим більш детально описані ці характеристики, тим більше інформації буде потрібно для оцінки твору і, зрештою, вище оцінюватиметься якість творів. Кожна з цих характеристик має в наших дослідженнях

однакову силу впливу на результат й може бути рівноправним аргументом щодо збільшення показника якості. Крім того, вона визначатися за допомогою спеціально спроектованої й досить простої рангової шкали якості (Таблиця 1).

Таблиця 1

Якісні характеристики творів живопису у рангових шкалах

№	Назва характеристики якості твору	Нижній ранг якості, що описується показником кількості інформації "1"	Підвищений ранг якості, що описується показником кількості інформації "2"	Високий ранг якості, що описується показником кількості інформації "4"
1	Рівень художнього опрацювання ідеї твору	Ідея твору не виявлена	Ідея слабо опрацьована	Ідея добре діагностується
2	Рівень популярності ідеї твору	Ідея твору непопулярна	Ідея твору цікава	Ідея твору популярна
3	Рівень технічної майстерності автора	Пересічний	Середній	Високий
4	Рівень суспільного визнання автора твору	Автор має місцеве визнання	Автор відомий на національному рівні	Автор відомий на світовому рівні

Будуючи систему оцінки якості у термінах, визначених Таблицею 1, ми отримали можливість теоретично описати шкалу загальної оцінки якості творів живопису [3], розділити їх на окремі групи й змістовно проаналізувати графік на Рис. 3. Найвищою оцінкою якості будуть відзначені мистецькі твори, які матимуть максимальне інформаційне забезпечення, тобто добутком оцінок від першого до останнього критерію: $n = 4 \times 4 \times 4 \times 4 = 256$. Найменшою оцінкою якості стане величина: $n = 1 \times 1 \times 1 \times 1 = 1$. Відтак, маємо можливість виділити якісні групи художніх творів та виставити їх в ряд від найбільш інформаційно-забезпеченої, а відповідно цінної, до найменш інформаційно-забезпеченої (Таблиця 2).

Таблиця 2

9-рівнева шкала для визначення якості творів живопису та її спрощена до трьох рівнів похідна шкала оцінки якості

Рівень якості	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Інформ. забезпеч. якості у бітах	1	2	4	8	16	32	64	128	256
Ранжування шкали на дев'ять груп якості	Художні твори пересічної якості	Художні твори з окремими ознаками підвищеної якості	Художні твори з ознаками підвищеної якості	Художні твори середньої якості	Художні твори з якістю незначно вищою середньої	Художні твори з якістю вищою за середню	Художні твори з якістю наближеною до високої	Художні твори високої якості	Художні твори дуже високої якості
Ранжування шкали на три групи якості	Пересічна якість твору			Середня якість твору			Висока якість твору		

За умови використання спрощеної системи для опису якості ми маємо можливість стверджувати, що в нашій вибірці творів, що представлені на ринку України, відсутні твори з найвищими показниками якості, але є твори досить високого рівня виконавської майстерності, які описуються показниками інформаційної забезпеченості до 32 біт.

Отримані висновки є вкрай цікавими, адже дозволяють прогнозувати вартість живописних будь-яких творів, представлених на ринку України, й не тільки у межах визначених описаним обчислювальним експериментом, а й творів із значно більшим інформаційним забезпеченням. Так, якщо йтиметься про твір живопису, який характеризується максимальним показником інформаційного забезпечення згідно з поданим вище протоколом ($n = 256$), тобто написаним на найвищому рівні опрацювання художньої ідеї, яка має найвищий рівень популярності, створеним художником світового рівня визнання та на найвищому рівні технічної досконалості, то питома прогнозна вартість мистецького твору на ринку України може бути такою:

$$C = 5,7 \text{ євро/дм}^2 * 256 = 1459,2 \text{ євро/дм}^2$$

Тобто, беручи до уваги якість та розмір твору, легко прогнозувати його вартість.

Водночас описаний вище протокол оцінки мистецьких творів є недостатнім для використання при оцінці художніх творів світового рівня визнання. Причина цього дуже проста – при зборі корисної інформації про особливо цінні твори мистецтва потрібно враховувати великий об'єм додаткової інформації, непередбаченої запропонованим протоколом, і застосовувати для цього більш ємний та універсальний перелік критеріїв оцінки.

Спробуємо, наприклад, скористатися цією теоретичною моделлю для прогнозування вартості відомого твору живопису – роботи Густава Клімта "Портрет Аделі Блох-Бауер" з розмірами 138 x 138 см (або 13,8 x 13,8 дм. Площа полотна буде становити 190,44 дециметрів квадратних). Прогнозована вартість, згідно з описаною вище математичною моделлю становитиме: $C = 5,7 \text{ євро/дм кв.} \times 190,44 \text{ дм кв.} \times 256 = 277890 \text{ євро}$.

Бачимо, що прогнозована так вартість є вкрай малою, особливо якщо згадати про те, що ця картина була у свій час продана з аукціону за 135 000 000 доларів США, тобто щонайменше в півтисячі разів дорожче. Однак отриманий вище розрахунковий показник прогнозовної вартості не є хибним, він лише вказує на недооцінку супровідної інформації про твір і на те, що існує інша важлива додаткова інформація, яка не була нами врахована.



Спробуємо здійснити зворотні розрахунки – підрахувати кількість корисної інформації, яка супроводжувала картину на момент її продажу. Для цього підставимо у відому нам формулу, яка описує величину "C" замість величини "n = 256", потрібний нам параметр "X", а замість результату – розрахунок питомої вартості твору, зафіксованої при відкритому продажі. Тобто розрахункова питома вартість становитиме: $135000000 \text{ доларів США} / 169 \text{ дм кв.} = 708884,6 \text{ доларів США/дм кв.}$ (Євро переведені в долари США за курсом 1,27.) Отже, $C = 7,239 \text{ доларів США/дм}^2 \times X = 708884,6 \text{ доларів США/дм кв.}$

Розрахунковий показник кількості корисної інформації про твір дорівнюватиме: $X = 708884,6 / 7,239 = 97925,76$. Враховуючи те, що кількість інформації має бути дискретною, слід знайти найближче число до цього результату, яке описувалося б одним зі значень 2^n . Це число становить 131072, або 2^{17} .

Отже, в попередніх розрахунках прогнозовної вартості ми просто не врахували дуже великої кількості корисної інформації, яка є вкрай важливою й вирішальною для оцінки, а саме тієї, яка свідчить про те, що картина є відомою у всьому світі, представлена в світових енциклопедіях з культури, її історія побутування повністю відома й пов'язана з історичними особистостями світового рівня (Джордж Буш молодший та Адольф Гітлер). Картина пов'язана також з судовими справами (історичними подіями) міждержавного значення. Крім того, рівень популяризації цього твору живопису давно набув світового значення. Картина подеколи згадується, як "Золота Адель" або "Австрійська Мона Ліза".

Використовуючи протокол оцінки рівня соціокультурного значення, запропонований раніше [3], який системно враховує всі найбільш важливі види інформації за відповідними універсальними та спеціальними критеріями: матимемо таку схему врахування її кількості:

Таблиця 3

Протокол оцінки якості картини Г. Клімта "Портрет Аделі Блох-Бауер"

№ з/п	Назва оціночного критерію	Ранжування оціночного критерію і коефіцієнт "n" (підкреслити необхідне)	Ранжування контраверсійного оціночного критерію і зменшувачий коефіцієнт "n" (підкреслити необхідне)	Результ. коэф. $N = n^* \times n$
1.	Історія побутування пам'ятки (онтологія)	Невідома (1) Частково відома (2) <u>Повністю відома (4)</u>	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	4
2	Вік пам'ятки	Невідомий (1) До 50 років (1) До 100 років (2) <u>До 300 років (4)</u> До 1000 років (8) До 2000 років (16) Більше 2000 років (32)	Відомий або невідомий, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація має визначальне значення, але невідома або не підтверджується (0,25)	4

3.	Тиражованість пам'ятки	Тиражована (типова) (1) Рідкісна (2) Унікальна (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	1
4.	Рівень визнання пам'ятки	Місцевого значення або не набув визнання (1) Національного значення (2) Світового значення (4)	Відомий або невідомий, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	4
5.	Причетність пам'ятки до культурних традицій	Місцеві й родові традиції (1) Національні традиції (2) Світові традиції (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	1
6.	Рівень визнання автора пам'ятки	Місцевого значення або не набув визнання (1) Національного значення (2) Світового значення (4)	Відомий або невідомий, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	4
7.	Причетність пам'ятки до історичних подій	Місцевого значення або непричетна (1) Національного значення (2) Світового значення (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	4
8.	Причетність пам'ятки до інших пам'яток історії та культури	Місцевого значення або непричетна (1) Національного значення (2) Світового значення (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	1
9.	Причетність пам'ятки до видатних особистостей	Місцевого значення або непричетна (1) Національного значення (2) Світового значення (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	4
10.	Причетність пам'ятки до видатних мануфактур і шкіл	Місцевого значення або непричетна (1) Національного значення (2) Світового значення (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	1
11.	Соціокультурна функція пам'ятки	Ужиткова або декоративна (1) Авторське послання (2) Загальновиховна (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	2
12.	Масштабність творчої ідеї	Пересічна (1) Висока (2) Світоглядна (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	1
13.	Наукова значимість пам'ятки	Пересічна або не має наукової значимості (1) Висока (2) Найвища (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	2
14.	Художня цінність пам'ятки	Пересічна або не має художньої цінності (1) Висока (2) Найвища (4)	Відома або невідома, але не передбачає використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	2
15.	Рівень технічної досконалості	Пересічний (1) Високий (2) Найвищий (4)	Недосконалий (0,5)	2
16.	Особливі якості пам'ятки	Відсутні (1) Наявні (2)	Відомі або невідомі, але не передбачають використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджуються частково (0,5)	1
17.	Історико-культурна цінність матеріалів	Пересічні матеріали (1) Рідкісні матеріали (2) Унікальні матеріали (4)	Відомі або невідомі, але не передбачають використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	1
18.	Розміри пам'ятки	Є звичайними (1) Є причиною помірного збільшення споживчої цінності (2) Є визначальними для збільшення споживчої цінності (4)	Відомі або невідомі, але не передбачають використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково (0,5) Інформація потрібна, але невідома або не підтверджується (0,25)	1
19.	Наявність знаків і позначок	Знаки і позначки присутні (2)	Відомі або невідомі, але не передбачають використання критерію (1) Інформація потрібна, але підтверджується частково або сумнівна (0,5) Відсутні (0,25)	2
20.	Комплектність	Комплектний (1)	Некомплектний (0,5)	1
21.	Стан збереження пам'ятки	Без пошкоджень (1)	Задовільний (0,5) Незадовільний (0,25) У фрагментах (0,125) В одиничних фрагментах (0,0625)	1

22. Розрахунковий індекс соціокультурної цінності колекції пам'яток (N)= 131072

23. Класифікаційне визначення колекції пам'яток **Пам'ятка культури світового рівня значення третього порядку**

Нарешті спробуємо спрогнозувати вартість цього твору, виходячи з урахування всього комплексу корисної інформації за формулою, поданою вище: $C = 7,239 \text{ доларів США/дм кв.} \times 190,44 \text{ дм кв.} \times 131072 = 180695224,8 \text{ доларів США}$.

Отже, обґрунтована прогнозна вартість картини, а також прогнозований рівень можливих фінансових збитків світової культури у разі її втрати визначатиметься за обрахованою вище сумою. Також бачимо, що отриманий результат є прив'язаним до бази оцінки, яка обрахована для ринку України і, вочевидь, не віддзеркалює стану ринку Європи.

Водночас, у якості додаткових корегуючих результат факторів можна прийняти до уваги високий показник ліквідності твору [3], який зумовлений масштабністю розголошення матеріалів судового процесу (підвищеною популяризацією його у пресі) щодо передачі картини від Народу Австрії у приватну власність громадянки США Марії Альтман – законної спадкоємиці родини Блох-Бауерів.

Збільшуючи відповідним чином (вдвічі) обраховану нами вартість, отримаємо результат – 361 390 449 доларів США. Цей показник і є нині найбільш очікуваною вартістю твору Г.Клімта при його вільному продажу на світовому ринку мистецтва.

Підводячи підсумок, маємо зробити наступні корисні для мистецтвознавства висновки.

Перше. Формула Р.Хартлі є нині найкращим формалізмом для обліку корисної інформації про пам'ятки культури, розвитку процесу подальшої інформатизації облікових процедур та основою для розробки загальної класифікації культурних цінностей за показником рівня їх соціокультурної цінності в музейній справі та для прогнозування подій на відкритому ринку.

Друге. Формула Р. Хартлі дозволяє здійснити розрахунки інформаційного забезпечення пам'яток культури відповідно до першого закону товарознавства – пов'язує товарознавство та мистецтвознавство, відтак є найбільш універсальною й придатною для застосування в національних та міжнародних реєстрах пам'яток культури, а також найбільш вдалою для використання в теоріях прогнозування вартості.

Третє. Розрахунки показника інформаційного забезпечення пам'яток культури дозволяють проектувати шкали якісної оцінки для змістовного вирішення наукових й практичних завдань мистецтвознавства та формулювання нових гіпотез. Зокрема, інформаційний аналіз вартісних показників предметів мистецтва, проданих на відкритому ринку, дозволяє мистецтвознавцям віднайти необхідну кількість аргументів щодо її обґрунтування – до повного погашення змістовної невизначеності.

Четверте. Практичне використання протоколів оцінки з обмеженими групами критеріїв, тобто такими, які часто використовують мистецтвознавці для вирішення практичних завдань, є доцільним та ефективним, але завжди призводить до недооцінки якості пам'яток культури в цілому та відносно результатів застосування універсальних систем оцінки.

П'яте. Формула Р.Хартлі доводить об'єктивне існування можливості досягти низки нових універсальних домовленостей між мистецтвознавцями у сфері здійснення якісної та вартісної оцінки пам'яток культури на основі апарату теорії інформації та першого закону товарознавства.

Література

1. Hartley R.V.L. Transmission of Information / Hartley R.V.L. // Bell System Techn. – 1928. – J. 7. – №3.
2. Shannon C.E. A Mathematical Theory of Communication /Shannon C.E. // Bell System Techn. – 1948. – J. 27. – №3-4.
3. Індутний В.В. Оцінка пам'яток культури / Індутний В.В. – К.: СПД Моляр С.В., 2009.
4. Індутний В.В. Ринки культурних цінностей: порівняльний аналіз/ Індутний В.В. // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К.: Міленіум, 2014. – №1. – С 19-27.
5. Панин В.В. Основы теории информации: учебное пособие для вузов / Панин В.В. – 3-е изд. испр. – М.: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2009. – 438 с.: ил.

References

1. Hartley R.V.L. Transmission of Information / Hartley R.V.L. // Bell System Techn. – 1928. – J. 7. – №3.
2. Shannon C.E. A Mathematical Theory of Communication /Shannon C.E. // Bell System Techn. – 1948. – J. 27. – №3-4.
3. Indutnyi V.V. Otsinka pam'yatok kultury / Indutnyi V.V. – K: SPD Moliar S.V., 2009. – S.31.
4. Indutnyi V.V. Rynky kulturnykh tsinnosti: Porivnialnyi analiz / Indutnyi V.V. // Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. – K.: Milenium, 2014. – № 1. – S. 19-27.
5. Panin V.V. Osnovy teorii informatsii: uchebnoe posobie dlia vuzov / Panin V.V. – 3-e izd. ispr. – M.: BINOM. Laboratoriia znaniy, 2009. – 438 s.: il.

**ТРАДИЦІЇ ПРАВОСЛАВНОГО СПІВУ НА ДОНЕЧЧИНІ:
ДО ВИВЧЕННЯ СПЕЦИФІКИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
РЕЛІГІЙНИХ ГРОМАД КРАЮ**

У статті охарактеризовано особливості православного музикування на теренах Донеччини в їх історико-культурному контексті. Проаналізовано специфіку системи православної музичної освіти та розвиток релігійного фестивального руху. В регіоні створено власну модель системи музичної освіти, представлену, зокрема, діяльністю дитячої спеціальної хорової школи "Благовіст" при Донецькій єпархії, школою регентів у м. Макіївка при жіночому монастирі на честь чудотворного образу Касперівської ікони Божої Матері та ін. Фестивальні акції найяскравіше представляють "Співочий собор на Святих горах" та фестиваль дитячої творчості "Іскорка Божя".

Ключові слова: Донеччина, православ'я, церковний спів, фестиваль, "Співочий собор на Святих горах", "Іскорка Божя", "Благовіст".

Ущановская Елена Николаевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры украиноведения Донецкого государственного университета управления

Традиции православного пения на Донетчине: к изучению специфики социокультурной деятельности религиозных общин края

В статье охарактеризованы особенности православного музицирования на территории Донетчины в их историко-культурном контексте. Проанализирована специфика системы православного музыкального образования и развитие религиозного фестивального движения. В регионе создана собственная модель системы музыкального образования, представленная, в частности, деятельностью детской специальной хоровой школы "Благовест" при Донецкой епархии, школой регентов в г. Макеевка при женском монастыре в честь чудотворного образа Касперовской иконы Божьей Матери и др. Фестивальные акции ярко представляют "Певческий собор на Святых горах" и фестиваль детского творчества "Искорка Божия".

Ключевые слова: Донетчина, православие, церковное пение, фестиваль, "Певческий собор на Святых горах", "Искорка Божия", "Благовест".

Ushchapivska Olena, D.Sc. in Art Criticism, associate professor, the Ukrainian studies chair, Donetsk state university of management

Traditions of orthodox singing in Donetsk region: on the study of sociocultural activity features of religious communities of the region

Despite the difficult political situation, we consider it necessary to continue the studying of sociocultural space of Donbass with the purpose to build a productive communication process between the representatives of Donetsk region and other regions of Ukraine. This article describes the features of orthodox music-making on the territory of Donetsk region in their historical and cultural context. It also provides analysis of the specificity of orthodox music education system and development of a religious festival movement.

Orthodox music-making have existed in Donetsk region since the late XIX century and was extended through parochial schools, where along with the mastering the basics of literacy, students must have studied also church singing, and if students had ability for music they became a part of singing church choirs or choral student groups. The requirements of the singing program provided preparatory voice exercises, singing of the simplest canons, introduction to the basics of music literacy, part singing skills. In the second half of the nineteenth century in Bakhmut and Mariupol there were boys' religious schools and choirs which were quite popular among the citizens. They took part not only in religious but also in social events of the towns and, therefore, had both spiritual and secular music pieces in their repertoire.

The long break in development of church singing traditions in Donetsk region began in Soviet times, when there was a massive campaign to eradicate religion.

With the collapse of the Soviet empire and in connection with the loss of the previous religious tradition began the formation of new forms and methods of religious life. Donetsk region became a territory of intense re-christianization, where return to faith was made under authentic Orthodoxy.

There are Sunday schools almost at every Orthodox parish community. They receive great help from graduates of the first Ukrainian subdivision of spiritual culture and ethics, opened at the Donetsk National University at the department of additional and related professions.

The school at the Holy Transfiguration Cathedral in Donetsk is one of the best Orthodox Sunday schools, which deals with spirituality formation of the younger generation through music communication. One of the interesting

traditions of this school is setting the Christmas and Easter musical performances, where singing alternates with instrumental items performed by pupils.

Orthodox communities play important part also in the process of development of professional choral music-making in Donetsk region. A problem of creation of professional choirs and learning of choirmasters arose with extreme relevance with the beginning of restoration of Orthodox churches activities. The choirmaster training school was opened in the town of Makiyivka at a convent in honour of the miraculous image of the Kasperovskaya Icon of Mother of God.

Since the beginning of the school year 2007–2008 the special children's choir school "Blagovist" at Donetsk Diocese has begun its activity. Yu. Shandro- Lyubchynska, graduate of Donetsk Musical Academy is the head of this school. For this school there were developed special programs of all subjects based on the experience of its teachers and archive pre-revolutionary programs for Synodal School of Church Singing, which was reorganized into the People's Choir Academy. The main skills that students shall master in the course of the seven-year study are solo singing, singing in ensemble and choir, piano playing. Students also gain knowledge of God's law, solfeggio, Church Slavonic, church bells, music literature, history of church music, sacred history, rhetoric. Subjects related to the Orthodox liturgy are studied on an advanced level. Even music literature course is considered through the prism of church music development.

Historical heritage of the national church music is maintained by All-Ukrainian Holy Mountain Vocal Festival, which was first held in 2002 in the Monastery of the Holy Dormition in Sviatohirsk. The best chamber choirs of Ukraine are regular participants of the Holy Mountain Vocal Festival. The idea belongs to a composer, winner of the "IBLA Grand Prize" in Italy, winner of awards named after M. Lysenko and S. Prokofiev, honoured Artist of Ukraine Mykhailo Schukh. He has been the artistic director of the festival since its creation. The program of the festival, according to its concept of popularization of spiritual genres and traditions of religious music-making, consists of music of different eras and nations – from the ancient Byzantine, Russian, Georgian chants and music, and Ukrainian Baroque A. Vedel and D. Bortnyansky to the works of M. Lysenko, P. Tchaikovsky and contemporary composers M. Shukh, V. Stepurko, V. Tymozhynskyi.

Since 2004, the Holy Mountain Vocal Festival was held not only in Sviatohirsk and Donetsk, but also in Kyiv. This year the Holy Mountain Vocal Festival is the first of national choral festivals which joined the World Federation of Choral Music IFCM.

As a result of cooperation of the author of the Holy Mountain Vocal Festival Mykhailo Schukh with the National Academic Choir "Dumka" the disc with the composer's new piece "Liturgical doxology" was presented. It was released in the same 2007 at another choral festival – "Golden-Domed Kyiv".

One of the most interesting regular activities that significantly affect the development of choral singing in Donetsk region is the Open Orthodox Festival of Children and Youth Creativity "Sparkle of God". For the first time the festival was held in May–November 2005, under the constant Donbas Festival of Slavonic culture and literature. Beginning from the second festival the list of participants included not only amateur groups of secular educational institutions and cultural centres of Donetsk region, but also students of Orthodox Sunday schools. Festival "Sparkle of God" clearly represents the traditions of Orthodox choral a cappella singing, and is also open to various forms of musical creativity. Its regular organization adds its own original features to the regional cultural image.

In general, during the independent Ukraine there was built its own system of musical education and created powerful festival movement on the territory of the region, which exceeded the bounds of the region and popularized thereby both local church and secular choirs. We consider these two features (own system of the church musical education and festival movement) exceptional in cultural image of the region. However, perhaps the idea of Slavic unity and importance of so-called "Russian Orthodoxy", which often associated festival events, were among the factors that led to the current tragic situation. We can only hope that the church choirs of Donetsk region will be guided in their future activities by the basic tenets of Christianity as Charity and Love, giving Hope to its audience.

Keywords: Donetsk region, Orthodoxy, church singing, festival, "Holy Mountain Vocal Festival", "Sparkle of God", "Blagovist".

Усвідомлення причин сучасних культурних протиріч, що виникли в окремих регіонах держави, неможливе без глибокого вивчення специфіки культурних традицій їх мешканців. Саме тому, незважаючи на складну політичну ситуацію, вважаємо за необхідне продовжувати вивчати соціокультурний простір Донбасу з метою налагодження продуктивного комунікативного процесу між представниками краю та інших регіонів України. На теренах Донецького краю від самого початку його інтенсивного заселення знайшли притулок переселенці з різних губерній велетенської імперії, які зараз вважають його своєю "малою батьківщиною". Окрім етнічної унікальності, Донеччина є також самобутнім конфесійним регіоном, де тісно переплелись найрізноманітніші світоглядні і релігійні системи. Вже на початку XX ст. на теренах краю мешкали православні, католики, баптисти, євангельські християни, лютерани, англікани, мусульмани, іудеї та представники багатьох інших конфесій.

Соціокультурна специфіка Донеччини проявляється ще й у тому, що край відноситься до території, яку називали "Диким степом" ("Диким полем"). Як влучно зазначає Куромія Гіроакі, "за аналогією з американським виразом "Дикий Захід", цю територію можна було б назвати "Диким

Півднем". Хай там як, вона отримала таку назву, бо історично була театром безперервних воєнних дій" [2, 29]. Так історично склалося, що після жовтневого перевороту Донбас опинився поділений між Україною і Росією, проте залишив у своїй ментальності "риси Дикого поля (волелюбність, войовничість, жорстокість, схильність до терору, незалежність), які виходять за російські й українські кордони. Політична історія Донбасу визначалася цими рисами навіть після того, як у Дике поле прийшла "сучасність". Якщо взагалі що-небудь, то саме "сучасність", здається, й відродила ці риси степового прикордоння в Донбасі" [2, 31]. У значній мірі ці риси, на думку автора статті, вплинули і на релігійні традиції краю. Попри конфесійну строкатість, на Донеччині завжди переважало православ'я, яке отримало певних рис войовничості. Не вдаючись до визначення специфіки ментальних ознак православ'я на Донеччині, автор статті ставить за мету охарактеризувати особливості православного музикування на теренах краю в їх історико-культурному контексті.

Слід зазначити, що у сучасній науковій літературі аналіз традицій православного хорового музикування на Донеччині ще не здійснено. Дотичними до заявленої проблеми є дисертації Л. Дорохіної [1] та В. Снитіної [8]. Частково, спираючись на інформацію з місцевих періодичних видань, автор статті висвітлює специфіку православного співу в контексті сучасних традицій релігійного музикування у монографії "Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.)" [9].

Першим відомим осередком православної музичної культури на Донбасі, безперечно, була Святогірська лавра, чиє коріння сягає, за різними свідченнями, ще передмонгольської доби. Проте, конкретні факти з історії православного співу маємо лише з кінця ХІХ століття, коли в Юзівці (нинішньому Донецьку) у 1883–1986 роках були побудовані православний молитовний будинок в ім'я св. Миколи та православна церква в ім'я Преображення Господнього [6]. Саме вони стали першими осередками православного музикування на Донеччині, яке поширювалося за допомогою церковно-приходських шкіл, де разом з опануванням азів грамотності учні обов'язково вивчали церковний спів, а за наявності музичних здібностей входили до складу півчих церковних хорів або хорових учнівських колективів. Вимоги навчальної програми зі співу передбачали підготовчі голосові вправи, спів з голосу найпростіших церковних піснеспівів, ознайомлення з основами музичної грамоти, навички багатоголосного співу.

У духовних училищах учні також оволодівали грою на музичних інструментах, серед яких найпоширенішими були фортепіано і скрипка. Відомо, що у другій половині ХІХ ст. у Бахмуті та Маріуполі існували чоловічі духовні училища, хорові колективи яких були досить популярними серед міщан: вони брали участь не лише у релігійних, але й світських заходах міст і, відповідно, у своєму репертуарі мали твори духовної і світської музики [4].

Тривала перерва у розвитку традицій церковного співу на Донеччині розпочалася у радянську добу, коли у 30-і роки ХХ століття (особливо з початком оголошеної В. Сталіним "безбожної п'ятирічки") було здійснено широкомасштабну кампанію з викорінення релігії. Повсюдне руйнування храмів і монастирів логічно призвело і до занепаду культурних традицій православ'я на теренах Донецького краю.

Повернення до віри розпочалось після 1991 року, коли активність релігійних громад значно виросла. Донецький край став не просто регіоном інтенсивної рехристиянізації, а регіоном, де повернення до віри здійснювалось в рамках автентичного православ'я. У значній мірі, на думку автора, це спричинено орієнтацією фінансової еліти сучасного Донбасу, відродженням традицій меценатства. Повернення до автентичності супроводжувалось створенням власних традицій монашества і старчества. На сьогодні українська православна церква за кількістю зареєстрованих релігійних організацій є найбільшою в області. Окрім функціонування більш, ніж 500 громад, на теренах краю представники православ'я видають дитячий журнал "Радость моя", журнал "Живой родник" і газету "Донбасс православный". Майже при кожній православній парафіяльній громаді діють недільні школи. Велику допомогу їх діяльності надають випускники першого в Україні підрозділу духовної культури та етики, відкритого свого часу при Донецькому національному університеті на факультеті додаткових і суміжних професій.

З початком відновлення діяльності православних храмів у регіоні з особливою гостротою стало питання відродження літургійного репертуару, створення професійних хорових колективів і навчання регентів. Однією з перших стала школа підготовки регентів, яку було відкрито у м. Макіївка при жіночому монастирі на честь чудотворного образу Касперівської ікони Божої Матері. У співпраці зі світськими особами основам професійного православного церковного співу почали навчати у дитячій школі мистецтв № 1 м. Краматорськ. Від початку 2007–2008 навчального року розпочала діяльність і дитяча спеціальна хорова школа "Благовіст" при Донецькій єпархії. Її керівником є регент Свято-Преображенського кафедрального собору м. Донецька, випускниця Донецької музичної академії Юлія Шандро-Любчинська. Для цієї школи були створені спеціальні авторські програми з усіх предметів на основі власного досвіду її викладачів та архівних дореволюційних програм для Синодального училища церковного співу, яке було реорганізовано у Народну хорову академію. Програму

навчання складають два напрямки – професійний музичний і духовний. Головні навички, якими повинні оволодіти учні у процесі семирічного навчання – спів соло, в ансамблі і хорі, гра на фортепіано. Учні також отримують знання Закону Божого, сольфеджіо, церковнослов'янської мови, церковного дзвону, музичної літератури, історії церковного співу, історії Церкви, риторики [5].

Учнівський хор школи "Благовіст" не лише супроводжує літургію у Свято-Преображенському кафедральному соборі, але й проводить активну концертну діяльність. Дитячий мюзикл "Дорога до Райдуги", поставлений силами викладачів і вихованців школи, було показано учням обласних інтернатів та пацієнтам онкогематологічного центру. Колектив "Благовісту" виступив ініціатором проведення фестивалю "Співзвуччя перемоги", який вперше було проведено у вересні 2010 року.

Усвідомлення того, що "відродження української духовної культури за часів незалежної України включає у себе як окремий елемент повернення надбань української церковної музичної культури XVII–XVIII ст. і актуалізацію творчості видатних її представників" [8, 16], актуалізує проблему популяризації історичних надбань національної церковної музики засобами концертів, конкурсів, фестивалів тощо. Частково її розв'язує концертне життя фестивалю Всеукраїнського Співочого собору на Святих горах, який вперше було проведено у 2002 році у відродженому Свято-Успенському чоловічому Святогірському монастирі. Постійну участь в концертах Співочого собору беруть найкращі камерні хорові колективи України.

Автором ідеї та художнім керівником став композитор, лауреат конкурсу "IBLA Grand Prize" в Італії, лауреат премій імені М. Лисенка та імені С. Прокоф'єва, заслужений діяч мистецтв України Михайло Шух. Програму фестивалю, згідно його концепції популяризації духовних жанрів і традицій релігійного музикування, складала музика різних епох і народів – від давніх візантійських, російських, грузинських піснеспівів і музики українського бароко А. Веделя і Д. Бортнянського до творів М. Лисенка, П. Чайковського та сучасних композиторів М. Шуха, В. Степура, В. Тиможинського.

З 2004 року Співочий собор на Святих горах проводився не лише у Святогорську і Донецьку, але й у Києві. У Києві концерти Собору пройшли у Концертному залі імені М. Лисенка і Національному Будинку органної і камерної музики. Третій Всеукраїнський Співочий собор на Святих Горах на заключному концерті у Святогорську зібрав колективи з Донеччини, України та Греції. Саме у цьому році Співочий Собор на Святих Горах першим з національних хорових фестивалів увійшов до Всесвітньої федерації хорової музики IFCM.

Результатом співпраці автора ідеї Співочого Собору на Святих Горах Михайла Шуха з національною заслуженою академічною хоровою капелюю "Думка" стала презентація диску із записом нового твору композитора "Літургичні славослів'я", прем'єра якого відбулася цього ж 2007 року на іншому хоровому фестивалі – "Золотоверхий Київ".

Проведення концертів на Співочих Соборах підтверджує думку про те, що в сучасному суспільстві "духовна музика не обмежується суто функціональними діями – її життя виходить за рамки церковного обряду. Безпрецедентне зближення релігії й мистецтва – ось явище, що виявляється на різних рівнях і стимулює професійне зростання колективів, одночасно виховуючи сприйняття слухачів. Богослужбний спів, таким чином, виходить за межі храму, розширюючи сферу свого впливу у культурному просторі, і цю тенденцію слід однозначно сприймати як позитивну" [1, 17–18].

Одним з найцікавіших постійних заходів, що суттєво впливають на розвиток хорового виконавства у Донецькому краї, став Відкритий православний фестиваль дитячої і молодіжної творчості "Іскорка Божа". Вперше фестиваль пройшов у травні-листопаді 2005 року у рамках постійного діючого на Донбасі фестивалю Слов'янської культури і писемності. Починаючи з другого фестивалю, в його концертах беруть участь не лише самодіяльні колективи світських навчальних закладів та палаців культури Донеччини, але й вихованці православних недільних шкіл. Фестиваль "Іскорка Божа" яскраво представляє традиції православного хорового акапельного співу, але є відкритим до найрізноманітніших форм музичної творчості. Його регулярне проведення додає свої самобутні штрихи до регіонального культурного образу.

Підсумовуючи стислий огляд розвитку традицій православного хорового музикування на Донеччині, можна прийти до висновку, що за часів незалежної України на теренах краю було побудовано власну систему музичної освіти та створено потужний фестивальний рух, який вийшов за межі регіону, популяризуючи, тим самим, місцеві церковні і світські хорові колективи. Саме ці дві ознаки (власна система церковної музичної освіти і фестивальний рух) вважаємо специфічними у культурному образі регіону. Проте, можливо, саме постійне підкреслення ідей єдності слов'янства і значимості так званого "руського православ'я" стали одними із чинників, які призвели до сучасної трагічної ситуації. Залишається лише сподіватися, що церковні хорові колективи Донеччини, як і всі релігійні громади краю, у своїй подальшій діяльності будуть керуватися основними християнськими постулатами Милосердя і Любові, даючи своїм слухачам Надію.

Література

1. Дорохіна Л. О. Богослужбовий спів в музичній культурі Чернігівщини на початку XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / Л. О. Дорохіна. – К., 2002. – 20 с.
2. Куромія Гіроакі. Свобода і терор у Донбасі: українсько-російське прикордоння, 1870–1990-і роки / Куромія Гіроакі ; [пер. з англ. Г. Кьорян, В. Агєєв ; передм. Г. Немирі]. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002. – 510 с.
3. Луковенко І. Г. Православна церква на Донеччині / І. Г. Луковенко // Религиозная палитра Донецкой области : [справочник религиозных организаций / под ред. А. И. Шевченко, И. А. Козловского]. – Донецк : ИПИИ "Наука і освіта", 2008. – С. 33–37.
4. Мітлицька В. Музична освіта у світських навчальних закладах Катеринославщини середини XIX – першої чверті XX ст. / Вікторія Мітлицька // Бористен : літ.-мист., публіц. та наук.-попул. щомісячник. – Дніпропетровськ, 1999. – № 3 (берез.). – С. 13.
5. Открыта детская специальна хоровая школа // Донбасс православный. – 2007. – № 7 (авг.-сент.). – С. 10.
6. Подов В. І. Історія Донбасу / В. І. Подов, В. С. Курило. – Луганськ : Вид-во ДЗ "ЛНУ ім. Тараса Шевченка", 2009. – 300 с.
7. Проценко Н. І пролунав неперевершений хоровий спів / Наталя Проценко // Меркурій. – 2007. – № 10 (окт.). – С. 64–65.
8. Снитіна В. О. Церковна музика в культурі України другої половини XVII–XVIII ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / В. О. Снитіна. – К., 2010. – 19 с.
9. Ущипівська О. М. Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець XIX – початок XXI ст.) : [монографія] / Ущипівська О. М. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2011. – 480 с.

References

1. Dorokhina, L.O. (2002). Liturgical singing in the musical culture of Chernihiv region in the early twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
2. Kuromiya Hiroaki. (2002). Freedom and Terror in the Donbas: A Ukrainian-Russian Borderland, 1870s–1990s. (H. K'oryan, V. Aheyev, Trans). Kyiv: Vydavnytstvo Solomiyi Pavlychko "Osnovy" [in Ukrainian].
3. Lukovenko, I.H. (2008). The Orthodox Church in Donetsk region. A.Y. Shevchenko, Y.A. Kozlovskyy (Eds.), Religious palette Donetsk region: directory of religious organizations, (pp. 33–37). Donetsk: YPPY "Nauka i osvita" [in Ukrainian].
4. Mitlyts'ka, V. (1999). Music education in secular schools Katerinoslavshchina middle of XIX – the first quarter of the twentieth century. Borysten, 3, 13 [in Ukrainian].
5. Opening a children's choir school is special. (2007). Donbass pravoslavnyy, 7, 10 [in Ukrainian].
6. Podov, V.I. & Kurylo, V.S. (2009). History of Donbass. Lugansk: Vydavnytstvo DZ "LNU im. Tarasa Shevchenka" [in Ukrainian].
7. Protsenko, N. (2007). And there was unsurpassed Choir. Merkuryy, 10, 64–65 [in Ukrainian].
8. Snytina, V.O. (2010). Church music in the culture of Ukraine the second half of the seventeenth and eighteenth centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
9. Ushchapivs'ka, O.M. (2011). Cultural and artistic life of Donetsk (end XIX – beginning of XXI century). Kyiv: Vydavets' PARAPAN [in Ukrainian].

УДК 78.087.1

Громченко Валерій Васильович
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри "Виконавське мистецтво"
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
e-mail: gromchenko.valeriy@yandex.ru

**СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ
У ТВОРАХ ДЛЯ ІНСТРУМЕНТА СОЛО
(на прикладі "Інтерв'ю на задану тему" В. Мартинюк для кларнета соло)**

У статті досліджено специфіку використання композитором виразових засобів у творах жанру музики для інструмента соло. Дослідження здійснюється на основі аналізу композиції В. Мартинюк "Інтерв'ю на задану тему" для кларнета соло. Застосування автором твору виразової палітри базується на його багатосторонньому усвідомленні природи виразових можливостей обраного ним інструмента.

Ключові слова: композитор, виконавець, інструмент, виразові засоби, жанр, твір для інструмента соло.

Громченко Валерий Васильевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры "Исполнительское искусство" Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

Специфика использования средств выразительности в произведениях для инструмента соло (на примере "Интервью на заданную тему" В. Мартинюк для кларнета соло)

В статье выявляется специфика использования композитором средств выразительности в произведениях жанра музыки для инструмента соло. Исследование проводится на основе анализа композиции В. Мартинюк "Интервью на заданную тему" для кларнета соло. Использование автором произведения выразительной палитры основывается на его многостороннем осознании природы выразительных возможностей избранного им инструмента.

Ключевые слова: композитор, исполнитель, инструмент, выразительные средства, жанр, произведение для инструмента соло.

Hromchenko Valerii, Candidate of Arts, Docent of performing art chair of Mikhail Glinka Conservatory of Dnepropetrovsk

The specific use of means of expression in the compositions for solo instruments (for example "Interview on a given theme" W. Martyniuk for clarinet solo).

The scientist reveals the specifics of using the composer means of expression in the compositions of the genre of music for solo instruments. Research work is carried out on the analysis of the composition by V. Martyniuk "Interview on a given theme" for clarinet solo. The scientist came to the following conclusion. Composer uses the expressive palette of multilateral understanding the nature of expressive possibilities of the instrument.

Masterpiece by V. Martyniuk "Interview on a given theme" for clarinet solo has a clear program. Melodic folk theme in the introduction strong provides a goodness and understanding. It configures the characters for dialogue and open communication. Our hero is invites to communicate evening star. The conversation is filled with grief and a very large sadness.

The composition consists of introduction, the two parts of the codes. The basis for the melody of this piece is a Ukrainian national song "Zorya my evening". The first part of the masterpiece draws the calm and peace. The second part creates a marching character. It is very energetic and active. The composer uses the technique of staging. Musician should pounding the scene by foot. The main culmination of this composition is at the end of the second part. Full completion of artistic thought is in the code.

The composer uses many different means of expression for creating of an artistic image. The composer connects the many expressive means in one kind of expressiveness. The author of this music connects the many registers timbre of the instrument. He emphasizes the many types of legato articulation. There are a lot of legatissimo, marking legato and sharp legato in the composition by V. Martyniuk for clarinet solo.

The author of the work requires from clarinetist to possession of the polyphony. The performer must retrieve three or four sound of the clarinet. These sounds should be played simultaneously. The musician must comply with the exact height of the sounds on the clarinet. The composer brings vocal quality for sounding artist's instrument. Musician must unite performing technique frulato and type melisms trill in simultaneous play on the instrument. The playing on the instrument should be very expressive.

The researcher should also examine and compositions for solo instruments of foreign composers. These works should be created for string instruments. Contemporary composers are creating more and other masterpieces in the genre of music for solo instruments. As a rule, these compositions for string and wind instruments. They are very active using in educational, concert and competition practice.

Keywords: composer, performer, instrument, means of expression, genre, composition for a solo instrument, specificity.

Загальновідомо, що проблеми класифікації музичних жанрів, окреслення критеріїв для їх систематизації та знаходження одностайності у визначенні поняття жанру в музичному мистецтві є чи не найбільш складними питаннями сучасного музикознавства. Багатогранність науково-дослідницьких поглядів у цьому напрямі ускладнюється постійно зростаючою різноманітністю процесів жанрового синтезу, складною взаємодією виконавських, а також формоутворюючих особливостей музичних творів з певними жанровими устоями, втратою творчої активності деяких жанрів та поряд із цим стрімкою появою, рішучим утвердженням у музичному мистецтві сьогодення новітніх жанрових явищ.

Отже, перед науковцями постає проблема розширення меж дослідницької активності у царині музичного жанру, пошуку нових підходів та ідей, які сягали б розв'язання якомога більшого кола питань у вивченні сьогочасного жанрового різнобарв'я.

Серед найважливіших факторів, значення яких у процесі еволюціонування жанрів складно переоцінити, специфіка використання композитором палітри засобів виразності музичного мистецтва. Опиняючись у творчий майстерні митця під час народження музичної композиції, виразові якості формують певні особливості їх взаємодії, утворюючи відповідне обличчя використовуваного жанру, започатковуючи його індивідуальність та неповторну своєрідність.

Як правило, дослідження вченими виразового арсеналу здійснюється у контексті вивчення художньої природи того чи іншого інструмента, його виконавсько-технологічних особливостей, конструкційно-технічних якостей тощо. Натомість, розкриття властивостей взаємодії засобів виразності та усвідомлення їх ролі в окресленні природи певного жанру явище надзвичайно рідкісне.

Потреба у розумінні природи того чи іншого жанру виникає не лише на ґрунті найактуальніших проблем сучасного музикознавства. Виконавці, педагоги, редактори, на практиці відтворюючи особливості виразової палітри творів певного жанру, завжди відчують необхідність у найбільш глибоких теоретичних знаннях щодо специфіки арсеналу виразності музики відповідного роду. Необхідність усвідомлення художньо-виразових основ композицій будь-якого жанру постає й у авторів музичних творів. Є. Назайкінський зазначає: "Для композитора завжди було важливо знати, які вимоги до музичних засобів, музичній формі висуває той чи інший конкретний жанр. Створюючи власні літургичні хорові твори, П.І. Чайковський, наприклад, уважно вивчав пов'язані з цим канони богослужіння і традиції російської церковної музики. Про те ж свідчать вислови С.В. Рахманінова, що стосуються його відомої "Всенощної" [9, 82].

Вищезазначена актуальність даного питання має прояв і у зворотному значенні. Композитор, що добре володіє характерними властивостями палітри виразових засобів обраного ним жанру, має більші можливості у подальших процесах еволюції художньої мови. Відтак, розвиваючи виразовий апарат автор досягає нових граней емоційного стану, чуттєвих переживань, які й стають змістовною основою нової художньої образності. К. Цепколенко, розкриваючи педагогічні аспекти становлення особистості композитора-студента, утверджує естетичне переживання як першооснову формування музичного художнього образу [12, 38]. Отже, вивчення специфіки впровадження композитором виразового арсеналу у властивостях взаємного перетинання його складових, дослідження синтезу прийомів виразності постає нагальною потребою не лише у царині досліджень жанрової природи, а й у розвитку якнайбільшої багатогранності ідейно-образного змісту музичних композицій.

Музика для інструмента соло, як своєрідний, цілком самостійний жанр камерної музики, отримує надзвичайно малу увагу з боку сучасних науковців. Процеси активізації цього жанру багатьма композиторами другої половини ХХ століття, а також інтенсивність виконавської та педагогічної зацікавленості композиціями соло на початку ХХІ століття, на жаль, не сформували сталого науково-дослідницького вектору з даного роду музичних творів. Композиції для інструмента соло представлені в контексті вивчення історії виконавства (В. Апатський [2]), розкриття художніх можливостей певного виду музичного інструментарію (І. Віскова [4]), дослідження конструкційно-технологічних питань (Г. Марценюк [6]), проблем репертуару сьогочасних музикантів (І. Мутузкін [7], С. Нестеров [10]), але не в аспекті особливостей застосування виразових засобів у такого виду творах, їх властивостей впровадження як фундаменту прояву природи досліджуваного жанру.

Метою статті є виявлення специфіки використання композитором засобів виразності у творах для інструмента соло. Дослідження здійснюється на основі аналізу "Інтерв'ю на задану тему" для кларнета соло В. Мартинюк. Ціллю публікації постає також популяризація творів даного жанру, зокрема вищезначеної композиції, серед музикантів-виконавців, педагогів та видавців музичної літератури. Об'єкт дослідження – комплекс виразових засобів, які використані композитором В. Мартинюк у написанні твору "Інтерв'ю на задану тему" для кларнета соло. Предметом дослідження є специфіка застосування низки засобів виразності у зазначеній композиції, їх характерологічні ознаки впровадження та взаємодії між собою, як показників жанрової природи музики для інструмента соло.

Валентина Мартинюк (Брондзя) – член Національної Спілки композиторів України, лауреат обласних премій ім. Г. Петровського (1986), ім. Д. Яворницького (1991) [8], у 2007 році – лауреат премії ім. В. Кирейка [11], викладач композиції та музично-теоретичних дисциплін Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки.

Творчий доробок В. Мартинюк активно й різнобічно досліджується науковцями С. Щітовою [13], А. Любимовою [5] та іншими музикознавцями. "У своїй творчості В. Мартинюк розвиває традиції вчителя – професора, народного артиста СРСР А.Я. Штогаренка. Стиль її музики яскравий і самобутній. В ньому мелодичні, ладо-гармонічні та фактурно-жанрові риси української пісні – колядок, щедрівок, коломийок – перетворюються на базі сучасного мислення. За характером музичного обдарування і світосприйняття В. Мартинюк – композитор-лірик. Характерною ознакою її музики є демократичність, але за вдаваною легкістю і доступністю стоїть величезна, кропітка праця, пошуки творчого натхнення. В. Мартинюк звертається до різних жанрів. Серед них – театралізовані вистави, балети, симфонічні, камерно-інструментальні та камерно-вокальні твори" [5, 35–36].

"Інтерв'ю на задану тему" для кларнета соло написано В. Мартинюк у 2014 році в Дніпропетровську. Основною рушійною силою у створенні даної композиції постало бажання дніпропетровських музикантів розширити оригінальний репертуар для кларнета українських композиторів. Прем'єра твору відбулась у виконанні автора цієї статті 29 вересня того ж року в Криворізькому музичному училищі у концерті в рамках майстер-класу зі студентами-кларнетистами на тему "Особливості виконання творів жанру музики для інструмента соло".

Твір написано у складній двочастинній формі зі вступом та кодою. Центральною темою, на основі та з приводу якої й відбувається діалог (інтерв'ю), В. Мартинюк обирає мелодію української народної пісні "Зоре моя, вечірняя" на вірші Т.Г. Шевченка. Ця тема розпочинає та завершує п'єсу, утворюючи яскраво виражене тематичне обрамлення, своєрідну змістовну арку, на основі якої розвивається головний драматургічний вектор художньо-змістовної сутності твору.

Композиція для кларнета соло носить чітко окреслену програмність. Пісенна, мелодійно довершена народна тема у вступі створює заспокійливу, умиротворену атмосферу, ніби налаштовуючи уявних героїв діалогу на відверту співбесіду.

Ідейно-образний зміст першої частини п'єси відповідає оригінальному літературному тексту. Відбувається запрошення людиною до спілкування умовного співрозмовника в образі найдорожчого для неї явища земної природи – вечірньої зорі. Спокійна, тиха "вечірняя" розмова насичена смутком та переживаннями за долю рідного краю, вона випромінює невіддільну тугу й незворотну безвихідь.

Зоре моя вечірняя,
Зійди над горою,
Поговорим тихесенько
В неволі з тобою.

Розкажи, як за горою
Сонечко сідає,
Як у Дніпра веселочка
Воду позичає.

Як широка сокорина
Віти розпустила...
А над самою водою
Верба похилилась;

Аж по воді розіслала
Зелені віти,
А на вітах гойдаються
Нехрещені діти.

У другому розділі твору В. Мартинюк засобами музичної виразності, прийомами театралізації кардинально змінює характер художнього мовлення, а разом із цим й загальний розвиток сюжетної лінії п'єси. Відзначимо, що інтонації нескореності, протесту поступово з'являються ще наприкінці першої частини композиції. Далі автор, використовуючи принцип контрастності у застосуванні виразової палітри, відтворює в найбільш концентрованому вигляді палкий, сповнений протидії діалог, який виводить співрозмовників на полярно інший характер спілкування. Отже, другий розділ п'єси виразно окреслюється маршовою темою насиченою завзятою рішучістю та нестримною емоційною силою учасників перемови.

В коді автор звертається до основного тематично-діалогового матеріалу твору – мелодії пісні "Зоре моя, вечірняя". Але в завершенні композиції звучить лише фрагмент теми, який сприймається

як відлуння попередніх буремних баталій, запеклої полеміки й нестерпних протиріч. Уявні співрозмовники залишаються у стані невизначеності, тимчасової спустошеності фізичних та душевних сил. Безумовно, дана художня концепція п'єси, що розкривається В. Мартинюк засобами виразності лише одного інструмента – кларнета, вимагає від композитора якнайширшого використання усіх можливих градацій його виразової палітри.

Вже у вступі твору автор активно звертається до багатограних тембрових можливостей інструмента. Діапазон народної пісні в ундециму, збільшується В. Мартинюк у композиції для кларнета соло до двох з половиною октав. Композитор не вдається до зміни мелодичної основи теми, відбувається лише її тембровий "розпис". Використовується низький, середній та початок високого регістрів кларнета, підкреслимо, інструмента з найбільш різнобарвною тембровою окрасою серед представників сімейства дерев'яних духових.

Цілковито вокальна природа передмови, а також її емоційно-змістовне насичення дозволяють провести паралелі з найдавнішим музичним вокальним жанром українського фольклору – голосіння (плач). Його монодраматична основа з широкою чуттєвою амплітудою художнього образу знаходить виразне й стале продовження в сучасній жанровій палітрі, зокрема музиці для інструмента соло.

Особливу увагу привертає застосування В. Мартинюк низки штрихів. Легато, являючи собою основний штрих першої частини твору, поділяється композитором на ряд видів, взаємодія яких формує надзвичайну штрихову багатогранність. У рамках однієї штрихової групи, автор виділяє марковане легато, легатисимо та чеканне легато. Їх взаємозв'язок з іншими групами штрихів як у першому, так й у другому розділах п'єси (протяжні штрихи – дета́ше, маркато; краткі штрихи – стакато, стакаті́симо) утворює яскраві штрихові комбінації, позначені більш складним артикуляційним характером виконавства. Результатом даного штрихового розмаїття постають найрізноманітніші мовні відтінки, змістовні градації діалогу уявних співрозмовників.

У першій частині п'єси неможливо не відзначити поєднання виконавського прийому фрулато з найбільш розповсюдженим видом мелізмів – треллю. У фрагменті збільшення емоційного напруження з поступовим посиленням гучності звука В. Мартинюк додає фрулато до трелі, що вже виконується кларнетистом. Внаслідок, відбувається розширення динамічних рамок звучання інструмента. Механічна перемінність трелі у сполученні з природними типами фрулато (горлове, язикове) у значній мірі збільшує динамічний потенціал виконавця. Дане з'єднання виразових засобів суттєво поглиблює межі емоційного впливу на слухачів, досягаючи більшої динамічної рельєфності.

Маршова тема у другому розділі твору яскраво позначається впровадженням шумових засобів виразності. Розвиток енергійної, сповненої нестримного напорю та сили мелодії закарбовується виділенням четвертої долі в завершенні теми активним ударом ногою по сцені. Динамічний нюанс форте та виділення умовної ноти-стуку штрихом маркато збільшує емоційне насичення тематичного матеріалу другої частини п'єси. Композитор, багаторазово повторюючи даний прийом у подальшому розвитку теми, в деякій мірі досягає відтворення реального процесу крокування. Таким чином, утворюється надзвичайно плідна взаємодія музичних та театральних виразових можливостей.

Підкреслимо, що стук ногою під час безпосереднього процесу гри на інструменті свідчить про наявний взаємозв'язок арсеналу художніх можливостей В. Мартинюк з фольклорними засадами національного музичного та театрального мистецтва. В. Овчарова зазначає: "Композиторці притаманна міцна опора на фольклорні витоки і їх перетворення на базі сучасного мислення, поєднання різних стильових напрямків, характерно тяжіння до театральності" [11, 236].

За художнім характером виконання до шумових виразових засобів можна віднести також й виконавський прийом подвійного стакато. Його застосування визначається автором у кульмінаційному фрагменті найбільшого емоційного напруження усієї композиції. Протягом п'яти тактів, у збільшені гучності звучання від піано до двох форте, з постійним використанням штриху маркато відтворюється нестримність чуттєвого стану героїв діалогу, апогей емоцій співрозмовників.

У коді композитор вдається до одного з найоригінальніших художніх прийомів духового музично-виконавського мистецтва – техніки багатозвуччя. Сумна, душевно знесилена за характером мелодія, побудована на інтонаціях народної пісні "Зоре моя, вечірняя", викладається одночасно у звучанні інструмента й голосу виконавця. В. Мартинюк обирає лише один інтервал їхнього сполучення – квінта. Атмосфера спустошеності, емоційної виснаженості співрозмовників зберігається у квінтовому проведенні аж до завершення композиції.

Слід зазначити, що за умови інтонаційно точного синхронного видобування звуків проявляється третій, а іноді й четвертий тон (октава, терція), у такий спосіб утворюючи своєрідний акорд. Відомий фаготист, науковець, викладач В. Апатський стверджує: "Поєднання звука інструмента й голосу може у відповідних умовах створювати акорд. Останній виникає за рахунок появи третього, так званого разностного тону. Коли одночасно звучать два достатньо гучних звука, вони можуть породжувати ще два звука" [1, 281]. Знаний валторніст, педагог В. Буяновський з приводу техніки ви-

конання багатозвуччя відзначає наступне: "Граючи один звук на валторні, виконавець співає голосом другий, та якщо йому вдається отримати точний інтервал між цими двома тонами, рівний терції, квінті або якомусь іншому інтервалу, але обов'язково з натурального звукоряду, то чується звучання цілого акорду" [3, 34]. Отже, визначена у нотному тексті твору взаємодія звучання інструмента та голосу виконавця у квінті при необхідному рівні його професійно-виконавської майстерності утворює акорд щонайменше з трьох звуків.

Емоційно-художнє, естетичне враження від прийому багатозвуччя у виконанні на інструменті, підкреслимо, одноголосної природи складно переоцінити. В. Апатський констатує: "Вже один вдало застосований акорд завдяки гострій самотності власного звучання здатен створювати яскраве враження. Ще більшою виразністю володіє послідовний ряд акордів, великі фонічні ресурси яких надають сонорній техніці композиції необмежені можливості" [1, 283].

Отже, вищезначене дає змогу стверджувати, що застосування композитором засобів виразності у творах для інструмента соло базується на різнобічному розумінні природи виразових можливостей інструмента. Першорядний критерій жанру музики соло, яким є творча робота з арсеналом художніх засобів лише одного, конкретно визначеного автором інструмента, набуває основоположного значення у використанні виразової палітри. Саме він у значній мірі формує специфіку впровадження виразових засобів, у такий спосіб окреслюючи характерологічну індивідуальність жанру музики для інструмента соло.

Відтак, композитор сягає не лише загальної штрихової картини, він активно заглиблюється у багатогранність того чи іншого штриха, виявляючи його можливі різновиди, певні синтетичні модифікації з іншими штрихами. У намаганні найбільш повного розкриття ідейно-образного змісту композиції автор певною мірою вдається до синтезу мистецтв (театралізація музичного твору), розкриває акустичні особливості звучання інструмента (прийом багатозвуччя), вдається до одночасного поєднання різних за технологією виконавства виразових засобів (фрулато та трель), висуває найвищі вимоги у техніці звуковедення, як основи для досягнення вокальності у грі на інструменті (уподібнення монодраматичному жанру сольного співу – голосіння).

Перспективою подальшої наукової роботи у даному напрямі є залучення у дослідницьке коло творів для інструмента соло багатьох зарубіжних композиторів, чий творчий погляд зупинився на струнно-смичкових інструментах.

Література

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В.Н. Апатский. – К. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В.Н. Апатский. – К. : ТОВ "Задруга", 2010. – 320 с.
3. Буяновский В. Валторна / В. Буяновский. – М. : Музыка, 1971. – 72 с.
4. Вискова И.В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 "Музыкальное искусство" / И.В. Вискова. – Москва, 2009. – 25 с.
5. Любимова А.Я. "Нитка Аріадни" у творчості Валентини Мартинюк: жанрові інтерпретації наскрізної музичної теми / А.Я. Любимова // Музикознавча думка Дніпропетровщини. – Вип. 5. – Дніпропетровськ : Юрій Сердюк, 2010. – С. 34–44.
6. Марценюк Г.П. Українське тромбонне виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва : монографія / Г.П. Марценюк. – К. : ДП "Інформ.-аналіт. агентство", 2013. – 402 с.
7. Мутузкин И.А. Экспериментальная флейта в музыке XX века (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло) : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 "Музыкальное искусство" / И.А. Мутузкин. – Нижний Новгород, 2009. – 22 с.
8. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 352 с.
9. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
10. Нестеров С.И. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 "Музыкальное искусство" / С.И. Нестеров. – Ростов-на-Дону, 2009. – 20 с.
11. Овчарова С.В. Формування навичок емоційного мислення бандуриста-виконавця (на прикладі виконавсько-драматургічного аналізу камерних вокально-інструментальних творів для бандури В. Мартинюк) / С.В. Овчарова // Музикознавча думка Дніпропетровщини. – Вип. 4. – Дніпропетровськ : Юрій Сердюк, 2009. – С. 234–244.
12. Цепколенко К. Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції) : навч.-метод. посібник / К. Цепколенко. – Одеса : Друк, 2008. – 118 с.
13. Щітова С. А. Симфонічна творчість дніпропетровських композиторів на порубіжжі тисячоліть / С.А. Щітова // Музикознавча думка Дніпропетровщини. – Вип. 1. – Дніпропетровськ : Юрій Сердюк, 2005. – С. 34–44.

References

1. Apatskij, V.N. (2006). Basic theory and techniques of brass musical performing arts. Kiev: NMAU im. P.I. Chajkovskogo [in Russian].
2. Apatskij, V.N. (2010). History brass and woodwind musical performing arts. Kiev: Zadruga [in Russian].
3. Bujanovskij, V. (1971). French horn. Moskva: Muzyka [in Russian].
4. Viskova, I.V. (2009). Ways to expand the expressive possibilities of woodwind music of the second half of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Moskva: MosSC [in Russian].
5. Ljubymova, A.Ja. (2010). "Ariadne's Thread" in the work of Valentina Martyniuk: genre interpretation of cross-cutting theme music. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny, 5, 34-44 [in Ukrainian].
6. Marcenjuk, Gh.P. (2013). Ukrainian trombone performing in the context of European wind music. Kiev: Inform.-analit. aghentstvo [in Ukrainian].
7. Mutuzkin, I.A. (2009). Experimental flute music of the XX century (for example on the works by foreign composers for flute solo). Extended abstract of candidate's thesis. Nizhnij Novgorod: NizhSC [in Russian].
8. Mukha, A. (2004). Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora. Kiev: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
9. Nazajkinskij, E.V. (2003). Styles and genres of music. Moskva: VLADOS [in Russian].
10. Nesterov, S.I. (2009). Ways of sonatas for solo violin in the context of style, genre and performing music of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Rostov-na-Donu: RostSC [in Russian].
11. Ovcharova, S.V. (2009). The skills of emotional thinking bandura executive (for example performing the analysis chamber-dramatic vocal and instrumental works for the bandura V. Martyniuk). Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny, 4, 234-244 [in Ukrainian].
12. Cepkolenko, K. (2008). Formation of student-composer (main principles of teaching methods in the class composition). Odesa: Druk [in Ukrainian].
13. Shhitova, S.A. (2005). Symphonic works of composers of Dnepropetrovsk on the edge of the millennium. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny, 1, 34-44 [in Ukrainian].

УДК 781.1/78.072

Іонов Володимир Ілліч

кандидат мистецтвознавства, доцент
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

КАТЕГОРІЇ ЖАНРУ І СТИЛЮ У КОНТЕКСТІ ІСТОРІОГРАФІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНО-ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ

У статті розкриваються взаємини жанру і стилю як основних аспектів музики, узгоджуються їх проєкції в простір діалогу як розуміння, результатом якого стає той або інший перебіг музичної інтерпретації, весь обсяг виразного матеріалу музики. Виявляється своєрідність досліджень, присвячених проблемі музично-виконавської комунікації у її зв'язку з жанрово-стильовою природою музики. Аналізуються важливі наукові уявлення про будову музичного жанру і формування жанрової семантики, визначаються підходи до виконавського професіоналізму.

Ключові слова: жанр, стиль, діалог, музична поетика, композиторська творчість, музично-виконавська інтерпретація.

Ионов Владимир Ильич, кандидат искусствоведения, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Категории жанра и стиля в контексте историографического исследования музыкально-творческого процесса

В статье раскрываются взаимоотношения жанра и стиля как основных сторон музыки, согласовываются их проекции в пространство диалога как понимания, результатом которого становится тот либо иной ход музыкальной интерпретации, весь объем выразительного материала музыки. Обнаруживается своеобразие исследований, посвященных проблеме музыкально-исполнительской коммуникации в ее связи с жанрово-стилевой природой музыки.

Ключевые слова: жанр, стиль, диалог, музыкальная поэтика, композиторское творчество, музыкально-исполнительская интерпретация.

Ionov Volodymyr, Ph.D. (Art Studies), National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Categories genre-style in the context of historiographical study musical creative process

Article is devoted to the problem of genre – style as pair category of musicology. Material of the article is scientific research of the last for years, including, dissertation works. They allow to assert that all the questions about musical sense and music semantics are related to its genre nature. Musical senses form groups in existing genre borders

References

1. Apatskij, V.N. (2006). Basic theory and techniques of brass musical performing arts. Kiev: NMAU im. P.I. Chajkovskogo [in Russian].
2. Apatskij, V.N. (2010). History brass and woodwind musical performing arts. Kiev: Zadruga [in Russian].
3. Bujanovskij, V. (1971). French horn. Moskva: Muzyka [in Russian].
4. Viskova, I.V. (2009). Ways to expand the expressive possibilities of woodwind music of the second half of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Moskva: MosSC [in Russian].
5. Ljubymova, A.Ja. (2010). "Ariadne's Thread" in the work of Valentina Martyniuk: genre interpretation of cross-cutting theme music. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny, 5, 34-44 [in Ukrainian].
6. Marcenjuk, Gh.P. (2013). Ukrainian trombone performing in the context of European wind music. Kiev: Inform.-analit. aghentstvo [in Ukrainian].
7. Mutuzkin, I.A. (2009). Experimental flute music of the XX century (for example on the works by foreign composers for flute solo). Extended abstract of candidate's thesis. Nizhnij Novgorod: NizhSC [in Russian].
8. Mukha, A. (2004). Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora. Kiev: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
9. Nazajkinskij, E.V. (2003). Styles and genres of music. Moskva: VLADOS [in Russian].
10. Nesterov, S.I. (2009). Ways of sonatas for solo violin in the context of style, genre and performing music of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Rostov-na-Donu: RostSC [in Russian].
11. Ovcharova, S.V. (2009). The skills of emotional thinking bandura executive (for example performing the analysis chamber-dramatic vocal and instrumental works for the bandura V. Martyniuk). Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny, 4, 234-244 [in Ukrainian].
12. Cepkolenko, K. (2008). Formation of student-composer (main principles of teaching methods in the class composition). Odesa: Druk [in Ukrainian].
13. Shhitova, S.A. (2005). Symphonic works of composers of Dnepropetrovsk on the edge of the millennium. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny, 1, 34-44 [in Ukrainian].

УДК 781.1/78.072

Іонов Володимир Ілліч

кандидат мистецтвознавства, доцент
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

КАТЕГОРІЇ ЖАНРУ І СТИЛЮ У КОНТЕКСТІ ІСТОРІОГРАФІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНО-ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ

У статті розкриваються взаємини жанру і стилю як основних аспектів музики, узгоджуються їх проєкції в простір діалогу як розуміння, результатом якого стає той або інший перебіг музичної інтерпретації, весь обсяг виразного матеріалу музики. Виявляється своєрідність досліджень, присвячених проблемі музично-виконавської комунікації у її зв'язку з жанрово-стильовою природою музики. Аналізуються важливі наукові уявлення про будову музичного жанру і формування жанрової семантики, визначаються підходи до виконавського професіоналізму.

Ключові слова: жанр, стиль, діалог, музична поетика, композиторська творчість, музично-виконавська інтерпретація.

Ионов Владимир Ильич, кандидат искусствоведения, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Категории жанра и стиля в контексте историографического исследования музыкально-творческого процесса

В статье раскрываются взаимоотношения жанра и стиля как основных сторон музыки, согласовываются их проекции в пространство диалога как понимания, результатом которого становится тот либо иной ход музыкальной интерпретации, весь объем выразительного материала музыки. Обнаруживается своеобразие исследований, посвященных проблеме музыкально-исполнительской коммуникации в ее связи с жанрово-стилевой природой музыки.

Ключевые слова: жанр, стиль, диалог, музыкальная поэтика, композиторское творчество, музыкально-исполнительская интерпретация.

Ionov Volodymyr, Ph.D. (Art Studies), National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Categories genre-style in the context of historiographical study musical creative process

Article is devoted to the problem of genre – style as pair category of musicology. Material of the article is scientific research of the last for years, including, dissertation works. They allow to assert that all the questions about musical sense and music semantics are related to its genre nature. Musical senses form groups in existing genre borders

and are adequate to them. Therefore semantic determinations of music are included in the wide range of its genre determinations. The essential task of genre semantics and problem of programming becomes a substantial task in music. The latter opens up from the point of view of historical and compositional co-operation of synthetic and clear, transitional and autonomous genres in music.

Co-operation dialogue definite interaction of genre-style in music is realized by composition decisions. The very intermediate link form serves as the key to the semantic riddles of music. Music as an art of the intoned sense and as a subject of intonation arises up, foremost, in the initially-applied genres. They become the basic carriers of stylish intonation that can advance as a prototype of much more later authorized composer intonation. History of composer work can be exposed as a dialogue of authorial "I" with that stylish contents of music, that gained a foothold in certain genre forms. A performing form becomes an important mediator in this dialogue. It needs to be determined as passing of temporal organization of the musical sounding to normative logic of spatially-texture coordinates of music.

The article also reveals, that in music genre typification equals to a "sign". The very sounding is a basis of musical sign. Genre terms assist transformation of this sounding in to a language, as to create the necessary stereotypes of connection of intonation and socially important event of valuable relation too. Genres are more constant than styles by their role of semantic determinant of music. They create the final borders of contextual changes of musical sense.

However in music, as well as in verbal arts, the fates of styles can seem to be more bright and important, than genres. They cover them, up and do not give to be considered in multiplicity of musical image of the genre performer role. Semantic typology of music is also more often perceived as a style.

Strengthening of attention to musical nature genre is contributed by the actual musically-performing range of problems. It appears closely connected with the problem of performer out dialogue. The latter is a part of that conditional semantic dialogue that designates the higher aim of artistic action. At the same time a performer dialogue appears to be the most noticeable exterior and initial condition of musical art. It directs all next phases of dialogue influence of music.

The study of performing means is needed for determination of pragmatic side of genre. It gives an opportunity to judge about the semantic functions of this genre, to call to the functional loading of performing stylistics. O. Filatova studies typological properties, nature and functions of performing dialogue in the context of chamber vocal cycle, lights up the phenomena of genre and performer dialogue in their mutual relationship, develops a concept about performing pragmatics and sets interrelation between pragmatics of genre and performing semantics at the level of stylistic analyses.

O. Filatova considers that in connection with chamber vocal forms it is necessary to talk about the unfolded genre definition lyrics in music. Features of display lyrics in music are linked with the use of poetic word, id est with the synthesis of two kinds of art. The very music and poetry are the highest forms of lyrics.

Category of genre – style become basic in the research of G.Zhuk about the phenomenon of performing professionalism. Performing professionalism means a certain code to composer's language. It also creates the additional factors of interrelation between genre and style aim of music. Concepts about a genre and style in research of G.Zhuk acquire significance of universals of the musical thinking. They are continuously related to genesis of musically-performing form. The works of V.Zaderatskiy, I.Kiyanovskoy, V.Moskalenko, confirm this idea too.

The actual and effective criteria of genre-stylish processes going today in Ukrainian composer' work are revealed in the researches of I.Verbitskoy-Shokot. On their basis the author finds the phenomenon of world musical culture in work of the Ukrainian composers, suggests the new factors of systematic study of the Ukrainian musical art. The researcher singles out the genre form of "Ukrainian requiem" determines composer's individually-stylish features. Verbitska-Shokot creates the original approach to structure-functional conformity with the law of requiem determines, originality of composer interpretations of liturgical canon also, states the varieties of requiem in Ukraine nowadays.

In the dissertation of O. Khaleeva on the example of the historical coming into being of one genre, that is west-European motet, all history of music is reflected. This dissertation is the example of musicology practiceology. The significance of musical practice is proved to be an universal of culture.

On the whole, development of categories of genre-style as a supporting analytical instrument of modern Ukrainian musical historiography allows to find their main application: – when the studying musical form;

- the integrative approach to musical poetics;
- while opening the processes of canonization and innovation of musical expression (text); – while determining the ways and facilities of musical symbolizing content; – at the exposure of constant and discrete properties of musical material; – studying the voice reality of music and written forms of its reflection.

Keywords: genre, style, dialogue, musical poetics, composer creativity, musical performing interpretation.

Питання про можливі жанрово-семантичні номінації, їх класифікації, як і фундаментальне питання про жанрово-семантичну типологію музики, залишається за межами нашого дослідження. Для нас важливіше інше: довести, що музичні смисли, виникаючи, групуються в існуючих жанрових межах і адекватні саме їм; виявити, як семантичні визначення музики входять у широке коло її програмних тлумачень. Суттєвою передумовою завдань даної статті є те, що проблема музичної семантики виявляється дотичною до проблеми програмності в музиці. Остання ж може бути розкрита з погляду історичної та композиційної взаємодії синтетичних і чистих, перехідних і автономних жанрів у музиці.

Отже, за різних підходів до питань музичної семантики загальним і постійним залишається одне: умовність (конвенціональність) музичної мови виникає насамперед як жанрова, тому у формуванні стилю (як композиторського, так і стилю напрямку, школи, епохи тощо) визначальну роль віді-

грають жанрові переваги. На перетинанні жанру та стилю – у їх єдності – музичні звучання здобувають смислову повноту та визначеність; галуззю безпосереднього змикання жанро- і стильотворчих факторів стає музична форма, зрозуміла як єдність процесуального становлення музичного смислу і його структурної речовності. Діалогічна взаємодія жанру-стилю в музиці реалізується за допомоги конкретних композиційних рішень. Саме ця проміжна ланка – форма – дозволяє знайти сфери "збігів" та "незлагод" у названому жанрово-стильовому діалозі та служить ключем до семантичних загадок музики. Однак саме такий цілісний смисловий взаємозв'язок жанру – форми – стилю ще не досліджений в достатній мірі. Проте деякі з існуючих теоретичних положень можуть бути корисні для розвитку даного напрямку музично-історіографічного методу.

Спираючись на дослідження М. Арановського, В. Бобровського, В. Медушевського й деяких інших [1; 2; 5; 6], можна прийти до наступних узагальнень. За допомоги уявлень про жанр (жанри) раніше всього відокремилися технологічні структурні норми музичної творчості, однак саме вони послужили вихідними стильовими межами для семантичних (ціннісно-смислових) орієнтацій музики. У зв'язку з тим, що жанри в музиці ведуть до диференціації структурних ознак, вони сприяють семантичній конкретизації. Однак, на відміну від В. Медушевського, ми не можемо вважати, що жанровий зміст позбавляє духовний досвід музики його цілісності; навпроти, він створює можливість його послідовної організації, що реалізується в стилі, тому система жанрів певної епохи виступає як один з її загальних стильових показників; музика як мистецтво інтонованого смислу і як суб'єкт інтонації виникає, насамперед, не в авторських опусах, а в первинно-прикладних жанрах. Останні стають її основними носіями стильової інтонації, що може виступати як прототип більше пізньої авторизованої композиторської інтонації. Щодо цього можна сказати, що історія композиторської творчості виявляється діалогом авторського "Я" з тим стильовим змістом музики, що відлився в певні жанрові форми і закріпився в них. Подвійність жанру-стилю, що реалізується в подвійності музичної форми, стає вираженням історично обумовленої подвійності буття музики як процесу живого інтонування – осмислення та переосмислення звучання – способів структурно-граматичної, автономно-текстуальної фіксації цього звучання. Цю подвійність можна визначити і як взаємодію естетичної форми музики, художнього тексту в повному обсязі цього поняття – і композиційно-структурної форми, зокрема, нотного тексту, як народження реального музичного діяння з передумов образної інтерпретації: як перехід виконавсько-часової організації музичного звучання в нормативну логіку просторово-фактурних координат музики.

У контексті форми як способу композиційного (текстуального) завершення (вичерпання) задуму перші два шляхи пов'язані з типізацією прийомів формоутворення і посиленням канонічних функцій музичної мови, третій і четвертий – з відновленням, індивідуалізацією структурно-поетичних правил композицій, із превалюванням неповторного у музичних значеннях.

Отже, у музиці жанрова типізація дорівнює "знаковості" звучання, є головним засобом перетворення цього звучання в мову, оскільки створює необхідні стереотипи зв'язку інтонування і соціально важливої (для автора) події, ціннісного відношення. У зв'язку із цим можна частково погодитися із твердженням М. Арановського, що музична мова – на відміну від вербальної – є незнаковою семіотичною системою, оскільки – як жанрово-обумовлена вона (як мова) цілком залежить від контекстуальних зв'язків внутрішньомузичного смислу, не тільки історично, а й текстуально мінлива. Жанри є більш сталими за стилі саме в силу їх ролі семантичних детермінант музики. Вони створюють останні межі контекстуальних змін музичного смислу, а тому вони й представляють єдино "готовий набір значущих одиниць" (М. Арановський) у музиці, включаючи в цей набір – що не так властиво іншим видам мистецтва – всі прийоми логіки у тому числі й такі, як спосіб звуковидобування (артикуляцію), розподіл музичного матеріалу в часі (періодичність метро-ритму), вертикальні й горизонтальні співвіднесення звуків (типи фактури), співвіднесення повторюваного (подібного), уподібнення та нового, контрасту (форму у вузькому сенсі слова) і таке інше.

Так жанр відкриває можливість руху музичної ідеї від форми до смислу і далі – до стилю, дозволяючи останньому стати більш "духовним" й "ширшим", ніж сам жанр. У цьому одна із причин того, що у музиці, як у словесних мистецтвах, долі стилів можуть здаватися яскравішими й значнішими за жанрові, заслоняти їх, не давати розглянути в смисловій множинності музичного образу режисерську роль жанру, а семантичну типологію музики примушувати бачити як стильову за перевагою.

Як композиційно-логічна умова смислової завершеності музичного висловлення, жанр провокує обмеження тексту й у тексті; як носій семантично значущих одиниць музики, він відкриває безмежність можливостей стильового прочитання тексту. Як звернений до формальних правил, структурно-мовних (граматичних) норм, жанр регламентує стиль, змушуючи автора винаходити нові

стильові способи розуміння музичної форми; як адресований смислового самовизначенню музики – відкриває перед автором широку стильову історичну панораму культури, змушуючи вибирати і конкретизувати її духовні інтереси, ними шліфуючи механізм художньої інтерпретації.

Логіка семантичної інтерпретації в музиці виявляє себе як прирівнювання й розрізнення функцій жанрової та стильової сторін звучання, однак її результат парадоксальним образом пов'язаний з композиційною ізоляцією задуму – з "відмовою", індивідуалізацією, учудненням музичної ідеї, тобто із принциповою відмовою від подальшої логіки порівняння, з обривом контекстуальних зв'язків образу – заради його теперішньої самодостатності, що стає важливим приводом для нового розуміння даної ідеї, стимулює розширення її смислового контексту.

Враховуючи все сказане, не дивує те, що проблема жанру постає також серед найбільш актуальної музично-виконавської проблематики і виявляється тісно зв'язаною з проблемою виконавського діалогу. Останній є частиною того умовного смислового діалогу, що позначає вищу мету художнього діяння, впливу. Одночасно виконавський діалог виявляється найбільш помітною, зовнішньою стороною і вихідною умовою музичної творчості, що направляє усі наступні фази діалогічного впливу музики.

Отже, вивчення виконавських засобів як необхідної прагматичної сторони жанру дає можливість з достатньою підставою судити й про семантичні функції даного жанру, а також звертатись до функціонального навантаження виконавської стилістики. Актуальність зазначених проблемних напрямків підсилюється тим, що все ще дискусійним залишається сам феномен виконавської стилістики. Хоча низка авторів визнає її цілком самостійне змістовне значення, функціональні аспекти виконавської стилістики, як обумовлені загальною природою жанру, мало вивчені, що особливо ускладнює оцінку творів сучасних композиторів, у багатьох з яких виконавська драматургія утворює провідний план форми.

Визначення жанрової презумпції виконавського діалогу і, одночасно, залежності жанрової форми від виконавських засобів, як правило, ґрунтоване на виборі і аналітичному розгляді якогось одного жанрового напрямку. Так, О. Філатова [7] виявляє типологічні властивості, природу і функції виконавського діалогу в контексті камерно-вокального циклу, висвітлює явища жанру й виконавського діалогу в їх взаємній обумовленості, розвиває поняття про виконавську прагматику і установлює взаємозв'язок між прагматикою жанру і виконавською семантикою на рівні стилістичного аналізу.

Нею робиться спроба аналітичного розгляду музичного жанру як виконавського феномена та жанрової обумовленості виконавського діалогу, відкривається взаємозалежність, у тому числі історична, жанрової форми та виконавських функцій у музиці. Новим виявляється обраний у дослідженні шлях від визначення жанрових аспектів виконавського діалогу до тих властивостей виконавської стилістики, що здобувають особливе символічне призначення у формі вокальної мініатюри, ширше – у структурно-семантичних можливостях камерно-вокального циклу. Визначаються реальні та умовні форми виконавського діалогу, шляху та мета їхньої взаємодії, форми, етапи й типи виконавського діалогу в камерно-вокальній творчості, як такі, котрі актуальні й в інших жанрових сферах музики. З позиції "культури діалогу" Філатова пропонує оцінку творчості сучасних українських композиторів.

У праці О. Філатової виявляється, що як культурний феномен музичний жанр припускає історичне походження та визначені умови побутування, тобто постійну взаємодію традиційного, канонічного, інваріантного й новаторського, евристичного, мобільного, що, у кінцевому рахунку, забезпечує довгострокове існування жанру, що в однаковій мірі потребує і самоповторень, і руху вперед. З погляду на діалог "композитор – слухач" надзвичайно важливою є опора на жанровий матеріал як на сукупність норм, відомих прийомів, на звичне, знайоме, що дозволяє розраховувати на доступність і певний характер сприйняття звукового образу. Доступними реаліями музики є саме первинні музичні жанри, якщо врахувати, що саме явище жанрової первинності в музиці також історично рухливе. Незмінним залишається одне: за допомогою жанрів, що здобувають значення базових первинних музичних структур, забезпечується усвідомлення музичного звучання і смислове пізнання музики в процесі сприйняття. Отже, якщо жанр генерує виконавську практику, узгоджуючи соціокультурний ангажемент з музичними звукообразами, то й виконавська традиція може розглядатися як важливий фактор жанрового формування та розвитку музики. Розгляд жанрово-стильових процесів у музиці з погляду виконавської семантики дозволяє знайти їх важливі спільні властивості.

Виявляється, що виконавський знаковий прошарок, незалежно від ступеня його фіксованості в нотному тексті, завжди несе глибинну музичну семантику. Виконавські знаки виражають взаємодію між внутрішньою та зовнішньою формою музики, між іманентним (тільки зсередини обумовленим) стильовим і декларативно-презентативним жанровими колами. Тільки підходячи з такою широтою до проблеми виконавського діалогу можна пояснити перехід жанрової прагматики в жанрову семантику, тобто пояснити, яким чином певні сфери виконавства придбали стійкі, властиві саме їм, музичні форми та структурні закономірності.

О. Філатова вважає, що саме у зв'язку з камерними вокальними формами варто говорити про розгорнуту жанрову дефініцію ліричного в музиці. Інтерес до останнього підсилюється тим, що саме дані форми пропонують зустріч двох визнаних родів ліричного в мистецтві – музики та поезії – за досить яскраво вираженої авторизованості кожної з них.

Можна дійти висновку, що діалог у музиці як специфічна форма спілкування організується на жанровому рівні і передбачає спрямованість в "простір" соціалізованої слухачької свідомості, разом з нею – у коло контекстних умов формування даної свідомості, що визначають її приналежність до того або іншого культурно-історичного типу. Відтак, жанровий рівень виконавського діалогу в музиці представляє історичну детермінованість, контекстуальну залежність комунікативних функцій музики, прагматизм музично-творчого досвіду.

Вихідні комунікативні зусилля жанру, зв'язані з позначенням виконавської прагматики музики, обертаються тим чи іншим ступенем стильової семантичної самостійності та ініціативності музики, що включають і вираз виконавської волі; остання парадоксальним чином обумовлена формуванням знаково-фіксованої сторони виконавської форми в музиці, тому що саме наявність стійкої, оголошеної, позначеної, такої, що претендує на інваріантність, галузі музичних звучань і виконавських прийомів робить виконавську інтерпретацію свідомим, цілеспрямованим, художньо осмисленим процесом, тобто, власне, уможливорює інтерпретацію як особливий виконавський феномен.

Проблема виконавського діалогу суттєво оновлює структурно-функціональний підхід до музики у зв'язку з розширенням дослідницького масштабу, коли на одному кінці – історичний досвід культури, з властивим йому характером жанроутворення, а на іншому – особистісне сприйняття, авторизована оцінка семантичних властивостей музики. При безпосередньому підході до головного предмета дослідження Філатова зазначає, що історія камерного вокального циклу як самостійного жанру нової європейської музики почалася саме тоді, коли, по-перше, підійшов до своєї логічної межі поділ вокальних (змішаних) і інструментальних (чистих) музичних форм і стилів; по-друге, коли інтерес до поетичного слова взагалі, до поезії в цілому, що завжди сусідує розвитку музичного мистецтва, змінився на інтерес до конкретного авторського слова, до оригінального, особистісного у поезії, до долі поета в поезії; по-третє, період формування жанру камерного вокального циклу збігся з періодом найвищої стабільності тих внутрішньостильових закономірностей європейської музики (насамперед структурно-композиційних), що ми сьогодні називаємо класичними [7].

Методологічно ґрунтовними постають підходи до виконавського професіоналізму в його значенні певного коду до композиторської мови, а також проекція понять про жанр та стиль у їх взаємоперехідності на процес професіоналізації української інструментальної творчості у дослідженні Г. Жук [4]. Авторка наполягає на тому що саме "спілкування з інструментом" в процесі виконання (навіть опосередковане – в ансамблевій грі) визначає своєрідність композиторської поетики в певній жанрово-стильовій галузі, а концертність постає жанровим різновидом виконавської діяльності, стимулом до її подальшої еволюції.

Взагалі жанр та стиль – з погляду на подальший розвиток концепції дисертації Жук – представляються провідними універсальними музичного мислення, нерозривно пов'язаними з генезисом музично-виконавської форми (про що свідчать й праці В.Задерацького, Л. Кияновської, В. Москаленка, В. Холопової та ін.).

У цілому робота Жук привертає увагу панорамним баченням шляхів становлення української камерно-інструментальної творчості, хоча й з наголосом на її регіональних особливостях. З іншого боку, створення картини буття української музики потребує ретельного промальовування її специфічних регіональних складових – без цього вона залишається теоретичною абстракцією. Тому такими важливими здаються дослідження, що відкривають нові можливості усвідомлення та відтворення української регіональної музичної історії.

Отже, дослідниця, по-перше, вивчаючи віолончельну творчість В. Барвінського як автономну жанрово-стильову галузь, визначає її контекстні стимули, тобто формує кола її зумовленостей і сягає досить далеких чинників, як то: загальний рівень культурного життя в Україні, перипетії особистісної долі, вплив європейських композиторських шкіл тощо. По-друге, формулювання теми та об'єкта роботи свідчать про інтерес дисертантки до української музики першої половини ХХ століття без регіональних обмежень, тому стає природною оцінка впливу на творчість Барвінського східноукраїнських композиторських шкіл або зворотного впливу – методу та стилю композитора на ці школи, що сприяє остаточній оцінці значення Барвінського для становлення єдиної української віолончельної школи, тобто в єдиній українській віолончельній традиції. По-третє, спроба відтворити концепцію віолончельної педагогіки Барвінського веде в бік більш докладних висновків теоретико-методичного характеру – в бік виконавської теорії з конкретними пропозиціями до виконавців щодо вибору та інтерпретації віолончельних творів Барвінського, щодо формування концертно-філармонічних програм, національно-стильового збага-

чення репертуару тощо. По-четверте, дисертантка вказує, що в період зрілості Барвінський тяжіє до українського фольклорного неоромантизму та неофольклоризму, тому виникають передумови прояснення питань про "академізацію фольклору" та "фольклоризацію академічної музичної традиції" (названі дві тенденції розглядалися у праці Р. Станкович-Спольської, присвяченій фольк-опері Є. Станковича "Цвіт папороті"); виникає можливість також запроваджувати поняття "нефольклорного романтизму".

Жанрову спрямованість виявляє і дослідження І. Вербицької-Шокот [3], що береться знайти пояснення, актуальні та дійові критерії жанрово-стильових процесів, що відбуваються сьогодні в українській композиторській творчості і дозволяють вбачати в ній останній феномен світової музичної культури, а в цьому контексті – нові чинники систематизуючого вивчення українського музичного мистецтва. І хоча авторка не вперше в вітчизняній музикознавчій думці висуває такий предмет дослідження, як реквієм – в його загальній двоїстості історико-стильових, прагматичних конфесійних та структурно-семантичних музичних чинників, зосереджуючись на феномені "українського реквієму" в його композиторській індивідуально-стильовій (тобто авторській) іпостасі – Вербицька-Шокот створює цілком оригінальний підхід до структурно-функціональних закономірностей реквієму як до "своєрідності композиторських інтерпретацій літургичного канону", визначає "різновиди реквієму в Україні на сучасному етапі", доводячи принципове методичне значення жанрового вивчення основних тенденцій інтерпретації католицького чину сучасними українськими митцями.

Вже при першому звертанні до тексту дисертації О. Халєєвої [8] впадає в око широта задуму дослідження, що доводить, як на прикладі історичного становлення одного – синкретичного духовного за засадничими ознаками – жанру західноєвропейського мотету стає можливим висвітлювати всю історію музики, і не лише вокально-хорової, а й від давнини до наших днів. Відразу скажемо також, що О. Халєєва доводить такий свій дослідницький задум до логічного завершення і створює справжню панораму переможної музичної ходи мотету крізь століття, а на її основі – власну наукову музикознавчу концепцію мотетної творчої практики, тобто діяльнісної історії мотету – бо одним з заголовних тематичних понять дисертації є поняття "музичної практики", яке відсилає нас до давньогрецького розуміння "практики" як активної діяльності, звідси – й до сучасної праксеології як теорії норм та принципів ефективної правильної діяльності, результативної творчої та перетворюючої праці.

Дисертація О. Халєєвої стає важливим передбаченням можливостей музикознавчої праксеології, першою в вітчизняному музикознавстві спробою доведення значення музичної практики як наскрізної універсальї культури, що спроможна виступати "категорією граничних заснувань" (термін О. Кирилюка) в науково-теоретичному моделюванні культурно-історичного процесу і розкривати особливу місію музичної творчості в формуванні та трансляції культурної семантики – як, насамперед, духовного змісту культури. Значення такого дослідження сьогодні, коли звернення до релігійно-духовних пріоритетів, зокрема композиторське звернення до канонічних богослужбових текстів, стає, з одного боку, виразом могутнього потягу культури до фундаментальної духовної традиції, до відновлення релігійних ідеалів, а з іншого – майже "загальним місцем" і проявом деякого профанного зниження сакральної ідеї, важко переоцінити.

Загалом розробка категорій жанру-стилю як опорного аналітичного інструмента сучасної української музичної історіографії дає змогу знаходити їх головне застосування:

- у вивченні музичної форми як сфери безпосереднього змикання жанро- і стильотворчих факторів;
- в інтегративному підході до музичної поетики, що виявляє взаємозумовленість її технологічного та ціннісно-сміслового рівнів;
- у розкритті процесів канонізації та інновації музичного висловлення (тексту);
- у визначенні шліхів та засобів символізації музичного;
- в обговоренні континуальних та дискретних властивостей музичного матеріалу, звукової дійсності музики та письмових форм її відображення.

Література

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальных форм : дис. ... докт. искусств. : 17.00.02 / Бобровский Виктор Петрович. – М., 1974. – 391 с.
3. Вербицька-Шокот І. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / І. В. Вербицька-Шокот. – Львів, 2007. – 17 с.
4. Жук Г. Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Г. В. Жук. – Львів, 2005. – 20 с.

5. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 255 с.
6. Медушевский В. О методе музыковедения / В. Медушевский // Методические проблемы музыковедения. – М., 1987. – С. 205–230.
7. Філатова О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. О. Філатова. – Одеса, 2005. – 16 с.
8. Халєєва О. Мотет у європейській практиці : шляхи розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. Халєєва. – Харків, 2007. – 16 с.

References

1. Aranovskii M. Muzykal'nyi tekst. Struktura i svoistva / M. Aranovskii. – M. : Kompozitor, 1998. – 343 s.
2. Bobrovskii V. Funktsional'nye osnovy muzykal'nykh form : dis. ... dokt. iskusstv. : 17.00.02 / Bobrovskii Viktor Petrovich. – M., 1974. – 391 s.
3. Verbytska-Shokot I. Zhanr rekviemu v khorovii tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv porubizhzhia tysiacholit : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / I. V. Verbytska-Shokot. – Lviv, 2007. – 17 s.
4. Zhuk H. Violonchelna tvorchist V. Barvinskoho v konteksti rozvytku zhanru v ukrainskii muzytsi pershoi polovyny XX stolittia : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / H. V. Zhuk. – Lviv, 2005. – 20 s.
5. Medushevskii V. O zakonomernostiakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeistviia muzyki / V. Medushevskii. – M. : Muzyka, 1976. – 255 s.
6. Medushevskii V. O metode muzykovedeniia / V. Medushevskii // Metodicheskie problemy muzykovedeniia. – M., 1987. – S. 205–230.
7. Filatova O. Zhanrovyi henezys vykonavskoho dialohu v muzytsi (na materialy kamerno-vokalnoi tvorchosti) : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / O. O. Filatova. – Odesa, 2005. – 16 s.
8. Khalieieva O. Motet u yevropeiskii praktytsi : shliakhy rozvytku : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / O. Khalieieva. – Kharkiv, 2007. – 16 s.

УДК 78.087.68

Кириленко Яна Олексіївна
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри "Виконавське мистецтво"
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
e-mail: kirilenko.yanina@gmail.com

ТЕХНІКО-ОРГАНІЗАЦІЙНА ПАРТИТУРА ЯК СКЛАДОВА СЦЕНІЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ Г. СЕГАЛ "ДУШЕ МОЯ"

У статті на основі осмислення хорового доробку Г. Сегал обґрунтовується проблематика сценічної репрезентативності хорового концерту та театралізації концертно-хорового жанру. Запропоновано театральну-хорову експлікацію, розроблено техніко-організаційну партитуру та здійснено авторську сценічно-виконавську інтерпретацію хорового концерту Г. Сегал "Душе моя", написаного на тексти старослов'янських поетів-монахів XVI ст. із збірки "Вірші покаянні". Концерт Г. Сегал не є богослужбовим духовним твором, а репрезентує емоційну реакцію композитора на головну ідею обраних віршів – прагнення до покаяння людської душі у її спілкуванні з Божественним.

Ключові слова: хоровий концерт, театралізація, театральну-хорова експлікація, техніко-організаційна партитура.

Кириленко Яна Алексеевна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры "Исполнительское искусство" Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

Технико-организационная партитура как составляющая сценически-исполнительской интерпретации хорового концерта Г. Сегал "Душе моя"

В статье на основе осмысления хорового произведения А. Сегал обосновывается проблематика сценической репрезентативности хорового концерта и театрализации концертно-хорового жанра. Предложена театральну-хоровая экспликация, разработана технико-организационная партитура и осуществлена авторская сценично-исполнительская интерпретация хорового концерта А. Сегал "Душе моя", написанного на тексты ста-

5. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 255 с.
6. Медушевский В. О методе музыковедения / В. Медушевский // Методические проблемы музыковедения. – М., 1987. – С. 205–230.
7. Філатова О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. О. Філатова. – Одеса, 2005. – 16 с.
8. Халєєва О. Мотет у європейській практиці : шляхи розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. Халєєва. – Харків, 2007. – 16 с.

References

1. Aranovskii M. Muzykal'nyi tekst. Struktura i svoistva / M. Aranovskii. – M. : Kompozitor, 1998. – 343 s.
2. Bobrovskii V. Funktsional'nye osnovy muzykal'nykh form : dis. ... dokt. iskusstv. : 17.00.02 / Bobrovskii Viktor Petrovich. – M., 1974. – 391 s.
3. Verbytska-Shokot I. Zhanr rekviiemu v khorovii tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv porubizhzhia tysiacholit : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / I. V. Verbytska-Shokot. – Lviv, 2007. – 17 s.
4. Zhuk H. Violonchelna tvorchist V. Barvinskoho v konteksti rozvytku zhanru v ukrainskii muzytsi pershoi polovyny XX stolittia : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / H. V. Zhuk. – Lviv, 2005. – 20 s.
5. Medushevskii V. O zakonomernostiakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeistviia muzyki / V. Medushevskii. – M. : Muzyka, 1976. – 255 s.
6. Medushevskii V. O metode muzykovedeniia / V. Medushevskii // Metodicheskie problemy muzykovedeniia. – M., 1987. – S. 205–230.
7. Filatova O. Zhanrovyi henezys vykonavskoho dialohu v muzytsi (na materialy kamerno-vokalnoi tvorchosti) : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / O. O. Filatova. – Odesa, 2005. – 16 s.
8. Khalieieva O. Motet u yevropeiskii praktytsi : shliakhy rozvytku : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / O. Khalieieva. – Kharkiv, 2007. – 16 s.

УДК 78.087.68

Кириленко Яна Олексіївна
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри "Виконавське мистецтво"
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
e-mail: kirilenko.yanina@gmail.com

ТЕХНІКО-ОРГАНІЗАЦІЙНА ПАРТИТУРА ЯК СКЛАДОВА СЦЕНІЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ Г. СЕГАЛ "ДУШЕ МОЯ"

У статті на основі осмислення хорового доробку Г. Сегал обґрунтовується проблематика сценічної репрезентативності хорового концерту та театралізації концертно-хорового жанру. Запропоновано театральну-хорову експлікацію, розроблено техніко-організаційну партитуру та здійснено авторську сценічно-виконавську інтерпретацію хорового концерту Г. Сегал "Душе моя", написаного на тексти старослов'янських поетів-монахів XVI ст. із збірки "Вірші покаянні". Концерт Г. Сегал не є богослужбовим духовним твором, а репрезентує емоційну реакцію композитора на головну ідею обраних віршів – прагнення до покаяння людської душі у її спілкуванні з Божественним.

Ключові слова: хоровий концерт, театралізація, театральну-хорова експлікація, техніко-організаційна партитура.

Кириленко Яна Алексеевна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры "Исполнительское искусство" Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

Технико-организационная партитура как составляющая сценически-исполнительской интерпретации хорового концерта Г. Сегал "Душе моя"

В статье на основе осмысления хорового произведения А. Сегал обосновывается проблематика сценической репрезентативности хорового концерта и театрализации концертно-хорового жанра. Предложена театральну-хоровая экспликация, разработана технико-организационная партитура и осуществлена авторская сценично-исполнительская интерпретация хорового концерта А. Сегал "Душе моя", написанного на тексты ста-

рославянских поэтов-монахов XVI в. из сборника "Стихи покаянные". Концерт А. Сегал не является богослужебным духовным произведением, а репрезентирует эмоциональную реакцию композитора на главную идею выбранных стихов – стремление к покаянию человеческой души в ее общении с Божественным.

Ключевые слова: хоровой концерт, театрализация, театрально-хоровая экспликация, технико-организационная партитура.

Kyrylenko Yana, Candidate of Arts, lecturer of performing art chair of Mikhail Glinka Conservatory of Dnepropetrovsk

Technical arrangement score as a component of scenic-performing interpretation by choral concert H. Segal "Dushe moya"

The Ukrainian contemporary choral groups increasingly turn to use the scenic action elements within the context of the concert-academic choral performance. They virtuously combine the classical training of musicians with modern scenography, different methods of the newest performance in their creation of the choral scene-view based on the composition. Here is the first presentation of the scenic-performing incarnation by H. Segal "Dushe Moy" ("My soul") choral concert, for which the starting point is the criterion of conducting and directing interpretation of the musical and poetic material.

The choral theatre, its types and components – that are the choral performance, the theatrical "mixed" choral concert, the choral theatricalization, the scenization – are the phenomena which are intensively disseminated in the modern Ukrainian choral art. Its manifestations are various and they depend on the artistic intentions of the personalities – the composers and performers, that treat the concert-choral genre as the principal representative of this newest musical theatre art. The masters searching is toward from traditions – that is the concert for choir with its theater potential – to the performances, where the theatrical symbol acts as a components of the score works. It all demonstrates the actuality and prospectivity of the phenomenon viewed in the current article for further development of national and global choral culture.

The choral concert by H. Segal "Dushe moy" (2003) based on the poems of religious poet-monks (XVI century) from the collection "Virshi pokayanni" has found its original interpretation of unordinary choral sounding in connection with the strict canonicity of literary text. Such type of the choral music interpretation, considering the combining of modern music language and stylization with the theatrical creative vision basis, are supposed to be the relevant and novel.

The concert "Dushe moy" could be difficult to classified completely as any genre subtype of the choral concert. Here is the multi genres synthesis, typical for the modern choral concert, is observed.

There are no direct indications by possible theatricalization in the original Concert text. The way to the Concert theatricalization in the performing synthetic version is coming through the detailed composition analysis and dramaturgy of the musical text offered by the composer. It's typical that the author herself calls the Concerts parts as "songs". It indicates the specific feature of genre interpretation that is represented in composition.

The music vocabulary basis of the author's language that inspires the scene-performing interpretation are represented by the tonal and technical, from the vocal and choral performance' point of view, virtuosity and complicity, the polyphonic uncovering techniques, the unity of musical and timbre-acoustic dramaturgy, the dialogical structure of genre, that is related with the prayer structure as the communication form, the spiritual energy, the thematic mentality principle, the commitment to reflect the vivid human feelings and spirits, emotionally reinforcement. The profound philosophical sense and theatrical spectacle of musical action is concealed behind the external complicity.

The semantic logic of "Dushe moy" potentially contains the extensive range of properly conducting and directorial interpretation, that is generalized in such term as "theatrical and choral explication".

The composition of H. Segal "Dushe moy" is considered not only from the musical but also from theatrical point of view. The basic theme of the Concert is the fight for human soul, its purification for the sake of Divine deliverance and commitment of verity quest.

The common principles of conducting-interpretive perception of the choral concert as a staged action, is implemented in technical and organizational score. This is the detailed directing part of the choral performance, that is integrated in the musical score itself in form of the proper notes for choral members, facial ensemble, ballet, decorators, illuminators, costume designers, face-makers, property masters, basically all the people involved in theatrical and choral performance.

The creation of theatrical version for the choral concert depends on relevance of interpretive-creative basis that is chosen by the conductor-choirmaster and that is better – in cooperation with the composer and director. The other kind of circumstances connected with the objective factors that are the presence of the talented conductor, highly skilled staff, professional directing and scenography, the financial support means for performance. Depending on existence of the mentioned circumstances, the conductor-directing ideas are implemented, the staging version is created either in the most complete variant or in edited, simplified to the necessary minimum version. This method does not apply for inclusiveness but targets just the possible ways of choral concert staging through the example of particular composition.

The offered author's creative method for performance of staging version by choral concert of H. Segal "Dushe moy" is open for theatricalization from review of the following circumstances such as: absence of the definite genre model; basing on the choral music origin as the syncretism of singing and action; complicity of musical-poetic context, which revealing demands the visual row imposition. Keeping the "high style" of the Concert, orienting on the impressiveness, the concert-choral composition of H. Segal shows the stable tendency for scenic representation's accent that is neo-romantic but reveals itself in the extensive stylistic range.

Keywords: choral concert, theatricalization, theatrical and choral explication, technical and organizational score.

Хоровий театр та його різновиди і складові – хорова вистава, театралізований "збірний" хоровий концерт, хорова театралізація, сценізація – явища, які активно розвиваються у сучасному українському хоровому мистецтві. Його прояви є різноманітними і залежать від творчих інтенцій композиторів і виконавців, які звертаються до концертно-хорового жанру – новітнього музично-театрального виду творчості. Пошуки майстрів йдуть у напрямку від традицій – концерту для хору з його театральним потенціалом – до перформансів, де театральна атрибутика виступає як складова партитури твору. Все це свідчить про актуальність і перспективність розглянутого у даній статті явища для розвитку сучасної хорової культури.

Сьогодні відчувається необхідність у розробках інтерпретацій театральньо-виконавського втілення, виявленні сценічного потенціалу хорових творів, принципів їх практичної реалізації диригентами та хоровими колективами України. Ці питання є недостатньо висвітленими у працях, присвячених сучасному хоровому мистецтву. Явище хорового театру розглядається російськими та кимсь дослідниками, як: Т. Овчиннікова [8], Н. Кошкарьова [5], Н. Киреева [3], О. Ромашкова [10], Г. Супруненко [13]. В українській науці ці праці менш численні: це насамперед дослідження Л. Байди [1], Ю. Мостової [7], Н. Михайлової [6], К. Станіславської [12], присвячені різним аспектам проблеми хорової театралізації. Проте на сьогоднішній день праць, у яких питання хорової театралізації розглядається на прикладі жанру хорового концерту, немає, зокрема праць, де б розглядалися ці питання з точки зору виконавської сценізації, що й зумовило вибір теми статті. Осучаснення архаїки акцентує генезу хору, який є "театром колективного музично-інтонаційного висловлювання" (С. Казачков [2]). Тому мета даної розвідки – запропонувати авторську версію сценічно-виконавської інтерпретації хорового концерту Г. Сегал "Душе моя", яка витікає з виконавського аналізу його емоційно-змістовної програми та композиційно-драматургічної побудови у співвідношенні академічного та неакадемічного концертно-хорового письма та виконавства, що відображує шлях жанру театралізованого хорового концерту до хорового театру.

Творчість Ганни Сегал (нар. 1974 р.) – композитора нового покоління – узагальнює тенденції сучасної композиторської творчості, що сформувалися в поставангардний період. Композитор отримала професійну освіту в Україні у класі композиції В. Мартинюк (Дніпропетровське музичне училище ім. М. Глінки) та професора Ю. Іщенка (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського); в Ізраїлі – у класі композиції професора Амі Мааяні, видатного ізраїльського композитора, представника другої хвилі композиторів середземноморського стилю (Єрусалимська Академія музики і танцю ім. Рубіна). З 2003 р. Ганна Сегал є членом Спільноти композиторів Ізраїлю. У творчості композитора відчувається прагнення до органічного поєднання властивостей мистецтва України та Ізраїлю, традицій вітчизняної національної музичної культури, а також вплив уявлень духовно-релігійного порядку.

Жанри, що використовувала Г. Сегал, представлені у досить широкій палітрі, – від камерно-інструментальної музики для різноманітних, часто незвичайних складів, пісень і вокальних циклів, музики до спектаклів – до рок-опери. Окрема область творчих інтенцій автора – твори для хору (з участю хору), серед яких "Lacrimosa" для мішаного хору, струнного квартету, валторни і кларнету; "Пори року" для мішаного хору; "Омнібус" для мішаного хору, туби і арфи; "Cantus Liebe"; "Bereshit"; "Музика Галілеї", а також хоровий акапельний концерт "Душе моя".

Хоровий концерт Г. Сегал "Душе моя" (2003) на вірші релігійних поетів-монахів XVI ст. із збірки "Вірші покаянні" важко віднести до якогось одного жанрового підвиду хорового концерту однозначно: він відзначається характерним для сучасного хорового концерту поліжанровим синтезом. За основу композитором узят модель циклічного хорового концерту, представленого у творчості класиків жанру М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. Концерт Г. Сегал відноситься до неорелігійного концерту, де літургійна основа модифікована і спрямована у бік світської програмності, що наближує його до програмного концерту, близького до ораторіально-кантатного жанру. У авторському тексті Концерту немає прямих вказівок на можливу театралізацію твору, проте логіко-подієвий ряд, що утворюється через підбір і komponування віршованих текстів, а також їх музичне перетворення, підказують інтерпретаторам програму твору, де поєднуються два змістовні рівні – філософсько-світоглядний, етико-духовний та образно-емоційний, естетичний як результату музичного втілення духовного.

Звертає на себе увагу темброво-виконавський склад Концерту, орієнтований на персоніфікацію голосів, по теситурній і інтонаційно-технічній складності він передусім розрахований на ансамбль солістів або камерний склад хору. Вже цей момент підкреслює сценічну репрезентативність твору, оскільки ансамбль солістів (одночасно і співаків-акторів) є базовим у створенні хорового театру і припускає можливість театрального інсценування музики. Перше виконання і студійний запис Концерту Г. Сегал було здійснено під управлінням автора цієї статті: студійний варіант виконано ансамблем солістів – артистів хору Дніпропетровського академічного театру опери і балету (2004), концертний варіант – камерним хо-

ром Дніпропетровської філармонії (2010) (факсиміле нотного тексту Концерту представлено у дисертації автора статті "Тенденції розвитку українського хорового концерту 1980–2010 років" у додатку Б [4]).

Шлях до театралізації Концерту у виконавській синтетичній версії пролягає через детальний аналіз композиції і драматургії запропонованого композитором музичного тексту. Характерно, що частини Концерту сама автор називає "піснями". Це вказує на характерну особливість жанрової інтерпретації, яка представлена у цьому творі. Пісня (у даному випадку – колективна хорова (ансамблева)) є генетично первинним музичним жанром, що репрезентує як загальну східнослов'янську, так і специфічну українську. Фольклорні витоки пісні як професійного жанру пов'язані саме з хоровою специфікою, народними хорами як основним явищем цієї традиції.

У ключовому за значенням у циклі № I "Душе моя" переважає поліфонічна в'язь голосів, імітаційна стретність при опорі на мелодику протяжного гімну-плачу, тобто фольклорного пісенного жанру. У № II "А ще хочеш победити..." на першому плані речитація, псалмодування (церковний спів), що відрізняються свободою ритміки, що не виключає розспівів-орнаментаций "плачу" у кінці побудов. Останні узяті з № I, що означає збереження єдиний лінії в жанровості як основі образної драматургії твору. У № III "Наго, наго изыдоху на плач сей" моделюється богослужбово-хоровий спів, що ґрунтується на силабо-тонічній структурі вірша (ямб). Цей номер найбільш насичений гомофонною фактурою і нагадує кант як світський варіант церковного співу. № IV "Прими мя, пустыне..." за жанровими ознаками близький до арії, яка "модулює" в хоровий гімн, що відповідає фінально-узагальнювальній ролі цієї "пісні" у циклі.

З точки зору сценізації перша "пісня" ("Душе моя") вимагає вибору стабільних просторових точок розміщення співаків-акторів, а їх пересування по сцені мають бути мінімальними (див. Рис. 2). Музика частини діалогічна та імпровізаційна, де діалог виступає на рівні національно-мовної стилістики. У пісенно-хоровій інтонаційності переплітаються українська і східно-середземноморська складові. Взаємопроникнення двох "інтонаційних світів" визначає своєрідність концертно-хорового стилю Г. Сегал. У аспекті інсценування метро-ритміка другої "пісні", як основа форми № II, вимагає використання руху виконавців, їх переміщення по сценічному простору, відповідної міміки і жестів. Динамічність цього номера визначається його структурою питання-відповідь, а також двома планами сакральної образності – піднесенням "ангельським" і "прозаїчним" земним (емоційно-людським). Третя "пісня" за законами жанру дещо "відсторонює" слухача, виводить його у філософський світ роздумів. Варто відмітити рельєфну драматургію даної "пісні": динамічно, темпово увесь матеріал тяжіє до фінального кульмінаційного фрагмента. Динамічна статика, що передана музично, не вимагає від хористів додаткових акторських дій. Цю функцію, що розкриває видовищно внутрішній сенс сходження як рух від "зовнішнього" до "внутрішнього", від "душевного" до "духовного", можуть виконувати артисти мімансу – виконавці пантоміми, поставленої на сюжет цієї "пісні" у дусі архаїчного хору-театру, де статичний хор співає, а німі персонажі розігрують, ілюструють видовищне дійство. Четверта "пісня" – образ "пустелі", відлюдництва, що є єдиним виходом. У кульмінації домінує жанр гімну: верхній регістр в усіх голосах символізує прояв Божественного начала, чистоти, світла, він зображає людину, яка, ухопившись за надію, намагається утримати її. "Душе моя" – назва концерту, форма і драматургія якого будуються як "шлях сходження" від жанру плачу до жанру гімну, що дозволяє класифікувати цей твір як особливий тип хорового концерту – сповідь-покаяння.

Змістовна логіка "Душе моя" потенційно містить широкий спектр завдань власне диригентської та режисерської інтерпретації, які узагальнюються у понятті "театрально-хорова експлікація". "Експлікація" (від лат. explicatio – розгортання, роз'яснення) і похідні від неї "експліцитність", "експліцитний" [11] на театральній мові означають теоретичну розробку підготовлюваного спектаклю або будь-якої іншої сценічної дії [9]. Здійснення сценічно-виконавської інтерпретації включає такі етапи роботи: 1) виконавський аналіз музичного та поетичного тексту твору у їх співвідношенні; 2) виявлення умовної чи реальної сюжетної лінії твору як логічної основи його театралізації; 3) створення режисерського задуму, що спирається на диригентське музично-інтерпретаційне рішення; 4) втілення ідейно-образного надзавдання хорової вистави, його загальної художньої концепції; 5) забезпечення музично-театральної наскрізної дії, що базується на запропонованих обставинах і реалізується у розробці подієвого ряду; 6) режисерський розподіл ролей між учасниками хорового колективу; 7) вибір сценографічного рішення хорової вистави.

Запропонований варіант театралізованої версії концерту виглядає наступним чином: 1) введення до атмосфери синтетичного дійства (без хору); театральна експозиція-пролог (див. Рис. 1); 2) після прологу починається музична частина хорового дійства; хор виконує першу "пісню" концерту; хоровий плач про "гріхи земні" матеріалізується через рухи персонажів мімансу, котрих умовно можна назвати лицедіями (див. Рис. 2); 3) наступним етапом театрально-хорового дійства у концерті

є його друга "пісня"; теми "гріха" і "покаяння" тут пов'язуються із християнською молитовною тематикою в її опоетизованому вигляді; ключове слово у тексті другого номера – "победити", що визначає можливий театральний антураж; на сцені – умовний німий персонаж – "герой" ("душа"), який переслідується "гріхами", такими ж німими персонажами; розігрування німої сцени "боротьби з гріхами" цілком узгоджується з антифонною псалмодичністю номера; 4) для істинного каяття "герою" необхідно піти, віддалитися від гріхів-спокус; саме у цьому ключі ходи-віддалення вирішено музику третього "піснеспіву" концерту; мотив ходи реалізується у сценічній версії: "герой" йде, поступово визріваючи до цього, під звуки "ангельського" хору; 5) кінцевою точкою шляху "героя" у земному житті є пустельництво, аскеза, що і становить зміст заключної "пісні" концерту; центральне слово у тексті тут – "пустыня" – образ самотності, символ єднання душі з її Божественним походженням і приреченням; у сценічному плані тут повинна відбутися ремінісценція прологу, але вже не у "німому" заставочному варіанті, а у музично-театральному; жанровість номера поєднує арію у супроводі хору з гімном; це – "гімн пустелі", де "герой" згадує про грішне життя, відображене лише в його душі; це – міражі-спомини про земне, яке вже відійшло, відкриваючи Істину – Небесне Царствіє (див. Рис. 3).

У хоровому концерті дві головні "дійові особи" – автор і хор як носій авторських концепційних ідей, втілених музично. Що стосується персонажів, то тут складається розгалужена картина умовностей: ними можуть виступати "реальні" солісти, музичні теми, фактури, лейтінтонації, темпи, теситури, тональності, словом, будь-які елементи музично-звукового "організму". Вони дають ґрунт для широкого кола асоціацій, що народжуються у свідомості слухачів. Першим кваліфікованим слухачем музики є диригент-хормейстер, який повідомляє і передає в різноманітних формах – диригентському жесті, пластикою міміки і рухів тіла, словесними вказівками і іншими способами – власне бачення твору хористам, що виступають і в амплуа акторів, якщо йдеться про театралізацію твору.

Головною темою Концерту є боротьба за душу людини, її очищення заради Божественного спасіння та прагнення до пошуку істини. Надзавдання диригент-постановник мав би висловити так: "Кожна людина має знайти власний шлях до духовного спокою, до гармонії душі та тіла через відверте спілкування з Богом". Наскрізна дія хорової вистави забезпечується за рахунок відтворення логіки циклічної форми, кожна з частин якої має власну музично-театральну складову, – від молитовності № I "Душе моя..." через експресію скорботи і печалі двох середніх частин "А ще хочеш победити..." та "Наго, наго изыдоху на плач сей..." до динамічного фіналу-апофеозу.

Диригент-режисер на основі фабули літературного матеріалу розробляє власний сюжет, який відрізняється перспективою сценічного образного бачення і подальшого збагачення теми видовища оригінальною ідеєю постановки. Структура подієвого ряду театралізованого дійства – головний стрижень, точка її опори. Усі персонажі вигадані автором умовного сценарію, в якому є лише кілька персоналій (солісти з числа учасників хору). Хор – громадяни-глядачі театру умовного хронотопа. Він є головним персонажем, бо завдяки йому втілюється основна ідея та надзавдання вистави. Сценографія включає розробку ескізів декорацій та костюмів, реалізацію концептуального світлового рішення та музично-шумового оформлення, розташування на сцені диригента та учасників хору. Театральний художник спільно з режисером, диригентом (диригентом-режисером) створює просторово-візуальний образ вистави та її умовних актів. Відповідно до цього художник по костюмах пропонує власне бачення одягу персонажів вистави (див. Рис. 4-7). Оскільки Концерт Г. Сегал дозволяє вирішувати загальну видовищну палітру у реалістично-умовному стилі, то й костюми героїв також є стилізовані узагальнено, а не відповідно до епохи створення віршів. Художник-освітлювач виходячи з концептуального рішення вистави, пропонує можливе використання локального, контрового, бокового прострільного та фронтального освітлення, диму, стробоскопічних приладів, підсвічування декорацій. Важливою умовою театралізації Концерту є і звукорежисерська складова у вигляді використання мікрофонів, додаткових аудіограм із звуків природного походження, які пропонується використовувати між частинами твору. Суттєвою є і власне постановочна частина, відповідальний за яку відпрацьовує конструкції та функціонування декорацій. Грамер-перукар відповідно до цього моделює зовнішній вигляд хористів і окремих персонажів.

Загальні установки диригентсько-інтерпретаційного бачення хорового концерту як дійства, що театралізується, реалізується у техніко-організаційній партитурі. Це – детально розписана режисерська частина хорової вистави, що вноситься у власне музичну партитуру у вигляді відповідних вказівок для учасників хору, мімансу, балету, декораторів, освітлювачів, костюмерів, гримерів, реквізиторів, словом усіх, хто задіяний у театральній хоровій постановці. У приведених нижче партитурних вказівках (Таблиця 1) враховані моменти, пов'язані зі світлом, звуком, костюмами, декораціями.

Партитурні вказівки (30-33 тт. техніко-організаційної партитури)

Технічні служби

Світло	Загальне – жовте з додаванням зеленого (50%)
	Локальне – фронтальна світлова гармата на соліста
	Дим – дальній план з обох куліс
Звук	Мікрофони підвісні – на хор
Реквізит	Речі мандрівних акторів (маски, бутафорські кубки, пляшки тощо). Збирають самі актори
Костюми	Зміна балаганних костюмів на савани. Переодягнення акторів
Декорації	Перебудова – "прибирання" ацени, розвертання центральних блоків "трибун-стелажів" від'їзд брички-шарабана. Виконують актори.

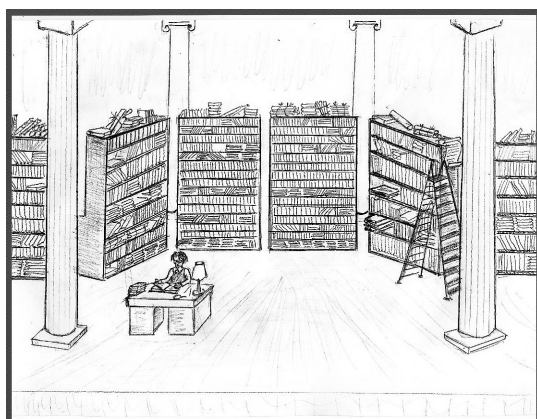


Рис. 1. Експозиція-пролог.
Перша "пісня". "Сховище бібліотеки"

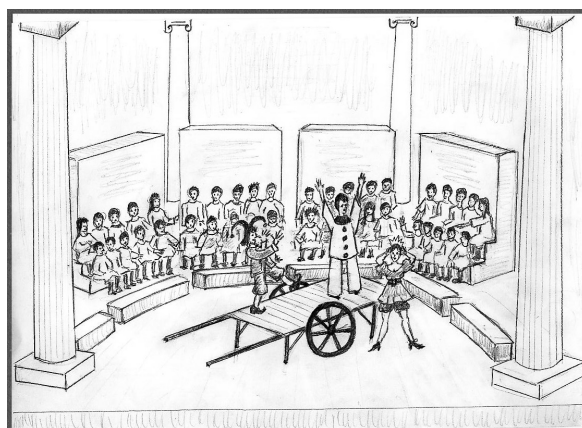


Рис. 2. Вистава лицедіїв.
"Арена стародавнього театру"

Інші моменти, що стосуються акторських дій хору і німих персонажів, відбиваються в наступному сценарії, що додається до партитури № IV Концерту "Прими мя, пустыне": Надія на порятунок. Чутно віддалений дзвін. Артисти хору починають рухатися. Вони ходять по усьому простору сценічно-

го майданчика: по авансцені, по "арені" між здивованих "мандруючих акторів", біля своїх верстатів- "трибун". Після символічного оточення переляканих балаганних артистів, як би звертаючись до них, хор починає виконання музики. "Артисти" (міманс) прислухаються до хору і після слів "И поиду в лузех по красному твоему винограду..." встають і натхненними йдуть зі сцени, як це зробив у кінці № III "головний герой", що йшов у пустелю. Після хорового гімну, що відлунав, на сцені відбувається повернення декорацій "прологу" вистави. Хор і декорації "розходяться", "розсуються" в різні боки, відкривається центр. У нім на другому плані видно групу людей, що моляться, а на підмостках – фігура "головного героя" з хрестом у руках. У цій же групі і "монах-поет" з фоліантом "Віршів покаянних". Він обертається, спрямовується до авансцени і уважно дивиться на глядачів. "Монах" відкриває книгу, з якої вилітає білий голуб – символ Спасіння душі, знайденого у вірі в Небесне Царствіє (див. Рис. 3).

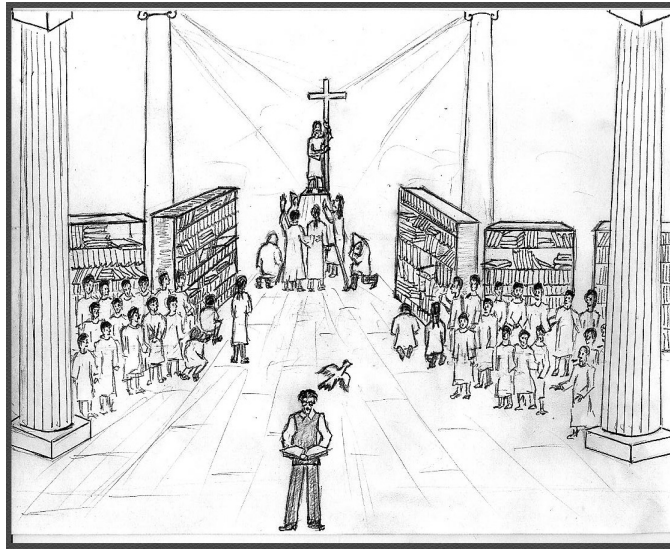


Рис. 3. Хрест Андрія Первозванного.
Четверта "пісня" "Бібліотека з видом на площу"

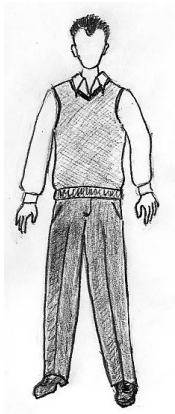


Рис. 4.
Чтець-декламатор

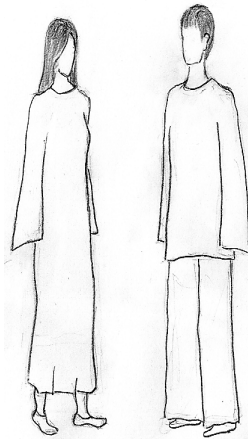


Рис. 5.
Хористи

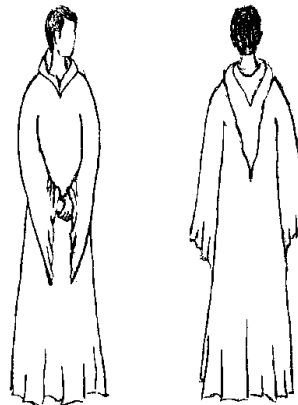


Рис. 6.
Артисти мімансу



Рис. 7.
Монах-поет

Творцем і головним ідеологом театралізованої версії концерту є диригент-хормейстер. Його основна робота припадає на репетиційний етап. У здійсненні постановки хорового концерту функція диригента-хормейстера істотно видозмінюється. Він не може з'являтися на сценічному майданчику у своїй звичайній ролі. Ще один важливий момент полягає в тому, що хорові партії мають бути завчені напам'ять артистами хору, що припускає підбір висококваліфікованих солістів-ансамблістів. Що стосується участі диригента у самій театралізованій версії, то тут можливі наступні варіанти: 1) він може знаходитися серед артистів хору та непомітно керувати ними; 2) перебувати за лаштунками; 3) у глядацькому залі і звідти керувати хором; 4) ідеальний варіант – використання відеокамер і моніторів, що забезпечують візуальне спілкування диригента, який знаходиться за лаштунками, з хором на сцені.

Створення театралізованої версії хорового концерту залежить від правомірності інтерпретаційно-творчої настанови, яку обирає диригент-хормейстер, а краще – у співдружності з композитором та режисером. Друга група обставин пов'язана з об'єктивними факторами – наявністю талановитого диригента, високопрофесійного колективу, фахової режисури та сценографії, засобів фінансового забезпечення постановки. В залежності від комплексу цих обставин втілюються диригентсько-режисерські ідеї, створюється або максимально повна, або редукована до необхідного мінімуму спрощена постановочна версія. Ця методика не претендує на всеосяжність, а намічає лише можливі шляхи театралізації хорового концерту на прикладі конкретного твору.

Запропонована авторська методика створення виконавської театралізованої версії хорового концерту Г. Сегал "Душе моя" є відкритим до театралізації з огляду на низку обставин, серед яких: відсутність певної моделі жанру; спирання на витоки хорової музики як синкрезису співу та дійства; ускладненість музично-поетичного змісту, розкриття якого вимагає введення візуального ряду. Зберігаючи "високий стиль" Концерту, орієнтацію на фактуру, концертно-хорова композиція Г. Сегал демонструє стійку тенденцію до акцентуації сценічної репрезентативності, яка є неоромантичною, але знаходить свій прояв у широкому стилістичному діапазоні.

Література

1. Байда Л. А. Театралізація хорового твору як аспект виконавської інтерпретації / Л. А. Байда // Наукові записки. Педагогічні та історичні науки : зб. наук. статей. – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. – Вип. 88. – С. 3–9.
2. Казачков С. А. Дирижер хора – артист и педагог / С. А. Казачков ; Казан. гос. консерватория. – Казань, 1998. – 308 с.
3. Киреева Н. Ю. Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты : дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : 17.00.09 / Н. Ю. Киреева. – Саратов, 2010. – 252 с.
4. Кириленко Я. О. Тенденції розвитку українського хорового концерту 1980 – 2010 років: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Я. О. Кириленко. – Харків, 2012. – 254 с.
5. Кошкарева Н. В. Хоровая композиция в современной отечественной музыке : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. В. Кошкарева. – М., 2007. – 34 с.
6. Михайлова Н. М. Трансформація ролі функції хору у музичній виставі (на прикладі театральної практики останньої третини ХХ – початку ХХІ століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Н. М. Михайлова. – Харків, 2012. – 17 с.
7. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Ю. В. Мостова. – Харків, 2003. – 20 с.
8. Овчинникова Т. К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре : дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : 17.00.02 / Т. К. Овчинникова. – Ростов-н/Дону., 2009. – 178 с.
9. Павленко А. Теория и театр / А. Павленко ; [гл. ред. Т. Н. Пескова]. – СПб : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – 234 с.
10. Ромашкова О. Н. Действо как жанровый феномен русской музыки XX века : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : 17.00.02 / О. Н. Ромашкова. – Тамбов, 2006. – 23 с.
11. Современный словарь иностранных слов. Около 20 000 слов – М. : Русский язык, 1993. – 741 с.
12. Станіславська К. І. Явище хорової театралізації у сучасній музичній культурі / К. І. Станіславська [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.rusnauka.com/8_DN_2011/MusicaAndLife/5_82154.doc.htm
13. Супруненко Г. В. Хоровой театр как жанр "взаимодействующей" музыки и его воплощение в творчестве отечественных композиторов на рубеже XX–XXI веков : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : 17.00.02 / Г. В. Супруненко. – Нижний Новгород, 2012. – 24 с.

References

1. Baida L. A. Teatralizatsiia khorovoho tvoruk yak aspekt vykonavskoi interpretatsii / L. A. Baida // Naukovi zapysky. Pedahohichni ta istorychni nauky : zb. nauk. statei. – K. : Vyd-vo NPU im. M. P. Drahomanova, 2010. – Vyp. 88. – S. 3–9.
2. Kazachkov S. A. Dirizher khora – artist i pedagog / S. A. Kazachkov ; Kazan. gos. konservatoriia. – Kazan', 1998. – 308 s.
3. Kireeva N. Iu. Khorovaia teatralizatsiia: kommunikativnye aspekty : diss. na soiskanie uch. stepeni kand. iskusstvovedeniia : 17.00.09 / N. Iu. Kireeva. – Saratov, 2010. – 252 s.
4. Kyrylenko Ya. O. Tendentsii rozvytku ukrainskoho khorovoho kontsertu 1980 – 2010 rokiv: dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvovnavstva : 17.00.03 / Ya. O. Kyrylenko. – Kharkiv, 2012. – 254 s.
5. Koshkareva N. V. Khorovaia kompozitsiia v sovremennoi otechestvennoi muzyke : avtoref. diss. na soiskanie uch. stepeni kand. iskusstvovedeniia : 17.00.02 / N. V. Koshkareva. – M., 2007. – 34 s.
6. Mykhailova N. M. Transformatsiia rolovoi funktsii khoru u muzychnii vystavi (na prykladi teatralnoi praktyky ostannoi tretyny KhKh – pochatku KhKhI stolit) : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvovnavstva : 17.00.03 / N. M. Mykhailova. – Kharkiv, 2012. – 17 s.

7. Mostova Yu. V. Teatralizatsiia khorovykh tvoriv yak metod khudozhnoi interpretatsii : avtoref. dys. na здобuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznnavstva : 17.00.01 / Yu. V. Mostova. – Kharkiv, 2003. – 20 s.
8. Ovchinnikova T. K. Khorovoi teatr v sovremennoi otechestvennoi muzykal'noi kul'ture : diss. na soiskanie uch. stepeni kand. iskusstvovedeniia : 17.00.02 / T. K. Ovchinnikova. – Rostov-n/Donu., 2009. – 178 s.
9. Pavlenko A. Teoriia i teatr / A. Pavlenko ; [gl. red. T. N. Peskova]. – SPb : Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2006. – 234 s.
10. Romashkova O. N. Deistvo kak zhanrovyi fenomen russkoi muzyki XX veka : avtoref. diss. na soiskanie uch. stepeni kand. iskusstvovedeniia : 17.00.02 / O. N. Romashkova. – Tambov, 2006. – 23 s.
11. Sovremennyi slovar' inostrannykh slov. Okolo 20 000 slov – M. : Russkii iazik, 1993. – 741 s.
12. Stanislavska K. I. Yavyshche khorovoi teatralizatsii u suchasni muzychnii kulturi / K. I. Stanislavska [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http://www.rusnauka.com/8_DN_2011/MusicaAndLife/5_82154.doc.htm
13. Suprunenko G. V. Khorovoi teatr kak zhanr "vzaimodeistvuiushchei" muzyki i ego voploshchenie v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov na rubezhe XX–XXI vekov : avtoref. diss. na soiskanie uch. stepeni kand. iskusstvovedeniia : 17.00.02 / G. V. Suprunenko. – Nizhnii Novgorod, 2012. – 24 s.

УДК 78(075.3); 130.2

Кисла Світлана Вікторівна
заслужена артистка України, доцент
кафедри академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв Київського
університету ім. Бориса Грінченка
e-mail: kisla.nat@yandex.ru

УРОКИ МУЗИКИ У СУЧАСНІЙ ШКОЛІ: ШЛЯХИ ВИХОДУ З ГЛУХОГО КУТА

У статті доводиться, що музика посідає вагоме місце у формуванні внутрішнього світу людини, її духовної культури, естетичного смаку. Хороший смак формується під впливом багатьох чинників, проте доволі часто він деформується. Провідну роль у процесах гармонізації зв'язків "людина – світ" повинна відіграти школа, що висуває підвищені вимоги до людей, залучених до цих процесів.

Ключові слова: музика, естетичне виховання, учитель нової генерації, технічне забезпечення уроку.

***Кислая Светлана Викторовна**, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры академического и эстрадного вокала Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко*

Уроки музыки в современной школе: пути выхода из глухого угла

В статье доказывается, что музыке принадлежит важное место в формировании внутреннего мира человека, его духовной культуры, эстетического вкуса. Хороший вкус формируется под влиянием многих факторов, однако довольно часто он деформируется. Ключевую роль в процессах гармонизации связей "человек – мир" должна сыграть школа, что выдвигает повышенные требования к людям, занятым в этих процессах.

Ключевые слова: музыка, эстетическое воспитание, учитель новой генерации, техническое обеспечение урока.

***Kysla Svitlana**, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of Academic and pop vocal Art Institute of Kiev of University of Boris Hrinchenko*

Music lessons at modern school: ways out of the impasse

Music plays an important role in formation of spiritual culture of a human. Aesthetic taste and artistic preferences are a private matter of every person, one of the spheres of realization of freedom. However, good taste rarely formed spontaneously. The formation of aesthetic taste is affected by numerous factors, including the important role played by the environment. It creates a filter through which man comes to only part of a diverse world. Perceived part actually exists on a subjective level. What is not perceived, will become non-existent for a person.

Thus, between human cultural achievements of humanity are formed mental obstacles and barriers. There are destructive processes in the modern cultural world, so the situation becomes unpredictable. This refers to the risk of the human identity.

Sensitivity to light is peculiar to all living things. This led to a leading role in the life of a man which emerged during evolution. Modern culture is aimed at exploiting the visual and visual association. This may impact negatively on human sensibility. The famous Italian poet K. Calabro called nowadays "Age of videocracy" and modern society – "videocratic."

The devastating impact of videocracy is amplified by the dominance of aggressive rhythm in modern music. Music as an art form is organized sound. Rhythm with melody, harmony, tempo, composition, etc. plays an important role in the creating of music. The interaction of these components turns the sound on one of the most emotional forms of art – music.

7. Mostova Yu. V. Teatralizatsiia khorovykh tvoriv yak metod khudozhnoi interpretatsii : avtoref. dys. na здобuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznnavstva : 17.00.01 / Yu. V. Mostova. – Kharkiv, 2003. – 20 s.
8. Ovchinnikova T. K. Khorovoi teatr v sovremennoi otechestvennoi muzykal'noi kul'ture : diss. na soiskanie uch. stepeni kand. iskusstvovedeniia : 17.00.02 / T. K. Ovchinnikova. – Rostov-n/Donu., 2009. – 178 s.
9. Pavlenko A. Teoriia i teatr / A. Pavlenko ; [gl. red. T. N. Peskova]. – SPb : Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2006. – 234 s.
10. Romashkova O. N. Deistvo kak zhanrovyi fenomen russkoi muzyki XX veka : avtoref. diss. na soiskanie uch. stepeni kand. iskusstvovedeniia : 17.00.02 / O. N. Romashkova. – Tambov, 2006. – 23 s.
11. Sovremennyi slovar' inostrannykh slov. Okolo 20 000 slov – M. : Russkii iazik, 1993. – 741 s.
12. Stanislavska K. I. Yavyshche khorovoi teatralizatsii u suchasnoi muzychnii kulturi / K. I. Stanislavska [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http://www.rusnauka.com/8_DN_2011/MusicaAndLife/5_82154.doc.htm
13. Suprunenko G. V. Khorovoi teatr kak zhanr "vzaimodeistvuiushchei" muzyki i ego voploshchenie v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov na rubezhe XX–XXI vekov : avtoref. diss. na soiskanie uch. stepeni kand. iskusstvovedeniia : 17.00.02 / G. V. Suprunenko. – Nizhnii Novgorod, 2012. – 24 s.

УДК 78(075.3); 130.2

Кисла Світлана Вікторівна
заслужена артистка України, доцент
кафедри академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв Київського
університету ім. Бориса Грінченка
e-mail: kisla.nat@yandex.ru

УРОКИ МУЗИКИ У СУЧАСНІЙ ШКОЛІ: ШЛЯХИ ВИХОДУ З ГЛУХОГО КУТА

У статті доводиться, що музика посідає вагоме місце у формуванні внутрішнього світу людини, її духовної культури, естетичного смаку. Хороший смак формується під впливом багатьох чинників, проте доволі часто він деформується. Провідну роль у процесах гармонізації зв'язків "людина – світ" повинна відіграти школа, що висуває підвищені вимоги до людей, залучених до цих процесів.

Ключові слова: музика, естетичне виховання, учитель нової генерації, технічне забезпечення уроку.

***Кислая Светлана Викторовна**, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры академического и эстрадного вокала Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко*

Уроки музыки в современной школе: пути выхода из глухого угла

В статье доказывается, что музыке принадлежит важное место в формировании внутреннего мира человека, его духовной культуры, эстетического вкуса. Хороший вкус формируется под влиянием многих факторов, однако довольно часто он деформируется. Ключевую роль в процессах гармонизации связей "человек – мир" должна сыграть школа, что выдвигает повышенные требования к людям, занятым в этих процессах.

Ключевые слова: музыка, эстетическое воспитание, учитель новой генерации, техническое обеспечение урока.

***Kysla Svitlana**, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of Academic and pop vocal Art Institute of Kiev of University of Boris Hrinchenko*

Music lessons at modern school: ways out of the impasse

Music plays an important role in formation of spiritual culture of a human. Aesthetic taste and artistic preferences are a private matter of every person, one of the spheres of realization of freedom. However, good taste rarely formed spontaneously. The formation of aesthetic taste is affected by numerous factors, including the important role played by the environment. It creates a filter through which man comes to only part of a diverse world. Perceived part actually exists on a subjective level. What is not perceived, will become non-existent for a person.

Thus, between human cultural achievements of humanity are formed mental obstacles and barriers. There are destructive processes in the modern cultural world, so the situation becomes unpredictable. This refers to the risk of the human identity.

Sensitivity to light is peculiar to all living things. This led to a leading role in the life of a man which emerged during evolution. Modern culture is aimed at exploiting the visual and visual association. This may impact negatively on human sensibility. The famous Italian poet K. Calabro called nowadays "Age of videocracy" and modern society – "videocratic."

The devastating impact of videocracy is amplified by the dominance of aggressive rhythm in modern music. Music as an art form is organized sound. Rhythm with melody, harmony, tempo, composition, etc. plays an important role in the creating of music. The interaction of these components turns the sound on one of the most emotional forms of art – music.

Rhythm is not only localized in the arts. Manifestations of rhythm are everywhere: from the activity of living cells to complex processes in the universe. Music historians call the percussion the first musical instrument. Their purpose was to coordinate actions in the performance of rituals and hard work together. So our bodies were adjusting to a certain rhythm for thousands of years. This gave our ancestors substantial survival benefits to humanity. This same ability nowadays can become the path to self-destruction, because the body and individual organs based on the thousand-year experience, without any need start working at an accelerated pace. They undergo substantial overload, which is a waste of body reserves. But human believes that listening to music is one of the ways to rest.

Classical music would help with its polyrhythm, melodic and intonation diversity, but named "filters" which were formed by not the best examples of pop-music, stand in the way. Direct experience of stage and educational work gives us reason to believe that the souls of young people open to "serious" music, and they are able to accept it if it is possible to overcome common among of this audience prejudice against the classics.

You cannot work out some recipes, since a lot depends on pedagogical tact and intuition, the particular situation and so on. It's an obstacle before starting the work with children in early childhood, even when "each finger itself Beethoven" (Lina Kostenko). Therefore, a major role to play here are teachers, especially musicians.

We will not move from the place until it will remain a matter of a small group of enthusiasts who act contrary to the instructions. We need a new generation of music teachers who will be able to arouse love of music in young hearts and overcome the inertia of the system. They must use interactive methods and advanced technical capabilities during lessons.

In modern schools, there is a conflict between appropriate and available. Music teachers must be highly qualified, universal and skilled work requires proper material and moral compensation. In today's schools, there is a conflict between appropriate and available. Music teachers must be highly qualified, versatile and skilled work requires proper material and moral compensation. Instead, against unprestigious teachers' work as a general trend, there is a slightly arrogant attitude to this subject in the system of education and of other colleagues. Under these conditions experienced musicians or theorists will not come to secondary schools, who also face discrimination in wage due to lack of teaching experience.

The material base is a prerequisite for activity of a school teacher. At all times people aware of the need of writing works for children, this work was carried out (or were involved) best composers and poets. However, the current repertoire, especially vocal, is almost absent.

It is important that children and teenagers were acquainted with the best achievements of world and national music based on their age-appropriate, perhaps – adapted for them. It would be reasonable to involve talented young performers. Topical is also the issue of quality of records and performances.

We believe, one of the most effective could be the interactive "on line" lessons involving best performers. While that preparatory period may be carried out \ of the proposed project on the level of theoretical development, studies, debates and discussions.

Keywords: music, aesthetic education, teacher of new generation, technical providing lesson.

Музика відіграє важливу роль у формуванні внутрішнього світу і духовної культури людини. Естетичний смак і мистецькі уподобання є особистою справою людини, однією із сфер реалізації свободи. Проте рідко коли хороший смак формується стихійно: його "прищеплюють"; цей термін показує тривалість і складність процесу. На формування/деформування естетичного смаку впливають численні чинники, серед яких вагому роль відіграє середовище, тло, яке стає канвою світосприйняття і створює своєрідні фільтри, крізь які проходить і доходить до людини лише частина різноманітного світу. І лише вона, сприйнята частина, стає реально існуючою на суб'єктивному рівні, а несприйняте, попри всю свою значущість чи загальнолюдську цінність, матиме статус неіснуючого. Так між людиною і тисячолітніми культурними здобутками народу чи людства утворюються ментальні перешкоди і бар'єри, які можуть стати непереборними. З огляду на те, що в сучасній світовій культурі відбувається чимало процесів, які не можна віднести до конструктивних і гуманістичних, ситуація набуває непередбачуваного характеру. Йдеться про загрозу збереження людської ідентичності, цілісності її чуттєвості, яка складалася тривалий час під системною дією ментальних, природничих і соціальних явищ, подій і взаємодій..

З огляду на це, суспільство має знайти шляхи мінімізації тих загроз і гармонізації системи "людина-світ". Серед чинників, що можуть сприяти розв'язанню цих проблем, особливе місце, на нашу думку, належить системі освіти, насамперед дошкільній та шкільній, оскільки в неї включаються люди саме в той період свого життя, коли відбувається активний процес формування особистості, її внутрішнього світу, ідеалів і уподобань, а дитина / підліток відкриті до сприйняття нового й незвичного та прагнуть діалогу зі світом. Тому очевидно, що увага не може бути не прикутою до шкільних вчителів – людей, які покликані бути своєрідними медіаторами між учнями й світом духовної культури народу й людства.

Тема музики в житті дитини й підлітка, важливі аспекти організації і проведення занять із навчальних предметів "Музичне мистецтво", "Музика" чи інтегрованого курсу "Художня культура"

мають достатнє висвітлення у науковій і методичній літературі, практичних рекомендаціях. Розробка теоретичних аспектів нині ускладнена об'єктивними чинниками, проте в попередні роки були одержані певні здобутки. Означені проблеми аналізували Ю.Алієв, Л.Аристова, Е.Белкіна, І.Белова, Г.Букресва, О.Гайдамака, Л.Гінзбург, М.Демчишин, Л.Кияновська, О.Коваленко, О.Комаровська, О.Лобова, Л.Масол, Н.Миропольська, Н.Очеретяна, О.Ростовський, І.Руденко, Б.Фільц та інші. Проте відчувається брак публікацій, присвячених саме нашому часові – новітньому, доби постмодерну, інформаційного суспільства.

Розглянуті чинники й зумовили мету статті, що полягає у пошуку шляхів виходу з ситуації "глухого кута". Ми не претендуємо на віднаходження абсолютної істини (та вона й неможлива) чи розв'язання проблеми, яка потребує для свого розв'язання комплексних міждисциплінарних досліджень і зусиль значної кількості людей. Завдання полягає в іншому – продовжити дискурс, що, сподіваємося, врешті-решт призведе до формування нової парадигми культурного життя.

Життя і діяльність кожного покоління значною мірою детерміновані конкретними соціокультурними реаліями, які є об'єктивними. Так склалася історична доля, – точніше, ми дозволили їй так скластися, – що значна частина негараздів і перешкод у нашому житті з'явилися через брак зусиль, спрямованих на протидію небажаному і невартісному, тобто вони мають суб'єктивні витоки. Тож новим поколінням доведеться долати труднощі, частини з яких могло б і не бути у їхньому житті. Тому покоління, що мають історичну провину, зобов'язані її спокутувати – виправити стан речей чи, принаймні, змінити його на краще, пам'ятаючи, що бажані зміни можуть відбутися лише за активізації сфери особистісних зацікавлень і прагнень.

Мають бути доволі чіткі орієнтири, які допомагали б людині віднаходити належне у строкатому амбівалентному світі. Натомість продовжують діяти інші механізми. "Сьогодні 70 відсотків усієї інформації, що передається каналами ЗМІ, становить негативізм" [3, 105], тобто людину переносять до світу, що є розбалансованим. Не можна заперечити, що у державі й світі відбувається чимало негативного, проте відбуваються й інші процеси, та чомусь їм не знаходиться місця у тих же ЗМІ. Навіть нагородження переможців премії "Гордість країни" минулого року відбувалося пізно вночі, хоча кожен із цих сучасних героїв може стати взірцем для молодих людей, проте вони, їхні життєві подвиги, як і численні культурні здобутки, лишилися і лишаються поза світом багатьох молодих людей, хоча мали б "зорями засіяли чесні душі" (М. Руденко).

Провідна роль зору у життєдіяльності людини сформувалася в процесі еволюції, що зумовлено чутливістю до світла, притаманною усьому живому. Сучасна культура спрямована переважно на експлуатацію зору та зорових асоціацій, а це може позначитися негативно на людській чуттєвості, – адже людина – цілісна система, а тому надлишок навантаження на зір і зоровий центр мозку може компенсуватися лише за рахунок регресу чи деградації інших органів чуттів та інших відділів мозку. Відомий італійський поет К. Калабро називає наш час "епохою відеократії", а сучасні суспільства – "відеократичними". У них, зазначає дослідник, панує культ видимості заради самої видимості, культ одновимірного образу, і це не залишає людині ані простору й часу, ані бажання бачити світ у його цілісності [2, 176].

Руйнівний вплив відеократії посилюється домінуванням агресивного ритму в сучасній музиці, особливо у молодіжній субкультурі. Музика як вид мистецтва являє собою організований певним чином звук, а ритм разом із мелодією, гармонією, темпом, композицією тощо відіграє важливу роль у цій організації. Саме їхня взаємодоповнюваність і взаємодія перетворює позбавлений смислової наповненості й образності звук на один з найемоційніших видів мистецтва – музику.

Ритм не є локалізованим лише у сфері мистецтва. Сучасні дослідження в різних сферах наукового знання підтвердили геніальний здогад давніх еллінів щодо ритму як всезагального явища: від діяльності живої клітини до складних процесів у Галактиці й Метагалактиці ми спостерігаємо прояви ритму як повторюваності у просторі й / або часі впорядкованих елементів. Невипадково історики музики, спираючись на дослідження археологів, ударні називають першими музичними інструментами. Їхнє призначення полягало в узгодженні дій під час виконання ритуалів, а також у процесі здійснення складної спільної праці чи у разі небезпеки. Тобто наш організм тисячоліттями привчався підлаштовуватися під певний ритм, що давало нашим предкам суттєві переваги у виживанні роду. Ця ж здатність у наш час може стати шляхом до самознищення, оскільки організм і окремі органи, на підставі тисячолітнього досвіду, без будь-якої потреби починають працювати прискореному ритмі, зазнаючи суттєвого навантаження чи навіть перевантаження, яке є марнуванням резервів організму. Сама ж людина вважає, що, слухаючи музику, вона відпочиває.

Компенсаторну функцію тут успішно могла б виконати класична музика з притаманними їй поліритмією, мелодійним та інтонаційним розмаїттям, проте згадувані "фільтри", сформовані не кра-

щими зразками так званого популярної культури, шансону та ін., стоять на заваді. Хоча безпосередній досвід сценічної і педагогічної роботи дає нам підстави стверджувати, що душі молодих людей відкриті до "серйозної" музики, і вони спроможні її сприймати, коли вдається подолати поширене серед цієї аудиторії упередження проти класики.

Проблема полягає в тому, що тут не можна виробити певні рецепти, оскільки багато чого залежить від педагогічного такту та інтуїції, конкретної ситуації тощо. До того ж, майже не доводиться сподіватися на допомогу сім'ї з низки причин: криза сучасної сім'ї, неготовність останньої до такого виду взаємодії із дітьми і до співпраці із педагогами та ін. Це ж стоїть на заваді до того, щоб починаючи роботу з дітьми з раннього дитинства, коли ще "кожен пальчик сам собі Бетховен" (Л. Костенко). Тому основну роль тут мають відіграти педагоги, насамперед музиканти.

Ми не зрушимо з місця, доки це буде лишатися справою невеликої групи ентузіастів, "щопти" (В. Стус), які діють всупереч інструкцій, за принципом "від серця до серця". Потрібна нова генерація вчителів музики, які будуть спроможні подолати нехоть, що вже поселилася в юних душах, інерційність системи, зможуть використовувати інтерактивні методи і сучасні технічні можливості, оскільки результативність теперішніх методів викладання музики, їхній коефіцієнт корисної дії, є низьким, але, попри гостру потребу в змінах, ні середня, ні вища школа не готові ще сьогодні до нових підходів.

У сучасній школі існує колізія між належним і наявним. Учасники Всеукраїнського семінару "Естетичне виховання в навчальних закладах нового типу" в листі до часопису "Музика" зазначали, що "вчитель музики в загальноосвітній школі... відрізняється від інших фахівців тим, що водночас є й виконавцем, і хормейстером, і теоретиком, і музикознавцем" [1, 12]. Додамо, що подекуди він має бути ще й хореографом і балетмейстером. Не поділяючи загальної спрямованості думок авторів "Листа", погоджуємося із характеристикою роботи фахівців цього профілю. Тобто, вчитель музики має бути висококваліфікованим професіоналом-універсалом, а кваліфікована робота потребує належної матеріальної і моральної винагороди. Натомість, на тлі неprestижності учительської праці як загальної тенденції, спостерігається дещо зверхнє ставлення до цього навчального предмету в самій системі освіти і з боку інших колег, що позначається і на ставленні учнів до нього. Годі уявити, що з уроку математики учнів заберуть для виконання якихось шкільних справ або ж у початкових класах учитель, замість уроку математики, проведе урок музики, бо діти не запам'ятали слова пісеньки чи невпевнено/неузгоджено виконували ритмічні рухи. Проте, з досвіду роботи вчителів музики відомо, що шанобливого ставлення до їхнього навчального предмету можна "добитися" лише доклавши надзусилля, а іноді – й через конфлікти. За цих умов годі сподіватися на прихід до середніх навчальних закладів досвідчених музикантів чи теоретиків, які до того ж зазнають дискримінації і в оплаті праці через відсутність педагогічного стажу.

На особливу розмову заслуговує матеріальна база, як передумова діяльності шкільного вчителя. В усі часи усвідомлювали потребу в написанні творів для дітей, цю роботу здійснювали (або до неї залучалися) кращі композитори і поети. І досі дитячі альбоми з минулих часів сприяють формуванню новітньої плеяди юних музикантів. Проте сучасний репертуар, особливо вокальний, практично відсутній. Трагікомічно виглядають учасники дитячих вокальних конкурсів, виконуючи твори "дорослого" репертуару. Талановита дівчинка із серйозним виглядом співає на загальнонаціональному каналі пісню "зіркового" наставника, і за таке віддають голоси дорослі люди: "Он нравится, нравится мне, нравится, нравится так./ Нравится, я без ума./ Мама, в нём 40 градусов минимум, я на максимум выжата./ От него сегодня пьяна". Такі виступи, наполягаємо, є присудом суспільству.

Толерантне ставлення до вульгарності й несмаку у дитячій творчості чи виконавстві, на нашу думку, є неприпустимим. І проблеми не обмежуються репертуаром. Режисери-постановки, хореографи, стилісти й візажисти доволі часто підходять до роботи з дітьми й підлітками без урахування вікової специфіки виконавців. І, оскільки це тиражується на широку аудиторію, воно сприймається телеглядачами як взірці для наслідування.

Важливо, щоб діти і підлітки знайомилися із кращими здобутками світової і вітчизняної музики з урахуванням їх вікових особливостей, можливо – адаптованими для певної вікової групи. Доцільним було б залучення талановитих юних виконавців, що сприяло б встановленню психологічного контакту ще до початку знайомства із твором. Актуальними є і питання якості записів та виконання. Неякісні записи заважатимуть сприйняттю твору, та найбільша небезпека може походити від неякісного виконання, що викличе неприйняття твору чи навіть мистецтва або відразу до нього. Після цього будь-які зусилля вчителя стануть марними.

На нашу думку, одними із найрезультативніших могли б стати інтерактивні уроки у режимі *on line* із залученням кращих виконавців, проте реалізація такого проекту поки що неможлива з технічних та фінансових причин. Крім того, тут потрібне коло людей, які повторили б шляхетний вчинок

Д. Кабалецького, відомого композитора і на той час уже немолодої людини. Його "свята к музице любовь" надихнула на роботу в середній школі. Загальна налаштованість суспільства не дає підстав для оптимізму щодо появи хоча б невеликої групи музикантів чи інших фахівців, спроможних здійснити новітній "похід у народ". Оптимізму додає наявність інших шляхів реалізації цього напрямку, оскільки поки що може здійснюватися підготовчий період запропонованого проекту на рівні теоретичних розробок, обґрунтувань, обговорень і дискусій, практичних напрацювань. На Сході кажуть, що найдовша дорога починається з першого кроку. Треба лише робити ті кроки, а не чекати часів, коли з'являться передумови для реформ. Саме щоденні кроки, постійні зусилля і створять належне підґрунтя для усвідомлення запитів на зміни більшістю суспільства.

Потреба у масштабних комплексних змінах, які засновник "Римського клубу" А. Печчеї називав "людською революцією" [5, 35], є однією із планетарних, і вона стає дедалі нагальнішою і гострішою. Від її реалізації залежить майбутнє нашої цивілізації. Історія людства всіяна актами невизнання пророчих слів, які адресувалися нашим попередникам і нам; вони, слова, доволі часто були неприємними, оскільки будили сумніння; натомість людство обирало Зло у привабливих оболонках. Тому й побачив Художник невтішну картину, поглянувши на свій народ і людство: "жодного корисного добровчення не мають; перебувають у духотемряві, істинного духовітла не вловлюючи" [4, 194]. Як бачимо, Є.Пашковський теж у розпачі веде мову про потребу людської революції, яка має стати глобальною. І тут музика, використовуючи свій гуманістичний і гуманізуючий потенціал, здатність впливати на найглибші шари психіки людини, може долучитися до реалізації цього всеохопного завдання.

Література

1. Відкритий лист музикознавцеві Ю. Чекану / Музика. – 1994. – №4. – С.12.
2. Калабро К. Поезія, так би мовити... / К. Калабро // Всесвіт. – 1997. – №11. – С.174-181.
3. Лильо Т. Об'єктивація зла, або Зміщені акценти віртуальної людини / Т. Лильо // Всесвіт. – 1998. – №2. – С. 104-109.
4. Пашковський Є. Пір'яні леви / Є. Пашковський // Сучасність. – 2012. – № 9. – С.144-200.
5. Печчеї А. Человеческие качества / А. Печчеї. – М.: Прогресс, 1980. – 312 с.

References

1. Vidkrytyi lyst muzykoznavtsevi Yu. Chekanu // Muzyka. – 1994. – № 4. – S.12.
2. Kalabro K. Poeziia, tak by movyty... / K. Kalabro // Vsesvit. – 1997. – № 11. – S.174- 181.
3. Lylo T. Obiektyvatsiia zla, abo Zmishcheni aktsenty virtualnoi liudyny / T. Lylo // Vsesvit. – 1998. –№ 2. – S. 104-109.
4. Pashkovskiy Ye. Piriani levy / Ye. Pashkovskiy // Suchasnist. – 2012. – № 9. – S.144-200.
5. Pechchei A. Chelovecheskie kachestva / A. Pechchei. – M.: Progress, 1980. – 312 s.

УДК 78.01:371.132

Косінова Олена Миколаївна
кандидат педагогічних наук,
заслужена артистка України, доцент
кафедри режисури Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: kosinova@meta.ua

ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ЯК АКТУАЛЬНИЙ НАПРЯМ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦТВ

У статті розкривається поняття естетичного виховання студентів як цілеспрямованого і планомірного процесу: формування естетичних понять, смаків та ідеалів, ставлення до професії, природи, мистецтва, суспільства, побуту, спілкування, взаємовідносин, а також розвитку творчого компонента професійної діяльності за законами краси та емоційної чуйності. Цей процес передбачає набуття студентами естетичних знань і формування у них відповідних переконань, потреб, інтересів, звичок, навичок і вмінь.

Ключові слова: естетичне виховання, творча діяльність, естетичний ідеал, естетичний смак, естетичні почуття.

Д. Кабалецького, відомого композитора і на той час уже немолодої людини. Його "свята к музице любовь" надихнула на роботу в середній школі. Загальна налаштованість суспільства не дає підстав для оптимізму щодо появи хоча б невеликої групи музикантів чи інших фахівців, спроможних здійснити новітній "похід у народ". Оптимізму додає наявність інших шляхів реалізації цього напрямку, оскільки поки що може здійснюватися підготовчий період запропонованого проекту на рівні теоретичних розробок, обґрунтувань, обговорень і дискусій, практичних напрацювань. На Сході кажуть, що найдовша дорога починається з першого кроку. Треба лише робити ті кроки, а не чекати часів, коли з'являться передумови для реформ. Саме щоденні кроки, постійні зусилля і створять належне підґрунтя для усвідомлення запитів на зміни більшістю суспільства.

Потреба у масштабних комплексних змінах, які засновник "Римського клубу" А. Печчеї називав "людською революцією" [5, 35], є однією із планетарних, і вона стає дедалі нагальнішою і гострішою. Від її реалізації залежить майбутнє нашої цивілізації. Історія людства всіяна актами невизнання пророчих слів, які адресувалися нашим попередникам і нам; вони, слова, доволі часто були неприємними, оскільки будили сумніння; натомість людство обирало Зло у привабливих оболонках. Тому й побачив Художник невітшну картину, поглянувши на свій народ і людство: "жодного корисного добровчення не мають; перебувають у духотемряві, істинного духовітла не вловлюючи" [4, 194]. Як бачимо, Є.Пашковський теж у розпачі веде мову про потребу людської революції, яка має стати глобальною. І тут музика, використовуючи свій гуманістичний і гуманізуючий потенціал, здатність впливати на найглибші шари психіки людини, може долучитися до реалізації цього всеохопного завдання.

Література

1. Відкритий лист музикознавцеві Ю. Чекану / Музика. – 1994. – №4. – С.12.
2. Калабро К. Поезія, так би мовити... / К. Калабро // Всесвіт. – 1997. – №11. – С.174-181.
3. Лильо Т. Об'єктивація зла, або Зміщені акценти віртуальної людини / Т. Лильо // Всесвіт. – 1998. – №2. – С. 104-109.
4. Пашковський Є. Пір'яні леви / Є. Пашковський // Сучасність. – 2012. – № 9. – С.144-200.
5. Печчеї А. Человеческие качества / А. Печчеї. – М.: Прогресс, 1980. – 312 с.

References

1. Vidkrytyi lyst muzykoznavtsevi Yu. Chekanu // Muzyka. – 1994. – № 4. – S.12.
2. Kalabro K. Poeziia, tak by movyty... / K. Kalabro // Vsesvit. – 1997. – № 11. – S.174- 181.
3. Lylo T. Obiektyvatsiia zla, abo Zmishcheni aktsenty virtualnoi liudyny / T. Lylo // Vsesvit. – 1998. – № 2. – S. 104-109.
4. Pashkovskiy Ye. Piriani levy / Ye. Pashkovskiy // Suchasnist. – 2012. – № 9. – S.144-200.
5. Pechchei A. Chelovecheskie kachestva / A. Pechchei. – M.: Progress, 1980. – 312 s.

УДК 78.01:371.132

Косінова Олена Миколаївна
кандидат педагогічних наук,
заслужена артистка України, доцент
кафедри режисури Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: kosinova@meta.ua

ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ЯК АКТУАЛЬНИЙ НАПРЯМ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦТВ

У статті розкривається поняття естетичного виховання студентів як цілеспрямованого і планомірного процесу: формування естетичних понять, смаків та ідеалів, ставлення до професії, природи, мистецтва, суспільства, побуту, спілкування, взаємовідносин, а також розвитку творчого компоненту професійної діяльності за законами краси та емоційної чуйності. Цей процес передбачає набуття студентами естетичних знань і формування у них відповідних переконань, потреб, інтересів, звичок, навичок і вмінь.

Ключові слова: естетичне виховання, творча діяльність, естетичний ідеал, естетичний смак, естетичні почуття.

Косинова Елена Николаевна, кандидат педагогических наук, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры режиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Эстетическое воспитание как актуальное направление подготовки студентов высших учебных заведений искусств

В статье раскрывается понятие эстетического воспитания студентов как целенаправленного и планомерного процесса: формирования эстетических понятий, вкусов и идеалов, отношения к профессии, природе, искусству, обществу, быту, общению, взаимоотношениям, а также развития творческого компонента профессиональной деятельности по законам красоты и эмоциональной отзывчивости. Этот процесс предполагает приобретение студентами эстетических знаний и формирование у них соответствующих убеждений, потребностей, интересов, привычек, навыков и умений.

Ключевые слова: эстетическое воспитание, творческая деятельность, эстетический идеал, эстетический вкус, эстетические чувства.

Kosinova Elena, 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

Students aesthetic education is a focused and systematic process of aesthetic concepts, tastes and ideals formation, their attitude to the profession of artist, nature and art, to society and life, to communication and relationships, to developing of creative component of professional activity according to the laws of beauty and emotional and sensory responsiveness to the beautiful and ugly...

Aesthetic education forms students understanding of beauty, aesthetic taste and high aesthetic ideals develops the need to keep beautiful and confirms the desire to make a beautiful life, to form it, as Karl Marx pointed out, "also according to the laws of beauty". Aesthetic education allows students form the ability to see the highest ideal of beauty in Motherland service, in consolidation for peace and security of nations.

The main objectives of student's aesthetic education are:

- * Formation of right understanding of beauty in our life, in studying, literature and art;
- * Development of pupils' skills to assimilate beautiful and ugly, softy and base, heroic and unseemly, comic and tragic, harmony, symmetry, proportion, rhythm, measure in reality and art;
- * Formation the need of constant communication with beautiful, the intolerance to the ugly in any of its manifestations, development skills to manage their feelings;
- * Development of students aesthetic tastes, the formation of really worthy aesthetic ideal and the ability to see the beauty of their further work for the prosperity of Motherland;
- * Improvement the artistic literacy, knowing the national and world cultural heritage, contemporary art; formation needs of artistic self-development; formation needs, skills and abilities aesthetic and artistic creativity; providing methodological and theoretical readiness of graduates to provide aesthetic education for their pupils.

The main principles of aesthetics are the base of the development of strategy and tactics of student's aesthetic education. Aesthetics reveals the nature of the aesthetic in life and art learns the basic principles of aesthetic development of the world, explores the aesthetic laws of personality.

Different assessments, tastes, views form the aesthetic sense. With the aesthetic ideas and ideals, they are the subjective aspect of aesthetic development of the world and make aesthetic consciousness of personality. It is a subjective reflection of the objective world and at the same time it is a way of essence aspect of real world cognition – its beauty. While revealing the structure and function of aesthetic consciousness, aesthetics determines the formation of aesthetic feelings, evaluations, tastes, ideals.

Creation of aesthetic conditions provides pedagogical activity of subjects and objects of education process in terms of aesthetics requirements. Thus, the teaching-material, institutional, moral, psychological, aesthetic and hygienic conditions naturally determines the effectiveness of the aesthetic education of students. So, the process of formation in high school the future specialist with professional, moral, aesthetic, psychological qualities provides through the purposeful work. Aesthetic education is considered as one of the most important trends in the implementation of the tasks of the national higher education.

Important role in ensuring the effectiveness of training and students aesthetic education plays a creative use of relevant international experience in processes of creative young people training.

Principles of education are leading pedagogical theses and reflect the requirements of laws and regularities of educational process. The most general regularity of aesthetic education is natural pedagogical process dependence on the requirements of modern information society.

Training of specialists in arts high school naturally depends on the policy and ideology of the state governing. Aesthetic education in the information society naturally depends on a combination of objective and subjective environmental factors that promote or inhibit the development of personality. Unity and interconnection of education and personal development are the regularities of aesthetic education process. Interconnection of regularities (laws) and principles is difficult. Specific principles may reflect the requirements of one law, some part of law or requirements of the interaction of several laws. Set of principles determines the focus, content, organization and methods of the educational process in high school. Understanding the nature of principles allows consciously and creatively solve problems of education, organize educational activities, reasonably implement it and confidently reach the goal of education.

There are some basic principles in the system of students education: feasibility and interconnection with life; education in creativity process, learning and extracurricular work; education in team and through team; individually differentiated approach to pupils; combination of reasonable insistence to student with respect to him; relying on the positive in personality and in team; unity and continuity of pedagogical influences. Principles allow educational activities comprehensively, consistently and skillfully. As the primary pedagogical positions, they regulate the use of tools, methods, techniques and forms of work and serve the objectives of student's aesthetic education.

Teaching and learning process has significant opportunities for students aesthetic education. Penetrating to the essence of objects, processes and phenomena that are learned, pupil perceives also the inherent aesthetic qualities. K.Ushynskyy said: "Any science has more or less an aesthetic element, which transferring to students each mentor must have in mind".

Keywords: pedagogical communication, training, extracurricular work; organize educational activities, creative, aesthetic education.

Естетичне виховання студентів спрямоване на формування у майбутніх фахівців розуміння прекрасного, на розвиток творчих здібностей, потреб, навичок і вмінь зберігати і вносити прекрасне, красиве, піднесене, героїчне в життя. Особливістю естетичного виховання є безпосередній вплив на почуттєву і розумову сфери людини як предметів і явищ середовища, так і творів літератури і мистецтва. Саме естетичне виховання формує у студентів уміння бачити вищий ідеал прекрасного в служінні Батьківщині. Відтак, актуальність дослідження основних напрямів естетичного виховання студентів вищих мистецьких навчальних закладів не викликає заперечень та становить мету нашої розвідки.

Суттєвий вклад у розкриття сутності естетичного виховання зробили А.Луначарський, А.Макаренко, В.Сухомлинський, Н. Киященко, М. Таборідзе, В. Моляко, С. Русова, К. Ушинський, А. Шевчук, Є. Фльоріна, Г. Григор'єва та ін. Так, А.Луначарський у характеристиці сутності виховання величезну увагу приділяв власній активності особистості в опануванні моральністю. В.Сухомлинський, розроблюючи теорію виховання, обґрунтував необхідність цілісного підходу до всебічного розвитку особистості.

Структура виховного процесу передбачає наявність чітко визначених виховних цілей. В умовах ВНЗ 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. Головна особливість естетичного виховання – вплив на почуттєву сферу особистості.

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; спираючись 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 ВНЗ.

Основними завданнями естетичного виховання студентів ВНЗ є:

- * формування у студентів 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.

Естетичний смак пов'язаний зі сприйняттям предмета, 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. Відтак, 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.

У межах педагогічного процесу ВНЗ 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 навчальної діяльності, як гармонія, симетрія, пропорція, ритм, темп. Навчання 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.

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 завдан-

нями 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 відповідно до функції методу та тих властивостей людини, що обумовили вибір методу. Зокрема, для переконання студентів використовуються такі 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 ВНЗ 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 в 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.

У 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 ВНЗ 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-яким шаблонам.

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.

Результативність педагогічного виховання студентів ВНЗ залежить від певних умов, до яких відносять: 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, а й його естетичну привабливість.

Створення естетичних умов передбачає бездоганність спільної педагогічної діяльності суб'єктів і об'єктів виховання з точки зору вимог естетики. Отже, забезпечення навчально-матеріальних, організаційних, морально-психологічних, естетичних і гігієнічних умов зумовлює ефективність процесу естетичного виховання студентів ВНЗ.

Отже, в умовах ВНЗ 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 / Н.В. Абашкіна. – К.: Інститут системних досліджень освіти, 1995. – 32 с.
2. Библер В.С. Школа диалога культур / В.С. Библер. – Кемерово: "АЛЕФ" Гуманитарный Центр, 1993. – 416 с.
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 / С. Гончаренко // Товариш. – 1997. – №25. – С.3.
5. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант. – М.: Искусство, 1994. – 367 с.
6. Косів М. Про духовне плебейство і не тільки / М. Косів // Культура і життя. – 1995. – № 27. – С.1.
7. Луначарский А.В. Избранные статьи по эстетике / А.В. Луначарский; сост. А.Ермакова. – М.: Искусство, 1975. – 391 с.
8. Макаренко А.С. О воспитании / А.С. Макаренко. – М.: Политиздат, 1988. – 416 с.
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.
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. Novi kontseptsii navchannia i vykhovannia u suchasni nimetskii pedahohitsi / N.V. Abashkina. – K.: Instytut systemnykh doslidzhen osvity, 1995. – 32 s.
2. Bibler V.S. Shkola dialoga kul'tur / V.S. Bibler // Iskustvo v shkole. – M., 1992. – №2. – S.48.
3. Vidrozhennia i rozvytok kultury Ukrainy: problemy istorii, teorii i praktyky // Tezy dopovidei Vseukrainskoi naukovoï konferentsii. – K.: Drukar. – 1993. – 170 s.
4. Honcharenko S. Ne ruinovaty, a reformuvaty / S. Honcharenko // Tovarysh. – 1997. – № 25. – S.3.
5. Kant I. Kritika sposobnosti suzheniia / I. Kant. – M.: Iskustvo, 1994. – 367 s.
6. Kosiv M. Pro dukhovne plebeistvo i ne tilky / M. Kosiv // Kultura i zhyttia. – 1995. – № 27.
7. Lunacharskii A.V. Izbrannye stat'i po estetike / A.V. Lunacharskii; sost. A.Ermakova. – M.: Iskustvo, 1975. – 391 s.

8. Makarenko A.S. O vospitanii / A.S. Makarenko. – M.: Politizdat, 1988. – S.27.
9. Maslov V.S. Teoriia ta praktyka kulturolohichnoho vykhovannia / V.S. Maslov. – K. : KVHI, 1995. – S.11-76.
10. Natsionalna derzhavna kompleksna prohrama estetychnoho vykhovannia. Proekt / APN Ukrainy, Instytut ukrainoznavstva KDU im.T.Shevchenka ; Uklad. I.I. Ziaziun, O.M. Semashko. – K., 1994. – S.23.
11. Pedahohichni tekhnolohii: Navchalnyi posibnyk dlia vuziv / O.Padalka, A.Nisimchuk, I.Smoliuk ta in. ; Ukr. ped.un-t im. M.Drahomanova. – K.: Ukrainska entsyklopediia, 1995. – 254 s.
12. Men Near TV // Washington Post. – 1995. – 18.07. – P.3.

УДК 78.036:781.2

Рябуха Наталья Александровна
кандидат искусствоведения, доцент,
докторант кафедры культурологии
и медиа-коммуникаций Харьковской
государственной академии культуры
e-mail: ralnat@rambler.ru

ЗВУКОВОЙ ОБРАЗ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ: ОПЫТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО СИНТЕЗА

Анализируется понятие "звукового образа" как культурологического концепта в контексте междисциплинарного подхода. Прослеживается эволюция представлений о нём, как о когнитивной категории, раскрывающей закономерности воздействия образа мышления, звуковосприятия и отношения к звуковой природе музыки в контексте современного мироощущения. Выявляется когнитивная сущность категории "звуковой образ мира", как историко-культурного образа эпохи, который отражает звуко-музыкальное сознание социума. Проведенный анализ звукообраза в различных дискурсах завершается выводом об универсальной сущности этой категории как смысловой модели мира.

Ключевые слова: звуковой образ, звук, звуковосприятие, звуко-музыкальное мышление, звуковой образ мира.

Рябуха Наталія Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант кафедри культурології та медіа-комунікацій Харківської державної академії культури

Звуковой образ як феномен культури: досвід міждисциплінарного синтезу

Аналізується поняття "звуковий образ" як культурологічного концепту в контексті міждисциплінарного підходу. Простежується еволюція уявлень про нього, як про когнітивну категорію, що розкриває закономірності впливу способу мислення, звукосприйняття і відношення до звукової природи музики в контексті сучасного світовідчуття. Виявляється когнітивна сутність категорії "звуковий образ світу", як історико-культурного образу епохи, який відображає звуко-музичну свідомість соціуму. Проведений аналіз звукообразу в різних дискурсах завершується висновком про універсальну сутність цієї категорії як смислової моделі світу.

Ключові слова: звуковий образ, звук, звукосприйняття, звуко-музичне мислення, звуковий образ світу.

Ryabukha Natalia, PhD in Arts, associate professor, doctoral student, the cultural studies and media communications chair, Kharkiv state academy of culture

Sound image as a cultural phenomenon: experience of interdisciplinary synthesis

This article analyzes the concept of "sound image" as cultural concept in the context of a multidisciplinary approach. The evolution of ideas about it is viewed as a cognitive category, revealing patterns of exposure mindset, sound perception and attitudes towards nature sound music in the context of contemporary attitudes. We revealed the cognitive essence of the category "sound image of the world" as a historical and cultural image of the era, which reflects sound musical consciousness of society. The analysis of sound images in different discourses concludes the universality of this category as a semantic model of the world.

In the information society the researchers meet the problem of understanding the integrity of musical sound perception which reflect features modern human relationships with the environment and its sound environment. Each piece of music as a "document of era" is produced by the sound image of the world, reflecting the concept intoned attitude of the author, and the spirit of the time and type of artistic consciousness culture. Multidimensionality and complexity analysis of the concept of "sound image" caused by chosen methodological research perspective. Interdisciplinary synthesis as a methodological tool for studying not only expands the "area studies", but also promotes the integration trends cognitive musicology. The aim of the article is to reveal the specifics of the sound image in the context of interdisciplinary synthesis as cultural concept, reflecting sound era musical consciousness.

Despite the extensive using of the notion of the sound image in art, cognitive rationale for its essence, the structure and content are still underrepresented. Specificity of sound images as cultural urological categories related to the analysis of concepts such as "sound environment", "sound space", "sound image of the world". This inevitably

8. Makarenko A.S. O vospitanii / A.S. Makarenko. – M.: Politizdat, 1988. – S.27.
9. Maslov V.S. Teoriia ta praktyka kulturolohichnoho vykhovannia / V.S. Maslov. – K. : KVHI, 1995. – S.11-76.
10. Natsionalna derzhavna kompleksna prohrama estetychnoho vykhovannia. Proekt / APN Ukrainy, Instytut ukrainoznavstva KDU im.T.Shevchenka ; Uklad. I.I. Ziaziun, O.M. Semashko. – K., 1994. – S.23.
11. Pedahohichni tekhnolohii: Navchalnyi posibnyk dlia vuziv / O.Padalka, A.Nisimchuk, I.Smoliuk ta in. ; Ukr. ped.un-t im. M.Drahomanova. – K.: Ukrainska entsyklopediia, 1995. – 254 s.
12. Men Near TV // Washington Post. – 1995. – 18.07. – P.3.

УДК 78.036:781.2

Рябуха Наталья Александровна
кандидат искусствоведения, доцент,
докторант кафедры культурологии
и медиа-коммуникаций Харьковской
государственной академии культуры
e-mail: ralnat@rambler.ru

ЗВУКОВОЙ ОБРАЗ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ: ОПЫТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО СИНТЕЗА

Анализируется понятие "звукового образа" как культурологического концепта в контексте междисциплинарного подхода. Прослеживается эволюция представлений о нём, как о когнитивной категории, раскрывающей закономерности воздействия образа мышления, звуковосприятия и отношения к звуковой природе музыки в контексте современного мироощущения. Выявляется когнитивная сущность категории "звуковой образ мира", как историко-культурного образа эпохи, который отражает звуко-музыкальное сознание социума. Проведенный анализ звукообраза в различных дискурсах завершается выводом об универсальной сущности этой категории как смысловой модели мира.

Ключевые слова: звуковой образ, звук, звуковосприятие, звуко-музыкальное мышление, звуковой образ мира.

Рябуха Наталія Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант кафедри культурології та медіа-комунікацій Харківської державної академії культури

Звуковой образ як феномен культури: досвід міждисциплінарного синтезу

Аналізується поняття "звуковий образ" як культурологічного концепту в контексті міждисциплінарного підходу. Простежується еволюція уявлень про нього, як про когнітивну категорію, що розкриває закономірності впливу способу мислення, звукосприйняття і відношення до звукової природи музики в контексті сучасного світовідчуття. Виявляється когнітивна сутність категорії "звуковий образ світу", як історико-культурного образу епохи, який відображає звуко-музичну свідомість соціуму. Проведений аналіз звукообразу в різних дискурсах завершується висновком про універсальну сутність цієї категорії як смислової моделі світу.

Ключові слова: звуковий образ, звук, звукосприйняття, звуко-музичне мислення, звуковий образ світу.

Ryabukha Natalia, PhD in Arts, associate professor, doctoral student, the cultural studies and media communications chair, Kharkiv state academy of culture

Sound image as a cultural phenomenon: experience of interdisciplinary synthesis

This article analyzes the concept of "sound image" as cultural concept in the context of a multidisciplinary approach. The evolution of ideas about it is viewed as a cognitive category, revealing patterns of exposure mindset, sound perception and attitudes towards nature sound music in the context of contemporary attitudes. We revealed the cognitive essence of the category "sound image of the world" as a historical and cultural image of the era, which reflects sound musical consciousness of society. The analysis of sound images in different discourses concludes the universality of this category as a semantic model of the world.

In the information society the researchers meet the problem of understanding the integrity of musical sound perception which reflect features modern human relationships with the environment and its sound environment. Each piece of music as a "document of era" is produced by the sound image of the world, reflecting the concept intoned attitude of the author, and the spirit of the time and type of artistic consciousness culture. Multidimensionality and complexity analysis of the concept of "sound image" caused by chosen methodological research perspective. Interdisciplinary synthesis as a methodological tool for studying not only expands the "area studies", but also promotes the integration trends cognitive musicology. The aim of the article is to reveal the specifics of the sound image in the context of interdisciplinary synthesis as cultural concept, reflecting sound era musical consciousness.

Despite the extensive using of the notion of the sound image in art, cognitive rationale for its essence, the structure and content are still underrepresented. Specificity of sound images as cultural urological categories related to the analysis of concepts such as "sound environment", "sound space", "sound image of the world". This inevitably

involves in the research field well-known scientific philosophical and cultural concepts and categories such as "phonosphere", "picture of the world", "image of the world", which output on a completely different level of understanding of the quality of sound images as a cultural phenomenon.

Speaking about the sound space of the world, we have to mention that in the twentieth century the changes took place in the consciousness of man, associated with the development of the concept of the noosphere in the context of general scientific discoveries about the zonal structure of the planet. Similar concepts, such as the technosphere, anthroposphere, sociosphere, gomofery, fonosfera from different sides characterize modern scientific picture of the world. According to this concept, which was proposed in 1927 by E.Lerua, P. Teilhard de Chardin and V. Vernadsky the noosphere (from the Greek. "Noos" is a mind, a spirit) is the highest stage of development of the Earth's biosphere, reasonably controlled humanity. Consequently, the noosphere is a unique and unified humanity "thinking" environment of the Earth (P.Teyyar de Chardin), "thinking layer" of the planet (V.Vernadsky), energy space, in which the nature of the interaction between society and nature is influenced by human activity and intelligence.

Understanding the world of the sound space as a scientific problem is connected with the name of the outstanding musicologist M.E.Tarakanov who creates the concept of "global phonosphere of Earth" which is the sound of the human environment and society and was extended in the 1980s. The phonosphere theory came from the theory of the noosphere and united musicology at different aspects such as theoretical, historical, philosophical, cultural and social.

At the end of the twentieth century in the humanities intellectual and spiritual significance "sound world" increased and reflected the characteristics of the cultural environment. Such approach is justified the relation to any audio events (natural and artificial) as part of the "soundscape" (the term N. Wallin, formulated in 1986) in the national and world heritage of culture. The sound is a marker of cultural and natural space because its perception and reproduction is one of the essential components of the cultural landscape of the earth. In this regard, contemporary cultural studies, the term "sound space" found several meanings as an audio space ethnic culture and artistic works. Sound image through an adequate form of expression represents a sound socio-and ethno-cultural heritage, it provides a mechanism for relaying and interpretation. Therefore, sound images have always two sides: internal (substantive) and external (representational). The external side demonstrates sound shape works through the subject's opinion to sound and sounding objects of the world. The internal one of the sound lets you immerse yourself in the atmosphere, creating a complete image of the audible world. Studying music soundscape particular ethnic group we learn not only spiritual, cultural and national values of the people, but also reveal a way of thinking, worldview or personality of the people, form a sound image of musical existence.

Unprecedented surge of creative ideas, innovative solutions and a variety of experiments, reflecting hyper-individualism thinking of contemporary composers and performers, suggest creating a new musical world. With the emergence of the avant-garde in art vector expanded opportunities sound reproduction, "hearing world" and its sound production that caused updating of expressive techniques of writing and performing interpretation principles. Many composers have found it possible to use a variety of sounds (music, noise, speech) in any combination and sequence. These arguments about changing artistic consciousness of contemporary culture indicate the formation of a new concept of the sound image of the world as a differentiated unity of diverse sound images transmitted via individual stylistic means sound sensation of modern era.

Thus, the sound image as an established (but poorly understood) the category of musical creativity and thinking – this is artistically and information "code" works, which minimized contains the image of man and his historical time and space sounding existence. Each socio-cultural environment formed his sound image as conceptual model of the world, which has historically been a model of artistic representation sound picture of the world (semantic holistic culture), formed under the influence of socio-cultural environment and ways of musical thinking individuals.

Keywords: sound image, sound, sound reproduction, sound-thinking music, the sound image of the world.

В музыкальном искусстве XX века плюрализм художественных концепций и мировоззренческих установок объединяется представлением о единстве "звучащей формы" (Н. Герасимова-Персидская). В условиях информационного общества перед исследователем возникает проблема осмысления целостности звуко-музыкального восприятия, отражающего особенности взаимоотношения современного человека с окружающим миром и его звуковой средой. В каждом музыкальном произведении как в "документе эпохи" продуцируется звуковой образ мира, отражающий концепцию интонируемого мироощущения автора, а также дух времени и тип художественного сознания культуры. Многоаспектность и сложность анализа понятия "звуковой образ" обусловили избранный методологический ракурс исследования. Междисциплинарный синтез как методологический инструмент познания не только расширяет "территорию исследования", но и способствует развитию интеграционных тенденций когнитивного музыковедения. Целью статьи является раскрытие специфики звукового образа в контексте междисциплинарного синтеза как культурологического концепта, отражающего звуко-музыкальное сознание эпохи.

Несмотря на достаточно широкое использование понятия звукового образа в искусствоведении, обоснование его когнитивной сущности, структуры и содержания еще недостаточно представлено. Существует несколько направлений исследований, в которых рассматривается его различные дефиниции, такие как "звукообраз", "образ звучания". Термин "звукообраз" получил статус научной категории в

литературоведении. Так, в диссертациях А. Мансуровой "Поэтика звукообразов в лирике М. Ю. Лермонтова" (2004), К. Дьяковой "Звукообраз в прозе Е.И. Замятина: к характеристике творческой индивидуальности писателя" (2011) звукообраз раскрывается как "форма словесного воспроизведения звукового бытия в художественном произведении, обладающая собственной структурой и функционирующая как относительно независимое, поддающееся условному вычленению звено в структуре художественного целого" [7, 11]. При этом затрагиваются философско-эстетические вопросы, связанные с проявлением в художественной речи авторского сознания через способность "мыслить звуками".

Понятие о "звуковом образе" в звукорежиссуре разработано в связи с осмыслением особенностей функционирования выразительных (речевых, музыкальных, шумовых) средств в структуре радио-, телепередачи, кинофильма или спектакля. Этому посвящены коллективные монографии, диссертации и отдельные исследования, такие как "Рождение звукового образа. Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио" (1985), "Звук как зрительная ассоциация (звукорежиссура)" Г. Франка (1993), "Звуковая картина: записки о звукорежиссуре" Г. Динова (2000). В диссертации "Звуковой образ в современных музыкальных фонограммах" В. Шлыкова (2010) обосновано предположение о том, что звуковой образ есть "информационный поток, всегда присутствующий в фонограмме и дающий слушателю возможность определить ряд параметров звучания содержания" [19, 9].

Раскрытие понятия "звуковой образ" в музыковедении связано с осмыслением его как музыкально-исполнительской категории. В фундаментальных исследованиях М. Друскина, Б. Асафьева, Л. Гаккеля рассуждения о звукообразе изложены во взаимосвязи с процессами обновления художественно-стилевой парадигмы, влияющей на формирование принципов фактурного формообразования и представлений о звуковой природе и трактовке инструмента.

Актуальным для современных исследователей становится выявление индивидуальной трактовки инструмента, отражающей технологию и методы обновления его звукового облика. Разнообразие тембровых, артикуляционных и фактурных решений, определяющих выразительные и изобразительные возможности инструментов, приводит к появлению различных дефиниций, таких как: "звуковой образ фортепиано" (Л. Гаккель), "звуковой образ инструмента" (О. Щербатова), "художественно-акустический облик инструмента" (А. Тимошенко), "образ инструмента" (И. Башарова), "акустические образы музыкальных инструментов" (К. Мореин).

В связи с возрастанием научного интереса к междисциплинарному синтезу в исследовании А. Булычевой "Звуковые образы готики" (2011) на примере оперного жанра раскрываются семантические связи готических и неоготических образов в литературе, архитектуре и музыке. Комплексный взгляд на межвидовое взаимодействие звуковых образов готического искусства помог исследовательнице воссоздать не только значение музыки, господствовавшей в европейской культуре в эпоху Средневековья, но и передать звуковую среду, окружавшую её. "Эта дружественная человеку звуковая среда, окружавшая его круглый год – такая же неперемнная часть слуховых впечатлений готической эпохи, как григорианский хорал, колокольный звон или трубный клич. Теперь эту естественную среду заменила звуковая синтетика..." [3, 11]. С одной стороны, рождение звукового образа обусловлено рефлексированием звуковосприятием, отражающим своеобразие звуковой среды, с другой – творчество находится в прямой зависимости от социокультурного контекста эпохи, в котором музыка становится важной частью звукового пространства мира – целостной "звуко сферы" Земли. Таким образом, краткий обзор научной литературы, а также эволюция представлений о специфике звуковой организации музыкальных произведений выявили необходимость в обосновании звукообраза как когнитивной категории, отражающей онтологические аспекты звуко-музыкального сознания эпохи.

"У каждого времени и каждой культуры, – пишет Е. Андреева, своё звучание – своё звуковое содержание, звуковой облик, звуковая реализация" [2, 109]. Развитие музыки как вида искусства неразрывно связано с поиском звуковых идей и связанных с ними принципов отбора средств выразительности, а также способов их пространственно-временной организации. При этом в музыкально-культурной среде складывается единое представление об звуковом пространстве мира, имеющим миромоделирующее, символическое и семантическое значение.

Специфика звукообраза как культурологической категории связана с анализом таких понятий, как "звуковая среда", "звуковое пространство", "звуковой образ мира". Это неизбежно привлекает в поле исследования известные научные философско-культурологические концепции и категории, такие как "фоносфера", "картина мира", "образ мира", что является весьма перспективным и выводит исследователя на совершенно иной качественный уровень осмысления звукообраза как феномена культуры.

Понятие "звуковой образ мира" становится отражением идей прошлого на новом витке исторической спирали. В зеркале философской ретроспективы онтологическое рассмотрение музыки как

образа мировой гармонии, отсылает к античному учению о "гармонии сфер". Идеи Пифагора и его учеников, их развитие в средневековых трактатах Боэция, предложившего разделение музыки на мировую (*mundana*), человеческую (*humana*) и инструментальную (*instrumentalis*), находят интерпретацию в трактатах Адама из Фульда и Дж. Царлино (А.Лосев, Д. Золтай, В. Шестаков, А.Клюев). Обновленное истолкование мыслей о подобии музыки гармонии мира наблюдается также и в теоретическом наследии философов и ученых XVII – XVIII (И. Кеплера, М., Мерсенна), XIX (И.Риттера, А.Шопенгауэра) и XX вв. (Р.Штайнер, А. фон Ланге, А.Лосев, Д. Золтай, В. Шестаков, А.Клюев, Л. Бергер). В современном истолковании музыка интерпретируется как "образ" мировой гармонии (А.Клюев), смысловая модель мира (А.Агафонов), в которой отражается весь "духовный организм человека" (А. фон Ланге). Звукообраз как единство звукоощущения и звукового выражения представления о мире отражает единство мироощущения индивидуума и социума (например, в концепции Г. Гачева – "Космо-Психо-Логос").

Рассуждая о звуковом пространстве мира, необходимо упомянуть о том, что в XX веке происходящие изменения в самосознании человека, связаны с развитием концепции ноосферы в контексте общих научных открытий о зональной структуре планеты. Сходные концепты, такие как техносфера, антропосфера, социосфера, гомосфера, фоносфера с разных сторон характеризуют современную научную картину мира. Согласно данной концепции, предложенной в 1927 г. Э.Леруа, П. Тейяром де Шарденом и В. Вернадским, ноосфера (от греч. "noos" – разум, дух) есть высшая стадия развития биосферы Земли, разумно управляемая человечеством. Следовательно, ноосфера это уникальная и единая для человечества "мыслящая" оболочка Земли (П.Тейяр де Шарден) [16], "мыслящий пласт" планеты (В.Вернадский) [5], энергетическое пространство, в котором характер взаимодействия общества и природы определяется влиянием человеческой деятельности и разума. Однако пути научных открытий великих ученых независимы, но в конечном итоге схожи в своих выводах.

Так, в создании концепции ноосферы виднейший представитель теологической философии XX столетия Мари Жозеф Пьер Тейяр де Шарден (1885-1955) исходил из принципа "внутреннего видения" Вселенной, пронизанной Богом, благодаря которому становится возможным слышать и ощущать Божественную среду во взаимосвязи природных и сверхприродных явлений: "Наша духовная сущность непрерывно питается бесчисленными энергиями чувственного мира" [16, 26]. "В каждом из нас, – пишет П. Тейяр де Шарден, – материально отражается частица всей мировой истории" [16, 27]. "Чувственный мир затопляет нас своими богатствами – питанием для тела и пищей для глаз, гармонией звуков и полнотой сердца, незнакомыми явлениями и новыми истинами; все эти сокровища, все эти сигналы, все эти призывы, идущие со всех четырех сторон света, ежесекундно проходят через наше сознание. <...> Все, что тело человека восприняло и начало перерабатывать, душа должна высвить в творческом акте Провидения" [16].

Божественная среда, или "среда Божественного присутствия", обладающая трансцендентной, всеобъемлемой, безмерной, всепроницаемой и конвергентной сущностью, открывается человеку в реально ощутимом и осязаемом восприятии бытия. Оно начинается с того момента, когда "человек, вдруг осознаёт, что стал способным к некоему восприятию Божественного, разлитого повсюду", начинающегося с "неповторимого призвука, который обретала всякая гармония, с какого-то смутного свечения, исходившего от всего прекрасного" [16, 102]. Но истинное восприятие Божественного Всеприсутствия – это особый "род видения, ощущения", "род интуиции", улавливающей некоторые высшие свойства предметов [16, 105].

Исходя из представлений о едином "космогенезе" как всеобщей совокупности космических процессов, в котором даже малейшая молекула существует в необратимой взаимосвязи со всем сущим, П. Тейяр де Шарден предположил: "Подобно тому, как в недрах Божественной среды все производимые звуки сливаются, не смешиваясь в единую Ноту, которая доминирует над всеми остальными, поддерживая их (это, несомненно, та ангельская нота, что заворожала св. Франциска), так и все силы души начинают резонировать, отвечая на этот призыв, и их многочисленные тона, в свою очередь, складываются в несказанно простое звучание, в котором зарождаются, исчезают, переливаются сообразно времени и обстоятельствам все духовные оттенки любви и рассудительности, пылкости и спокойствия, уравновешенности и восторга, страсти и безразличия, обладания отрешенности, покоя и движения – бесчисленные возможности неповторимых и невыразимых внутренних состояний" [16, 92]. Подводя итог своим рассуждениям, философ высказывает мысль о том, что "судьба мира в самом человеке", поэтому новые открытия, изобретения человечества, а также другие социально-экономические факторы способствовали изменению типа звукового восприятия и образа мышления людей: "Земля, дымящая заводами. Земля, трепещущая делами. Земля, вибрирующая сотнями новых радиаций. Этот великий организм в конечном счете живет лишь для новой души и бла-

годаря ей. <...> В настоящий момент мы переживаем период изменения эры, что повлекло и изменение мысли" [16, 327]. Таким образом, ученый стремился раскрыть эволюционную идею восхождения человечества к самосознанию, в результате чего "мысль служит его мерилom" [16, 332–333].

С течением времени в научных трудах, посвященных анализу и критике современности все чаще можно встретить рассуждения по поводу изменившейся способности людей воспринимать, интерпретировать и передавать звуковую информацию. С развитием средств массовой коммуникации в художественном контексте современной эпохи одновременно сосуществуют и взаимно дополняют звуки различного происхождения. Соответственно звуковой мир музыки обретает иные условия звучащей среды. В результате возникает феномен новой интерпретации звучащей реальности как особой репрезентации картины мира посредством такого семантического компонента, как звук. Культуролог Дж. Михайлов рассматривает звук как "самодостаточное явление, воплощающее в себе глобально-культурные, цивилизационные и этнонациональные особенности" [10, 107]. В коммуникативном пространстве информационного общества звук становится главным символом культуры, носителем смысла. Он апеллирует к глубинным пластам нашего сознания, воображения, жизненного и духовного опыта.

Осмысление мирового звукового пространства как научная проблема связана с именем выдающегося музыковеда М.Е.Тараканова, создателя концепции "глобальной фоносферы Земли" – звуковой среды обитания человека и социума, выдвинутой им в 1980-е годы. Теория фоносферы, вышедшая из теории ноосферы, объединила музыковедение в разных аспектах – теоретическом, историческом, философском, культурологическом и социологическом [8].

Идеи М.Е.Тараканова впервые были опубликованы в журнале "Курьер ЮНЕСКО" в 1986 г. [13]. Фоносфера, как "важная, органическая часть ноосферы, является "социально-природной целостностью, находящей выражение в структурно-организованных звуковых колебаниях в их акустической, непосредственно воспринимаемой форме и в форме неслышимой, где звуковые колебания преобразованы, модулированы в радиоизлучения" в виде "закодированных музыкальных звучаний" [14, 76-77]. Он считал, что музыка является "наиболее сложной и структурно организованной частью звуковой среды" – фоносферы, которая трактуется как звуковой фон Земли, "создаваемый целенаправленно в речевой и музыкальной деятельности людей" [14, 284]. Следовательно, звучащее пространство земли отражает цивилизационную специфику и макрокосм бытия.

Но возникает вопрос: все ли звуки относятся к фоносфере земли как структурному элементу космоса, управляемого человеческим разумом? По мнению Е.М.Таракановой, звуки и шумы различного рода могут относиться к фоносфере лишь с того момента, когда они будут осознаны человеком как музыка, т.е. представлены в виде "ритмически организованных и упорядоченных вибрациях и волнах, пробуждающих эстетические чувства" [15, 40]. В связи с этим в звуковом мире современности актуализируется проблемы экологии культуры и экологии звука, "загрязнения звуковой среды", присутствия в ней "бесполезных звуков", поскольку воздействие массовой культуры на музыкальное сознание людей было угрожающим по отношению к духовным ценностям элитарного искусства. Поэтому М.Е.Тараканов считал своим долгом усилить позиции в фоносфере музыки, требующей глубокого, интеллектуального вслушивания. В этом плане музыковеда интересовало творчество В.Артемова, Н.Каретникова, К.Караева, С.Слонимского Б.Тищенко и др. Исследователь подчеркивал воздействие музыки Вагнера на искания композиторов XX века в сфере чистого, "абсолютного" звукотворчества [12].

В конце XX века в гуманитарных науках наблюдается усиление интеллектуально-духовной значимости "звукового мира", отражающего характерные признаки культурной среды. Подобный подход правомерен в отношении к любым звуковым событиям (природным и искусственным) как части "звукового ландшафта" (термин Н.Л. Валина, сформулированный в 1986 г. [4]) в национальном и мировом наследии культуры. Звук является "маркером культурного и природного пространства, поскольку его восприятие и воспроизведение – "не свободно от культурной предвзятости, и поэтому он является одним из существенных компонентов, "окрашивающих", структурирующих и индивидуализирующих практически каждый культурный ландшафт" [2, 105]. В связи с этим фоносферу как часть ноосферы можно дифференцировано рассматривать на различных уровнях: от макромасштабов (социокультурная среда) до микромасштабов ("индивидуальная фоносфера") [15, 39]. В современных культурологических исследованиях культурологический термин "звуковое пространство" обрел несколько значений.

1. Звуковое пространство этнокультуры – это составной компонент культурного ландшафта, характеризующий локальную "звуковую среду обитания" (М.Е.Тараканов), которая сформировалась в определенном времени и пространстве в связи с географическим положением и этническим своеобразием. Звуковой ландшафт, относящийся, как и фольклор, к явлениям устной культуры, "складывается

тся естественно, постепенно, развивается во времени, воспринимается слухом, он не имеет одного автора, структурирован социально и территориально, в его формировании принимают участие все члены социума" [2, 106].

2. Звуковое пространство художественных произведений – это "индивидуальный звуковой ландшафт", связывающий феномен звучания с семантическим наполнением художественного текста. Звуковой ландшафт художественных произведений интегрирует определенные звукообразы, сложившиеся и устоявшиеся в социокультурной среде. Например, звук колокола, или трубного гласа, формирующие в традиционной культуре славян сакральную символику, приобретают значение "доминирующих звуковых маркеров этнокультурного своеобразия" [2, 112]. Колокольная символика продолжает функционировать и в качестве историко-культурного образа в художественно-акустическом пространстве и музыкальных произведений.

Звуковой образ путем создания адекватной формы звукового выражения репрезентирует социо- и этнокультурное наследие, служит механизмом его ретрансляции и интерпретации. Поэтому в звукообразе всегда присутствуют две стороны – внутренняя (содержательная) и внешняя (репрезентационная). Внешняя сторона демонстрирует звуковой облик произведений через отношение субъекта к звуку и звучащим объектам окружающего мира. Внутренняя сторона позволяет погрузиться в звуковую атмосферу, создающую целостный образ слышимого мира. Так, изучая звуковой ландшафт музыкальных произведений определенного этноса, мы осваиваем не только духовные, культурные и национальные ценности народа, но и выявляем способ мышления, мировосприятия личности или народа, т.е. формируем звуковой образ музыкального бытия.

Окружающая действительность наполнена звуками. Каждый звук как физический феномен связан со всеми процессами развития Вселенной, эволюцией человека в контексте гео- и биопроцессов на нашей планете. По сути озвученность жизненного пространства безгранична, поэтому звук является информационно насыщенным элементом бытия, закодированным сигналом. Посредством звуков человек получает информацию о состоянии погоды, о смене природных явлений, опасностях и неожиданностях. В музыкальном искусстве в звуковой форме воплощаются разного рода явления и события. Музыкальный тон – это не просто структурный элемент музыкального языка, но и информационно-художественный код, главный элемент звуковой картины мира.

Картина мира как смысловой образ целостна и одновременно иерархична, поскольку содержит, по мнению Т.А.Ростовцевой, четыре горизонта пространственно-временного существования: трансцендентально-структурный, знаково-символический, аксио-ментальный, горизонт личностного бытия сознания [11]. Звуковой образ также выражает формы и механизмы духовной деятельности человека в социуме, формирует систему ценностей культуры исходя из установок миропонимания и мировосприятия. Он отражает не только объективную звуковую информацию об окружающем мире, но также субъективно передает его образ через звуковосприятие личности. Звуковой образ мира, будучи чутким индикатором изменяющейся мысли человека, является звуковым портретом культуры и цивилизации. В нем отражены все индивидуальные особенности творческого мышления автора в стилевом контексте эпохи. Но всегда ли звуковой образ мира остается единым для всех индивидуумов? Ответ на это вопрос предполагает обращение к современному опыту музыкальной культуры.

Небывалый всплеск творческих идей, разнообразие новаторских решений и экспериментов, отражающих гипериндивидуализм мышления современных композиторов и исполнителей, свидетельствуют о создании нового музыкального мира. С появлением авангардного вектора в искусстве расширились возможности звуковосприятия – "слышания мира" и его звукопродуцирование, которое вызвало обновление средств выразительности, техник письма и принципов исполнительской интерпретации. По мнению В. Холоповой, в современном музыкознании актуализируется изучение нового "ощущения звука" в композиторском, исполнительском и слушательском восприятии, "когда музыкальное значение сошлось в нем самом" [18, 16].

Трансформация звукового пространства музыкальных произведений свидетельствует о переориентации звуко-музыкального мышления эпохи – стремление выразить идею самоценности звука и звучания как такового, очищенного от всякого немusicalного смысла. Многие композиторы сочли возможным использование разнообразных звуков (музыкальных, шумовых, речевых) в любой комбинации и последовательности, т.е. стремились позволить звукам "быть просто звуками" [9, 206]. Это значительно расширило выразительные возможности музыкальных инструментов (как традиционных академических, так и древних, воплощающих архаическое звучание прошлого), усилило экспериментальные поиски электронных, компьютеризированных, синтетических звуков. Н. Герасимова-Персидская считает, что в новом звуковом материале, сотканном из искусственного или трансформированного звука, шума и выступающим как метафора, отражается смещение внимания с земного

мира, в центре которого находится человек, на представление о Мироздании. "Современная музыка отражает новое понимание Мироздания – как многоуровневого единства. Мегауровень высшей целостности может быть воссоздан только опосредованно, в виде идей Бесконечности и Вечности. Нижний уровень – микромира, элементарных частиц – осмысливается через метафоры принципов и законов. И высший, и низший уровни являются сферой научного знания, они постигаются интуитивно, благодаря работе воображения – через специфические образы. Эти представления возникают при слушании, затем "свертываются" в знаки" [6].

Данные рассуждения об изменении художественного сознания современной культуры свидетельствуют о формировании новой концепции звукового образа мира как дифференцированного единства разнообразных звукообразов, передающих с помощью индивидуально-стилевых средств звукоощущение современной эпохи.

Проведенный анализ звукообраза в различных дискурсах, завершим выводами, подтверждающими универсальную сущность этой категории с учетом её музыкальной специфики.

1. Звукообраз как философское понятие (с позиций онтологии и метафизики) – это духовная форма познания и отражения действительности, раскрывающая смысловую модель мира.

2. Звукообраз как культурологический концепт указывает на историко-культурный феномен, присущий звуковой среде эпохи (звуковой ландшафт культуры) и отражающий тип художественного сознания её творцов.

3. Звукообраз в музыкальном творчестве – целостный смысл: его рождение в композиторском сознании и воссоздание в исполнительском процессе и слушательском восприятии.

4. Звукообраз в аспекте семиотики – это структурированный и зафиксированный текст с акустическими, семантическими и коммуникативными параметрами звучания.

Таким образом, звуковой образ как устоявшаяся (но пока еще недостаточно изученная) категория музыкального творчества и мышления – это художественно-информационный "код" произведения, в котором в свернутом виде содержится образ человека и его исторического времени в пространстве звучащего бытия. В каждой социокультурной среде формируется свой звуковой образ как смысловая модель мира, которая является исторически сложившейся моделью звуковой репрезентации художественной картины мира (целостный смыслообраз культуры), формирующийся под воздействием социокультурной среды и способов музыкального мышления индивидов.

Литература

1. Андреева Е. О звуковом маркировании культурного ландшафта и пространства культуры / Е. Андреева // Культурный ландшафт как объект наследия [под ред. Ю. Веденина, М. Кулешовой]. – М. : Институт Наследия; СПб : Дмитрий Буланин, 2004. – 620 с.
2. Андреева Е. Звуковой ландшафт как реальный объект и исследовательская проблема / Е. Андреева // Экология культуры : альманах ин-та наследия "Территория". – М., 2000. – С. 76-85.
3. Булычева А. Звуковые образы готики / А. Булычева. – М. : Квадратон, 2011. – 160 с.
4. Валин Н.Л. Звуковая среда и шумовое загрязнение / Н. Валин // Курьер ЮНЕСКО. – 1986. – № 5. – С.31–33.
5. Вернадский В. Несколько слов о ноосфере / В. Вернадский // Успехи современной биологии. – М. : 1944. – Т.18. – Вып. 2. – С. 113-120.
6. Герасимова-Персидская Н. Звук и знак в музыкальном искусстве / Н. Герасимова-Персидская // Київське музикознавство : Музикознавство у діалозі. – Київ-Дюссельдорф, 2011. – Вип. 37. – С. 12-23.
7. Дьякова К. Своеобразие звукового пространства художественной прозы Е.И. Замятина : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Дьякова Ксения Викторовна; Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина. – Тамбов, 2011. – 26 с.
8. Звуковая среда современности : сб. ст. памяти М. Тараканова (1928-1996) / [отв. ред.-сост. Е. Тараканова]. – М. : ГИИ, 2012. – 520 с.
9. Кейдж Дж. История экспериментальной музыки в США / Дж. Кейдж // Музыкальная академия. – 1997. – №2. – С. 205-211.
10. Михайлов Дж. О возможности и необходимости универсальной терминологии в музыке / Дж. Михайлов // Вопросы философии. – 1999. – № 9. – С.109-120.
11. Ростовцева Т. Пространство и время сознания общества / Т. Ростовцева // Вестник КрасГУ, 2006. – № 3. Серия "Гуманитарные науки" – С. 5-10.
12. Тараканов М. Музыкальная драматургия Вагнера в зеркале XX века / М. Тараканов // Рихард Вагнер : сб. статей. – М., 1987. – С. 122-146.
13. Тараканов М. Фольклор и фоносфера / М. Тараканов // Курьер ЮНЕСКО. – 1986. – № 5. – С. 17.
14. Тараканов М. Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи / М. Тараканов / сб. ст. [отв. ред. Е. Тараканова]. – М.-СПб. : Алетейя, 2003. – 299 с.

15. Тараканова Е. Концепция фоносферы на рубеже тысячелетий // Звуковая среда современности : сб. ст. памяти М. Тараканова (1928-1996) [отв. ред.-сост. Е. Тараканова]. – М. : ГИИ, 2012. – С. 27-41.
16. Тейяр де Шарден П. Феномен человека : сб. очерков и эссе [пер. с фр.] / П.Тейяр де Шарден [сост. и предисл. В.Ю.Кузнецов]. – М. : ООО "Издательство АСТ", 2002. – 553 с.
17. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики / Ю. Холопов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>.
18. Холопова В. Концепция творчества /Холопова В. // Музыкальная академия. – 2001. – №4. – С. 12-19.
19. Шлыков В. Звуковой образ в современных музыкальных фонограммах: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: специальность 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Шлыков Василий Анатольевич; Ин-т соврем. искусства. – М., 2010. – 16 с.

References

1. Andreeva E. O zvukovom markirovanii kul'turnogo landshafta i prostranstva kul'tury / E. Andreeva // Kul'turnyi landshaft kak ob"ekt nasledii [pod red. Iu. Vedenina, M. Kuleshovoi]. – М. : Institut Nasledii; SPb : Dmitrii Bulanin, 2004. – 620 s.
2. Andreeva E. Zvukovoi landshaft kak real'nyi ob"ekt i issledovatel'skaia problema / E. Andreeva // Ekologiya kul'tury : al'manakh in-ta nasledii "Territoria". – М., 2000. – С. 76-85.
3. Bulycheva A. Zvukovye obrazy gotiki / A. Bulycheva. – М. : Kvadraton, 2011. – 160 s.
4. Valin N.L. Zvukovaia sreda i shumovoe zagriaznenie / N. Valin // Kur'er IuNESKO. – 1986. – № 5. – S.31–33.
5. Vernadskii V. Neskol'ko slov o noosfere / V. Vernadskii // Uspekhi sovremennoi biologii. – М. : 1944. – Т.18. – Вып. 2. – С. 113-120.
6. Gerasimova-Persidskaia N. Zvuk i znak v muzykal'nom iskusstve / N. Gerasimova-Persidskaia // Kiivs'ke muzikoznavstvo : Muzikoznavstvo u dialozi. – Kiiv-Diussel'dorf, 2011. – Vip. 37. – С. 12-23.
7. D'iakova K. Svoeobrazie zvukovogo prostranstva khudozhestvennoi prozy E.I. Zamiatina : avtoreferat dis. ... kandidata filologicheskikh nauk : 10.01.01 / D'iakova Kseniia Viktorovna; Tamb. gos. un-t im. G.R. Derzhavina. – Tambov, 2011. – 26 с.
8. Zvukovaia sreda sovremennosti : sb. st. pamiati M. Tarakanova (1928-1996) / [otv. red.-sost. E. Tarakanova]. – М. : ГИИ, 2012. – 520 с.
9. Keidzh Dzh. Istoriia eksperimental'noi muzyki v SShA / Dzh. Keidzh // Muzykal'naia akademiia. – 1997. – №2. – С. 205-211.
10. Mikhailov Dzh. O vozmozhnosti i neobkhodimosti universal'noi terminologii v muzyke / Dzh. Mikhailov // Voprosy filosofii. – 1999. – № 9. – С.109-120.
11. Rostovtseva T. Prostranstvo i vremia soznaniia obshchestva / T. Rostovtseva // Vestnik KrasGU, 2006. – № 3. Seriia "Gumanitarnye nauki" – С. 5-10.
12. Tarakanov M. Muzykal'naia dramaturgiia Vagnera v zerkale KhKh veka / M. Tarakanov // Rikhard Vagner : sb. statei. – М., 1987. – С. 122-146 .
13. Tarakanov M. Fol'klor i fonosfera / M. Tarakanov // Kur'er IuNESKO. – 1986. – № 5. – С. 17.
14. Tarakanov M. Chelovek i Fonosfera. Vospominaniia. Stat'i / M. Tarakanov / sb. st. [otv. red. E. Tarakanova]. – М.-SPb. : Aleteiia, 2003. – 299 s.
15. Tarakanova E. Kontsepsiia fonosfery na rubezhe tysiacheletii // Zvukovaia sreda sovremennosti : sb. st. pamiati M. Tarakanova (1928-1996) [otv. red.-sost. E. Tarakanova]. – М. : ГИИ, 2012. – С. 27-41.
16. Teiar de Sharden P. Fenomen cheloveka : sb. ocherkov i esse [per. s fr.] / P.Teiar de Sharden [sost. i predisl. V.Iu.Kuznetsov]. – М. : ООО "Izdatel'stvo AST", 2002. – 553 s.
17. Kholopov Iu. Novye paradigmy muzykal'noi estetiki / Iu. Kholopov [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>.
18. Kholopova V. Kontsepsiia tvorchestva // Muzykal'naia akademiia. – 2001. – №4. – С. 12-19.
19. Shlykov V. Zvukovoi obraz v sovremennykh muzykal'nykh fonogrammakh: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniia: spetsial'nost' 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" / Shlykov Vasilii Anatol'evich; In-t sovrem. iskusstva. – Moskva: 2010. – 16.

ЗНАКОВА ТЕКСТУРА ЕКРАННОГО МИСТЕЦТВА

У статті осмислюється феномен екранної культури як культурологічного явища, що виокремлює свою систему напрацьованих і структурованих площин, досліджуються вже апробовані методологічні засади цього явища, порівнюється "екранне мистецтво" з іншими формами мистецтв, оцінюються якості "екранної продукції". У зв'язку з цим відслідковується закономірність "стосунків" екранного простору з мовою предметних форм, що сприятиме активізації соціальних дій.

Ключові слова: знак, простір, екран, мистецтво, філософія, мас-медіа, форма, реальність.

Скорик Адриана Ярославовна, кандидат искусствоведения, докторант Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Знаковая текстура экранного искусства

В статье осмысливается феномен экранной культуры как культурологического явления, выделяющего свою систему наработанных и структурированных плоскостей, исследуются уже апробированные методологические основы этого явления, сравнивается "экранное искусство" с другими формами искусств, оцениваются качества "экранной продукции". В связи с этим прослеживается закономерность "отношений" экранного пространства с языком предметных форм, что будет способствовать активизации социальных действий.

Ключевые слова: знак, пространство, экран, искусство, философия, масс-медиа, форма, реальность.

Skoryk Adriana, PhD in Arts, doctoral student, Tchaikovsky Ukrainian national music academy

Sign texture of screen art

Symbolic screen product is aimed at the analysis of consciousness. The set of existential components of this process leads to make this appointment values, to distinguish the facts of identity under which the unique nature of man comes. Peculiar way to search through hidden sensual intuitive phenomenon becomes permeable for knowledge, and sometimes revealing inner peace. The sign of screen space art, its texture, is a borderland between the real and the unthinkable, a prerequisite for future implementations, the characteristic feature of the principles of human existence. Their reality and realism push for action, language features, in short, of configuration model with the presence of a primary language and the visual embodiment of reflection. This metaphorical image correlation rules defined meaning forms. Mirror images of screen art is seductive, they represent the possibility of another world, the potentiality of human strength, release one of the hallmarks of contemporary culture that is designated strategic and screen art – a tendency to mock images.

The screen with the philosophical inclinations of speech acts and text experience, thinking, cultural and artistic experience. Its objective form of social and cultural experiences, as opposed to the classic screen, creates not a discrete entity, but reflects the imaginative world. Postmodern currents made it clear a new typology of artistic thinking from multiple semantic effects of being in the world. Eclectic mix of random mosaic screen makes our everyday life somewhere far away from traditionalism. Predetermined elements of culture that are not connected with the integrity and the number of common and can not be combined. This separation prevents a certain direction, but offers intercultural dialogue. These movements correspond to the modern trend of postmodernism, where the unpredictability of storylines leading performance anywhere. An alternative to the traditional situational pass through consciousness and awareness of the viewer. After all, the mere reproduction of such products is unconventional. So the whole "complex" is created and distributed through listener-viewer. Symbolization of culture in postmodern contexts is made of metaphorical signs of this action created in a global intertext, and the most importantly it promotes postmodern.

Defining the world as a unity of symbolic systems combined activities of languages, R. Barth did not realize that "thinking and productive language" as only a temporary structuralism activities. F. Sollers in "Drama" is a replacement for the traditional process of reading "newness novel" – storyline replacement literary text on juggling pronouns... Just play screen commune forms of identity rests on the executioner style intrigue. "Simulacrum", so imitated nature of the character is building a screen culture. Spectator recipient is covered by a causal interest in his intuition as the agent novelty as an emotional stimulus, enjoying the unknown. A follower of Z. Freud and D. Jung emphasized the "continued innovation supports the understanding of emotions (e.g., interest) and inhibits emotions that lower saturation stimulation (joy, shame). This principle makes it possible to experience periods of agitation in connection with objects that have properties quite complex, new or uncertain ". Screen Arts is the opposite of the prevailing forms where culturally-artistic contexts transmitted through vision. According to Freud, the essence of the whole organic is the repetition of retroreviving, the discovery of the well-known.

Satisfaction serial characters and skepticism forgiving viewer distinguish, therefore, the art form of screen product as code symbols on the screen, combined with a highly conscious human intelligence. Structural character screen becomes overbearing, manipulative, communicative and representative form of on-screen product. Representing Reality discards moment anonymity inherent in a silver screen. Value is expressed outside screen product. Culturological screen product is connected with chain of codes, "each chain being captured fragments of chains, from which it produces surplus value, the code orchid extract the configuration of the axis. This is the phenomenon of surplus value code".

On-screen display of psychoanalysis focuses semantic advantages of value orientations of human life, as well as the contrast shows antipsychoanalysis. Modern screen "straitened" commitment to the vital principles of human virtues. Impersonality as a video reflection on the ideals of post-industrial society is losing cognitive interest: everyday practices of human moral lose their meaningfulness.

Keywords: sign, space, screen, art, philosophy, media, form, reality.

Поняття "знаковості екрану" представляє Ф. де Соссюр, визначивши її неділимою, як єдність аркушу паперу та виокремивши семіологію про єдність знаків і значень мови комунікації екранного продукту; Р. Якобсон підкреслював специфіку творчих манер екрану як кінематографічного способу "заворожування" глядача; різноманітність появи форм екранної продукції закладена у сутності їхніх кодів, розмірковування про які лягли в основу наукових досліджень У.Еко, Р.Карнапа, Г.Морріса; Ю.Лотман вбачав просторову уявність як основу змістовної наповненості кодів; Е.Кассіер вбачав міфологічне у трактуванні кодів "екранної культури"; Р.Барт представляє знаки-функції як відображення соціокультурних напрямків життя. Рефлексіями у житті "екранної культури" займалися також П. А. Флоренський, Ф. Соссюр, З. Фрейд, Н. А. Ладовський, Г. Вельфін, Х. Борхес, Г. Чміль, С. Квіт та інші.

Мета статті – дослідити значення символів екранної культури, їхнього місця в соціумі; представити екранні символи в комунікативному спрямуванні інформаційного навантаження; дослідити схему інтерпретації практичних знаків екранної культури.

Аксіоматика телебачення, зі своєю наповненістю духовної форми і внутрішньої напруги, здатністю охоплювати аспекти просторового, сформувала образ і тип Людини телебачення, Людини телематичної. Символи кінообразів формують її готовність до сприйняття стилю екранного продукту: дієвості, міцності, надійності, чуттєвості, уявності, просторовості, індивідуальності. Ці основи загальних орієнтацій складають певну форму екранного мистецтва відповідно до специфіки символічності смислового ряду телевізійної культури.

Телекомунікації в художньо-культурологічному напрямку знайшли способи поєднання мистецьких цінностей з індивідуальними. Класичний портрет людини епохи Відродження не відзначений зразковим індивідуалізмом: Е. Кассіер виокремив гіпотезу впорядкування індивідуального за допомогою загального, але не підпорядкування йому. Пошук людини "Відродження" з її чуттєвістю, натуралізмом, індивідуалізмом зазнали краху, адже устремління всього Відродження не можна виокремити з одного принципу [13, 79]. А тому телематичність (екранність) особи знаходиться у взаємозалежності від епохи екранних мистецтв, а вони від неї. Цей фактор є впливаючим на образність, її виразність, формулювання її. Суспільне ціле переростає в культурне ціле, що осмислює сучасну епоху інформаційного соціуму, притому продукуючи нові образи у цьому ж суспільстві. Мистецтво інформаційного суспільства активно обмінюється значеннями, реакція синтезу множиться на структуру тих значень, що склалися з сучасного мистецтва, екранних різноманітностей, світу умовностей.

"Життя" екрану є реальністю відтворення життя суспільства і кожного з нас. Подібність структури прикрита лише в "масках" і "ролях", що нам їх несе життя зі своїм певним змістом. Ці символи створені довкола особистості телеекрану, яка відтворює ту культуру, типом якої є її символ.

Філософсько-емпірична сутність людини шукає ті постулати, що визначають їхню присутність у ній. Мистецьким дзеркалом культури став екран, якщо погодитися на занурення у мистецтво і культуру нашого екранного героя. Конструктивна складова такої особи "ліпить" себе, уподібнюючи матеріал конструкції до мистецько-культурологічних засобів, що їй відомі. Чи ж справедливими будуть тут звинувачення у бездуховності сучасника?...

Неоднозначність антропологічної філософії за суттю її природи, особливості розуміння диктують суспільству необхідність "наблизитися не до епічно описової, а до драматичної манери розповіді, оскільки тут перед нами не мирний розвиток понять чи теорій і не зіткнення сил, які борються. Ця філософія стосується не тільки теоретичних проблем, навіть найширших – тут уся людська доля у напруженому чеканні останнього суду" [13, 452]. Автор зацікавлений найперше появою нових засобів мислення, що є символом пізнання людини, її настановчим азимутом: філософський "стовп" людини повинен дати розуміння органічності її значеннєвих понять мови, міфу, релігії, по-філософськи синтезувати їх.

Знакова символіка екранного продукту спрямована на аналіз свідомості. Сукупність екзистенційних складників цього процесу спонукає зробити цю зустріч ціннісною, виокремити факти ідентичності, за якою неповторна сутність Людини. Тут доречно апелювати до філософських інтерпретацій А. Бергсона про інтуїтивність, що ловить реальність індивідуальністю її змісту і наповненості [6, 175]. Своєрідний засіб шукати приховане завдяки чуттєвій інтуїтивності стає проникним явищем для пізнання, а подекуди і виявлення внутрішнього світу.

Пізнавальна результативність екранного продукту відкриває знання про довкілля та світовий соціум, заявляючи про свою суть не лише у рутинній буденності, а як реалістичний мистецтвотворчий напрямок. Пізнаючи в цій царині себе саму, людина наповнює змістом екранну сутність: адже там те ж життєве наповнення. Реальність як буття в TV ототожнено узалежненням як константою тяжіння до TV. Ідеальне ж, за А. Бергсоном, не є витокom особистості, тривалим внутрішнім світом: дія як початок життя – ось що стає його силою. Переклавши цей філософський постулат у трактування "екран – людина – TV" зустрінемо спіраль складного процесу, в якому шукатимемо істинності чи то у бутті, чи то існуванні світу з його суттю і змістом. Але їхній нерозривний зв'язок є абсолютним існуванням предмету [17, 324]. Тимчасовість, за Ж.-П. Сартром, не має кінця чи початку, а її лінія нанизує необмежений потік відлікових точок, а вони висловлюють напрямок та конечність існування Людини.

Людина і телебачення, екран, комунікативний напрямок екрану виглядає не тільки активною, але й актуалізуючою вибір. На це наштовхують сформовані соціумом досвід і якісні запити. Нагода вибору є підставою для трансформації поведінки, поціновування цінностей, знання... Цей приклад є проявом індивідуалізму в життєвості світу. Такий прояв схеми виокремив окремий ланцюг "екран – глядач" плюс досвід "Іншого – Чужого". Ж. Дельоз наголошує на самозміні особи, що робить вибір у взаємостосунках екран [Чужий] і Свій: з'являється перевага для "свого" з наслідковим ефектом самозміни особи [9, 432; 10, 225-240].

Здатність людини до самооцінки веде до самозміни особи, універсальності у прояві індивідуального. Нормативність обґрунтувань дозволяє їй не лише утвердитися, а способом актуалізації індивідуальності виокремити "два види легітимації. Безпосередня, яка є способом актуалізації індивідуальності людини у повсякденному життєвому світі і, як правило, без раціональної рефлексії, і раціоналізована, яка обумовлена раціональними дискурсами" [5, 138].

Культура телевізійного бачення, як і екранне мистецтво, своєю складовою вважає загальновираження принципів утворення мистецьких вартостей. Обрамлена межею реалізації творчого задуму, конкретикою дійства, універсальністю, мисленнєвою образністю "Я" і феноменальністю присутності телекомунікації у культурі заявили про модус людського буття, культури у її проявах само спрямованості, але й незавершеної потенційності. Екран як дзеркало є сутнісною виражальною ознакою формотворення і образу творення. Присутність елементів гри, мисленнєвий образ людини складають життєву реальність, що стає віддзеркаленням екранної реальності. А вже вона вимальовує (за А. Бартом) той екранний продукт, що несе певні функціональні чинники з естетичною та виражальною категорією [2, 56].

Різноманітність міри і вираження цей образ демонструє ймовірністю пошуку свого стану. Формотворення тут реального та ідеального, що супроводжене стихійною процесуальністю демонструє ланцюгову реакцію гри, виражальних ликів особи. І тільки справжній вираз говорить образом з того боку екрану. Але справжній вираз може приховувати те, що проявляє. Пізнаючи образ намагаємося його досягнути. Це дійство можна вважати онтологічною основою мистецького процесу. Особливо, якщо йдеться про екранний продукт: такі перспективи потенціальні можливістю реалізації мистецьких форм.

Знаковий простір екранного мистецтва, його текстура є пограниччям між реальним і немислимим, передумовою майбутніх реалізацій, характеристичною ознакою засад людського існування...

Їх реальність і реалістичність штовхає до дії, мовних характеристик, словом, певна конфігуративність моделі з первинною присутністю мовно-зорового втілення віддзеркалення. Ця метафоричність образів визначається правилами співвідношення означаючих форм. Ж. Лакан характеризує: "суб'єкт є те, що одне означуване показує іншому означуваному" [15, 105].

Дзеркальні образи екранного мистецтва спокусливі: вони представляють можливості іншого світу, потенційність людської сили, виділяють одну з ознак сучасної культури, що стратегічно означена і для екранного мистецтва – схильність до симулятивних образів.

Не позбавлений стратегій видимості, екранний комунікативний продукт не обмежує глибин виміру гри, не робить її формальною.

Екран з філософськими і мовленнєвими задатками виступає текстом досвіду, мислення, культурологічно-мистецького досвіду. Його форма об'єктивності соціального і культурного досвіду, на відміну від класичного екрану, створює не дискретні утворення, а віддзеркалює образний світ. Постмодерністські течії унаочнили нову типологію мистецького мислення з множинними ефектами смис-

лового буття світу. Еклектика мозаїчності випадкового поєднання робить екран нашої повсякденності подекуди віддаленим від традиційності. Наперед задані культурою елементи, що не сполучені з цілісністю і кількістю спільного, так і не поєднуються. Це унеможливорює виокремлення певного напрямку, але пропонує міжкультурну діалогічність. Такі порухи відповідають віянням сучасного постмодерну, де непередбачуваність розвитку сюжетних ліній веде дійство будь-куди. Альтернативна до традиційної ситуативність проходить крізь свідомість і усвідомлення глядача. Зрештою, вже саме репродукування такої продукції є нетрадиційним. Тому весь "комплекс" твориться і розповсюджується слухачем-глядачем. Символізація культури у контекстах постмодернізму випрацьовує метафоричність знаків цього дійства, створює глобальний інтертекст, а головне – сприяє поширенню постмодерну. Така соціальна диференціація, відхил від академічних постулатів, вседозволеність образності сприяють швидким реакціям в аналізі й узагальненнях комунікативного продукту. Зміни технічних пріоритетів, жанрові синтети ускладнили соціокультурні дослідження. Змішання стилістики, жанрової політики, пізнання різноманітності форм творчості ускладнили прискіпливість у пізнанні культурологічно-мистецьких віянь останнього століття.

Визначаючи світ як єдність символічних систем, поєднаних діяльністю мови, Р. Барт [3, 126] не уявляв цю "мислячу і творящу мову" як лише тимчасову структуралістську діяльність. Ф. Соллерс у "Драмі" представляє заміну традиційного процесу читання на "новизну роману" – сюжетну лінію заміни літературного тексту на жонглювання займенниками... Так само гра форм своєрідності екранного комунікату тримається на стилістиці інтриги. "Симулякр", що так зімітував природу персонажу, зарухався, вибудовуючи екранну культуру. Глядач-реципієнт, охоплений причинним інтересом до його споглядання, – новизна як збудник емоційного стимулу, насолода непізнаним. Послідовник З. Фрейда К. Юнг наголошував, що "продовжувана новизна підтримує усвідомлення в емоції (наприклад, інтерес) і гальмує емоції, які знижують насиченість стимуляції (радість, сором). Цей принцип дає можливість переживати періоди збудження у зв'язку з об'єктами, які мають властивості досить складних, нових чи невизначених" [21, 88]. Екранне мистецтво і є протилежністю пануючих форм, де культурологічно-мистецькі контексти транслуються посередництвом бачення. За З. Фрейдом [20, 305], суттю всього органічного є повторення, ретровідновлення, відкриття добре відомого [7, 159]. Задоволення серіальними персонажами і скепсис вибачливого глядача виокремлюють, отже, мистецьку форму екранного продукту як коду символів на екрані у поєднанні з високо свідомим людським інтелектом. Структурність екранних символів стає владною, маніпулюючою, репрезентативною формою комунікативно-екранного продукту. Репрезентуюча реальність відкидає момент анонімності, такий властивий кіноекрану. Значення невичерпувані, висловлені межами екранного продукту. Культурологічний екранний продукт пов'язаний ланцюговими кодами: "кожен ланцюг захоплює в полон фрагменти інших ланцюгів, з яких вона видобуває додаткову вартість, як код орхідеї витягує свою конфігурацію з осі. Таким є явище додаткової вартості коду" [11, 21–22].

Екранне відображення психоаналізу орієнтує смислові переваги ціннісних орієнтацій людського життя, а також на протигагу їм демонструє антипсихоаналіз: адже на екрані добро можна замінити тероризмом, мистецтво – утилізаційними залишками продукту... Сучасний постмодерністичний екран "змалів" на відданість життєвим принципам людських чеснот. Безособовість як відео рефлексія щодо ідеалів постіндустріального суспільства втрачає пізнавальний інтерес: життєві практики втрачають моральну і людську осмисленість.

Двозначну мову культурологічно-екранного коду перенесено у загально-означаючий контекст, де кадр іноді виходить за фабулу слухати "говорящего и демонстрирующего". П. Бергер і Т. Лукман підтвердили це у праці "Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания" [5, 385]. Але для того і є мозаїка, щоб народжувати нову смислову теорію, що використовує постмодернізм як ознаку сучасної культурної ситуації. Контекстність власного творіння, авторська індивідуальність – це форма, у якій вміщується цілий світ. Умберто Еко вважав, що "усякий справжній мистецький твір містить у собі цілий світ, світ являється в конкретній формі, й конкретна форма являє цілий світ. У кожному слові поета, кожному творінні його уяви – всі людські долі, всі надії, сподівання, скорботи, радощі, вся велич і нищість людини, вся драма сущого, з її жалем і печаллю, сподіваннями у невпинному становленні" [23, 78].

Екранний сучасний продукт постійно гіперболізує сутність соціальних, суспільних процесів. Прагнення новизни у невпинному русі, естетична опозиція висвітлює суть постмодернізму з його свободою творчості, що розширює можливості. Технологія виробництва продукту вводить варіативність, нагоду можливості проникнути в передачу смислів цього комунікативного органу.

Зацікавленість В. Кандинського у 1920 році програмою наукового дослідження, яку він сам же запропонував, торкалася фізичного, фізіологічного та психологічного впливу, що спричиняється

елементами незображувальної мовленнєвості в мистецтвах просторового напрямку. Видаючись недостатньою його однодумцям, ця теорія заставила вченого звернути свою увагу до зорового сприйняття і його психофізіологічних закономірностей [14, 347–348]. Поняття візуальної мови в культурі сприймається як засіб осмислення мистецтва. Так, наприклад, Вельфін порівнював форми сприйняття з нормами орфографії, граматики, синтаксису [8, 234]. П. Флоренський висловлював ідею зорових і рухомих образів при сприйнятті культурологічних і мистецьких зразків [19, 95].

Досеміотичний період досягнув грані розуміння з митцями щодо мови просторовості. Специфіка зорового сприйняття просторових носіїв інформації створили багаторівневу структури: понятійності, емоційності, реакції. Форми їх сприйняття залежать від культурного осмислення. А воно змінне залежно від ситуативності часу і доби і відмінне щодо виду мистецтва.

Візуальним видам мистецтва, як і будь-яким іншим, властива та виразність засобів, що укладаються в рамки світосприйняття і можуть застосовуватися в мистецтві і культурології загалом. Цей культурологічний інтерес зацікавив дослідників і інших гуманітарних дисциплін, і культурологів. Е. Дюркгейм підкреслював: "дослідження семантики предметного світу, пов'язане з аналізом смислів просторових відносин у різних культурах, які проводились структуралістами, етнографами, істориками культури, відзначали ту особливість, що ці відносини у колективній свідомості завжди наповнюються соціальними смислами й вибудовуються в просторову картину світу як проекцію соціальних відносин" [12, 212–235]. Е. Кассіер [13, 85–87] наголошував на зв'язку символіки простору в міфологічних трактуваннях побаченого. О. Шпенглер підкреслював, що мова форм кожної культури наповнена просторовими символами, які задають силу створюваного образу. Осмислення просторових площин в координатах світу виокремлюється в певну мову для кожного мистецтва. Але ця мова не зовсім звична, адже рефлексії руху передбачають "читання" зором, оком. Відсутність предметності обмежує цей процес з одного боку, а з другого – інтерпретує просторові форми. Р. Барт виводить свою субстанцію виразів знаків-функцій, які є відображенням феномену суспільного й культурного життя: "функція плаща у тому, щоб захищати нас від дощу, але ця функція невіддільна від знаку, який вказує на певну погоду".

Екранний продукт, як приклад знакових систем в культурі, концептуалізується моделюючою системою, суть і позицію якої висловив Ю. Лотман: "Предметом семіотики є будь-який об'єкт, що може бути описаний засобами лінгвістики" [16, 365]. Предметом семіотики культури розглянемо знакові системи. Досвід структурної лінгвістики спричинений до умовної класифікаційної системи, яким є і продукт екранного мистецтва. Наприклад, тартуські семіотичні школи виокремили просторові структури в специфічний текст, згідно з яким виокремлюється особлива мова і відносини [4, с. 189–193], а Ю. Лотман просторові уявлення вклав у "семіотику простору". Просторові уявлення стали означуваними мовними текстами. Взаємодоповнення кодів елементів, що належить альтернативі вербальної мови, має властивості для характеристики образу просторових відносин – умовних знаків. Нелінгвістичні знаки, що розгляне ні за допомогою трихотомії є ключем до пізнання нелінгвістичних знаків. Інтерпретація практичності знаків, наприклад, вказує на призначення функцій предметів, отожднивши їх з їх значеннями. Пізнавши таку "знаковість" У. Еко виокремлює злиття предмету і знаку, пройшовши етап протиставлення. Наступна заувага вченого У. Еко розглядає знак як тектонічні відносини в конструкції і як предметність функціональності певного предмету, а також можливість міжособистісних стосунків у соціумі. Отже, різноманітність появи форм екранної продукції вимагає різних кодів. Виокремленням цих понять окрім У. Еко займалися Р. Карнап і Г. Морріс.

Приклад творчості О. Довженка у кіно ілюструє фотографіями, де виокремилися повідомлення і зображення у фактичному навантаженні їх змістом. Взагалі ж метафоричність мови О. Довженка в кінематографічному розумінні з його подібностями, суміжностями є демонстрацією надмірності, що магнетично-чарівно заворожує глядача. Р. Якобсон [22, 139] підкреслював цю рису митця як специфічно творчу манеру.

Екранна аналітика розриває смислову значевість, якою наповнені форми предметів і тіл. Їхні знакові засоби "випрацювані психологами і застосовані до аналізу реакцій суб'єктів на форми різних просторових об'єктів" [1, 295].

Дослідження культурологів та інших мистецтвознавчих дослідників можна об'єднати компактністю комплексності. Ф. де Соссюр поняття "знаковості" екранних "життів" визначає неділимою єдністю тієї, що визначається як означувальна сторона паперового аркуша, що неділимий з двох його сторін [18, 99]. Семіологія вченого наголошує про єдність знаків і значень "мови" комунікативного екранного продукту. У цьому варіанті маємо аналог вербальної мови в певному умовному коді з варіантами різношаровості цих кодів. Вичленування "симем" і "морфем" з диференціалізацією утворює, за У. Еко, наступний рівень семіологічного аналізу [25, 682–692]. Отже, просторовість форм екранно-

го продукту досліджує реальність механізмів опору екранного зображувального матеріалу. "Системі дискретних одиниць вербальної мови в просторових кодах протистоїть тенденція використовувати неперервні шкали з поступовими переходами між означаючими елементами, яким відповідають і неперервні переходи їх значень" [24, с. 135-136].

Архітектонічний код екранного продукту обтяжений прямолінійним переносом на неї лінгвістичних понять. Це підтверджує існування комунікативного напрямку і функцій комунікації у середовищі екрану, що окреслений предметною просторовістю. Вона ж наповнена і розповсюджує певну інформацію. Простір інформації наповнюється змістовим і смисловим контекстом. Зображальна художність екранного продукту, разом з мовою культури, означає їх приналежність до мистецтва.

Знакові системи екранної просторовості залишаються невивченими і недослідженими попри свою популярність. Знакова система вимагає дослідження кожного символу, врахування предметних особливостей. Невербальне мистецтво екрана дає можливості для чіткої реалізації просторових форм. "Випрацювання" екранного простору і його просторових кодів занурене у глибини певного теоретичного рівня, особливих понять просторового каналу інформації. Середовище екрану тяжіє пізнавально-оцінювальними функціями предметних форм, аспекти аналізу виокремлені культурологічним спрямуванням.

Культура міжкультурних відносин допомагає впровадженню екранного мистецтва в систему, що передбачає наявність у них відповідних інформаційних технологій. Міра життєвого поля, код людського типу впливають на змістове наповнення самих кодів, а також наповнення їх диференціальностями. Культурологічні дослідження підтверджують самотність означень мови екранного продукту, що носить предметність форм і просторових навантажень.

Цікавою тут видається і поняття практичного застосування у "буднях" соціуму. Узагальнення розмірковувань наштовхується на певну розмежованість аспектів кодів простору: різний інтелектуально-освітній рівень, адресність соціуму на загал... Рівні сигнального, знакового чи символічного сприйняття створюють їх різні рівні функціонування. Але важливо, що такі осмислення здатні до конкретного розгляду положень, що стають "темою" інформаційності зі своїми засобами розповсюдження цієї інформації.

Висновки. Екранна просторовість осмислює свою феноменальність посередництвом випрацюваних в культурології засобів пізнання просторових площин структуризацією цих площин, концептуалізації моделі апробованих методологій. Ці засади здатні формувати стосунки екранного простору з мовою предметних форм, що в свою чергу виховує спонукальні дії в соціумі. Значення та символи, що їх наповнюють, семіотизують простори взаємостосунків з людьми. Розуміння "передавати" за допомогою екранних символів укладається в комунікативні спрямування і завдання екранних інформаційних носіїв. В цьому сенсі культурологічні вирази посередництвом екрану набувають певного змісту і мають власні виражальні засоби у порівнянні з іншими формами мистецтва. Мистецький феномен тут відслідковується, найперше, екранними виразностями щодо самого мистецтва і є значно спрощеним за повсякденно-побутовими інформаційними потоками. Інсталяція дозволяє пом'якшити цю "несуттєвість", спростити розрізненість між "оригінальним" і "неоригінальним" продуктом. Засоби виструктуризувалися з самоцільними напрямками і правилами гри, що продиктовані творцями гри. Кошторисність цих проектних втілень визначає рівень затребуваності та популярності: гроші вирішують все. Ефектними засобами впливу на мистецтво стають мистецькі технології дорого вартісного "покрою". Тому ефективність мистецьких технологій не мала б бути сумнівною у своїх якісних властивостях.

Когнітивна епоха стала демонстративно показовою у віртуальних реальностях, вона ж здатна чинити вплив на актуальну реальність. Референція змінила свої співвідношення на користь актуальної реальності, що зумовлено постмодерністськими напрямками нової епохи.

Література

1. Артемьева Е. Ю. Психология субъективной семантики / Е. Ю. Артемьева. – М., 1980. – 394 с.
2. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1994. – 412 с.
3. Барт Р. Основы семиологии / Р. Барт // Структурализм : "за" и "против". – М., 1975. – С. 114–163.
4. Батай Ж. Поза межами / Ж. Батай // Левчук Л. Західноєвропейська естетика XX століття : навч. посібник. – К., 1997. – С. 189–193.
5. Бергер П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман. – М., 1995. – 424 с.
6. Бергсон А. Материя и память / А. Бергсон // Собрание сочинений : [в 4 томах]. – М., 1992. – Т. 1. – С. 160–301.
7. Борхес Х. Л. Оправдание вечности / Х. Л. Борхес ; [предисловие и коммент. Б. В. Дубина]. – М., 1994. – 346 с.

8. Вельфин Г. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфин. – СПб., 1994. – 268 с.
9. Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез // Делез Ж. Логика смысла, Фуко М. *Theatrum philosophicum*. – Екатеринбург, 1998. – 480 с.
10. Делез Ж. Платон и симулякры / Ж. Делез // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск : Володей, 1998. – С. 225–240.
11. Дельоз Ж. Капіталізм і шизофренія. Анти-Едип / Ж. Дельоз, Ф. Гваттари. – К., 1996. – С. 21–22.
12. Дюркгейм Э. Социология и теория познания / Э. Дюркгейм // Хрестоматия по истории психологии. – М., 1980. – С. 212–235.
13. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Э. Кассирер. – М., 1998. – 784 с.
14. Ладовский Н. А. Мастера советской архитектуры об архитектуре / Н. А. Ладовский. – М., 1975. – Т. 1. – С. 347–348.
15. Лакан Ж. Семинары. Кн. 2 : Я в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55) / Ж. Лакан. – М. : ИТДГК "Гнозис", 1998. – 520 с.
16. Лотман Ю. Избранные статьи : [в 3 томах] / Ю. Лотман. – Таллин, 1992. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – 464 с.
17. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто / Жан-Поль Сартр. – М., 2000. – 388 с.
18. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / Ф. де Соссюр. – М., 1977. – 419 с.
19. Флоренский П. А. У водорозделов мислей / П. А. Флоренский. – Новосибирск, 1991. – 312 с.
20. Фрейд З. Психоаналитические этюды / З. Фрейд. – Минск, 1991. – 384 с.
21. Юнг К.-Г. Архетип и символ / К.-Г. Юнг. – М., 1991. – 297 с.
22. Якобсон Р. Два типа афазии / Р. Якобсон // Теория метафоры. – К., 1990. – 244 с.
23. Эко У. Имя розы / Умберто Эко. – М., 1989. – 496 с.
24. Eco U. Einführung in die Semiotic / Eco U. – München, 1972. – S. 216.
25. Eco U. Komponentanalyse des Beichen S [Saule] / Umberto Eco // Werk. – № 10. – 1971. – P. 682–692, 701–704.

References

1. Artemyev E.Y. Psychology of subjectic semantics / E.Y. Artemyev. – М., 1980. – 394 p.
2. Bart R. Favourites work: Semiotic. Poetic / R. Barth. – М., 1994. – 412 p.
3. Bart R. Fundamentals of semio;ogy / R. Bart // Structuralism: "for" and "against." – М., 1975. – P. 114-163.
4. Bataille J. Beyond / J. Bataille Levchuk L. // Western European aesthetics of the twentieth century: teach. Manual. – К., 1997. – P. 189-193.
5. Berger P. Social construction of reality. A treatise on the sociology of knowledge / P. Berger, T. Lukman. – М., 1995. – 424 p.
6. A. Bergson and Materia memory / Bergson // Sobranie sochynenyy: [in 4 volumes]. – М., 1992. – Vol 1 – P. 160-301.
7. J.L. Borges Truth of eternity / J.L. Borges; [predyslovye and komment. B. Dubin]. – М., 1994. – 346 p.
8. Velfyn G. Basic concepts of history of art. Problems evolution of style in new arts / H. Velfyn. – SPb., 1994. – 268 p.
9. G. Deleuze Logic Meaning / G. Deleuze // J. Logic meaning, Foucault M. *Theatrum philosophicum*. – Екатеринбург, 1998. – 480 p.
10. G. Deleuze, Plato and simulakrs / G. Deleuze // Yntentsyonalnost and textuality. Philosophical Thought of France twentieth century. – Tomsk: Owned, 1998. – P. 225-240.
11. G. Deleuze Capitalism and Schizophrenia. Anti-Oedipus / G. Deleuze and F. Guattari. – К., 1996. – P. 21-22.
12. Durkheim E. Sociology and Theory of cognition / E. Durkheim // Reader on history of psychology. – М., 1980. – P. 212-235.
13. E. Cassirer Favorites. Experience of Man / E. Cassirer. – М., 1998. – 784 p.
14. Ladovsky N.A. Masters of Sovetskoi architecture on Architecture / N.A. Ladovsky. – М., 1975. – Vol 1 – P. 347-348.
15. Jacques Lacan Seminars. Bk. 2: I am in the theory of Freud and psychoanalysis to the technician (1954/55) / Jacques Lacan. – Moscow: YTDHK "gnosis", 1998. – 520 p.
16. Lotman Favourites of the article: [in 3 volumes] / Lotman. – Tallin, 1992. – Vol 1: Article on semiotic typology and culture. – 464 p.
17. Sartre, J.-P. Genesis and Nothing / Jean-Paul Sartre. – М., 2000. – 388 p.
18. Ferdinand de Saussure. Proceedings on linguistic / Ferdinand de Saussure. – М., 1977. – 419 p.
19. P. A. Florensky In vodorozdelov thinks / P. A. Florensky. – Novosibirsk, 1991. – 312 p.
20. Freud S. Psyhoanalytycheskye etudes / Freud. – Minsk, 1991. – 384 p.
21. Jung K.-H. Archetypes symbol / K.-H. Jung. – М., 1991. – 297 p.
22. Jacobson R. Two types of aphasia / Jakobson // Theory metafor. – К., 1990. – 244 p.
23. Eco U. Name of rose / Umberto Eco. – М., 1989. – 496 p.
24. Eco U. Einführung in die Semiotic. – München, 1972. – S. 216.
25. Eco U. Komponentanalyse des Beichen S [Saule] / Umberto Eco // Werk. № 10. -1971. – P. 682-692, 701-704.

АЛЬБОМ "MADE IN UKRAINE" ГРУПТУ "БРАТИ ГАДЮКІНИ": ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ

Стаття присвячена аналізу нового альбому "Made in Ukraine" українського культового рок-гурту "Брати Гадюкіни". Розглядаються особливості стилю гурту з метою виявлення специфічних усталених факторів та виокремлення тих новацій, які свідчать про їх творчу еволюцію. Альбом постає як цілісний цикл, в якому за всієї жанрово-стилістичної різноманітності витримується єдина тематика, що створює картину контрастного зіставлення різних аспектів єдиного буття. Яскраво використовується принцип поєднання у композиціях фольклорних витоків із джазом та рок-музикою.

Ключові слова: рок-музика, фольклор, "Made in Ukraine", "Брати Гадюкіни", блюз, лади.

Тормахова Вероніка Миколаївна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры джаза и эстрадного пения Киевского национального университета культуры и искусств

Альбом "Made in Ukraine" группы "Браты Гадюкины": традиции и новации

Статья посвящена анализу нового альбома "Made in Ukraine" украинской культовой рок-группы "Браты Гадюкины". Рассматриваются особенности стиля группы с целью выявления специфических стабильных факторов и выделения тех новаций, которые указывают на их творческую эволюцию. Альбом является целостным циклом, в котором при жанрово-стилистическом разнообразии выдерживается единая тематика, что создает картину контрастного сопоставления разных аспектов единого бытия. Ярко используется принцип объединения в композициях фольклорных начал с джазом и рок-музыкой.

Ключевые слова: рок-музыка, фольклор, "Made in Ukraine", "Браты Гадюкины", блюз, лады.

Tormakhova Veronica, PhD in Arts, associate professor, the jazz and pop singing chair Kyiv national university of culture and arts

Album "Made in Ukraine" group "Braty Gadyukiny": tradition and innovation

The article analyzes the new album "Made in Ukraine" Ukrainian cult rock band "Braty Gadyukiny". The features of the band's style in order to identify the specific factors and stable release of the innovations indicate their creative evolution. The album is a holistic cycle, where in genre and stylistic diversity is maintained single subject, which creates a picture of the contrast comparing different aspects of a single being. Using the principle of association in the compositions of folklore started in jazz and rock music.

The value of the group "Braty Gadyukiny" for the development of Ukrainian rock overemphasized. This group was not only the formation of national origins of rock music in independent Ukraine, but also able to create its own unique sound that is virtually impossible to play. "Braty Gadyukiny" appears at the turn of the century. At first they appeared during the restructuring, and now a building Ukraine they took to the stage again. Famous Ukrainian musicians noted that our cultural value space, their work can only be compared with the world of rock idols as "The Beatles" and "Rolling Stones".

What exactly did "Braty Gadyukiny" launch? Their music emerged incredible combination of Ukrainian folklore and styles such as rock and roll, blues, reggae. Moreover, this synthesis is quite seemingly different music styles, and created a very original, recognizable, corporate identity group, which revealed the underlying source related Ukrainian folklore and African-American (blues).

"Braty Gadyukiny" had its specific charisma, even after a long break in concerts, they could immediately collect full houses, while not requiring huge "promotion". The audience at their concerts usually behaves quite relaxed with singing and dancing.

After nearly 15 years of "creative silence" (since last new material was written in 1996, and after him came only discs with recordings of old concerts and compile) the band released a new album "Made in Ukraine", in support of which the musicians played a tour in Ukraine.

Musicians of the group describing their new album say that it is designed in the best traditions of the group – mix Ukrainian Rhythm & Blues, Hutsul reggae, Lviv chanson and strong current texts. The basic idea of the album that all Ukrainian should be collected and combined, and those who had gone away, and those who had remained.

The album consists of 16 tracks and is larger than the previous ones, where the maximum number of songs not exceeds 12. Over time, the band changed the subject, but in the center of their work is still social problem, which varies according to the demands of the time.

Such characteristics are in the album "Made in Ukraine":

1) social problems are wars, migrations, alcoholism, drugs, the dominance of technological devices and the decline of morality among the population, the lack of a developed industry in Ukraine and excessive consumption of imported products.

2) this album can be considered a kind of anthology of rock and pop music, where the most popular and "classical" areas such as disco, pop rock, blues, rock and roll, Bossanova, funk, rock, reggae, ska. Significantly, the genre and stylistic palette are enriched by apply the style, group has not used before (rumba, Bossanova).

3) The combination of jazz and folklore mixed with blues and Hutsul frets.

4) Close relationship with folk principle, which manifests itself not only in the citation, but its creative rethinking such as writing in the spirit of folklore, involving folk instruments.

5) Quality arrangements, with the presence of contrapuntal lines – background vocals block chords, instrumental diversity (use not only "classical" composition tools, and the involvement of brass).

6) The songs of the album is not just alternate and combine in a coherent cycle. There are semantic arches between songs.

7) There are new elements such as recitation or even rap.

8) significantly increased the level of vocabulary group that is leaving its own "flavor" presented Nadsianskiy dialect involving dialect words, such as "lasses" (girl), "chichka" (girl or flower) and the using of slang, almost non-normative rejected phrases.

9) A brilliant using of the comic principle in its diverse manifestations qre humor, satire, irony.

Thus, it may be noted that the new album "Made in Ukraine" has demonstrated the best qualities of the style of the band "The Braty Gadyukiny" and introduced innovations that indicate its evolution. Arts group has long been a role model, launching a tradition of Ukrainian rock music that has a distinct national character and a close relationship with folklore, which also looks completely organic in carrying rock group.

Keywords: rock music, folklore, "Made in Ukraine", "Braty Gadyukiny", blues, mood.

Значення гурту "Брати Гадюкіни" для розвитку українського року важко переоцінити. Цей культовий гурт не тільки був у витоків становлення національної рок-музики в незалежній Україні, а й зміг створити свій власний неповторний саунд, який практично неможливо відтворити. Як влучно зазначили на прес-конференції в УНІАН 9 вересня 2014 року, "Брати Гадюкіни" з'являються на зламі століть. Вперше вони з'явилися під час перебудови, а тепер у час розбудови України вони знову ви-йшли на арену.

Відомі українські музиканти, такі як Олександр Ярмола, Вадим Красноокий, Місько Барбара у інтерв'ю з А. Марушевською, яке відбулось на генеральній репетиції концерту пам'яті фронтмена Сергія Кузі Кузьмінського в 2011 році, відмічали, що на нашому культурному просторі значення їх творчості можна порівняти хіба що з таким світовими рок-ідолами, як "The Beatles" та "Rolling Stones".

Що ж саме започаткували "Брати Гадюкіни"? В їх музиці виникло неймовірне поєднання українського фольклору та таких стилів, як рок-н-рол, блюз, реггі. При цьому цей синтез абсолютно, здавалося б, різних музичних напрямів, створив дуже своєрідний, пізнаваний, фірмовий стиль гурту, де розкриваються глибинні споріднені джерела українського фольклору та афроамериканського (блюз).

Олександр Ярмола – лідер козак-рок гурту "Гайдамаки" зазначав, що для нього "Брати Гадюкіни" – це альфа і омега українського рок-н-ролу. "Саме вони відкрили мені, що рок можна співати українською мовою. Я тоді тільки-но прийшов з армії, до цього пам'ятав лише рок, співаний англійською або російською і українську народну музику. Мені, такому невігласу, не приходило в голову, що все це можна поєднати. Потім до мене дійшли Брати Гадюкіни, і дійшли вчасно – я зрозумів, що таке поезія в рок-музиці. Зрозуміти поезію Кузьмінського не вдасться ніколи: звідки він це брав, під яким впливом" [3].

"Брати Гадюкіни" мали свою специфічну харизму, навіть після тривалої перерви у концертній діяльності вони могли відразу зібрати повні зали, не потребуючи при цьому величезної "розкрутки". Публіка на їх концертах зазвичай поводить досить розкуто – підспівуючи та танцюючи.

Олег "Мох" Гнатів, продюсер гурту "Перкалаба", відзначав, що "Брати Гадюкіни" – це базова група в українському рок-н-ролі, яка перевернула все і дала поштовх всьому. Група, яка після того, як 10 років не була на ринку, в 2004 році збрала повний Палац спорту" [3]. Дійсно, в сучасному культурному просторі, в умовах привселюдного "народження зірок", яке ми можемо спостерігати у безлічі розважальних шоу на зразок "Фабрика зірок", "Хочу в Віа Гру", "Хочу к Меладзе", які згодом, після завершення показу шоу, зникають із пам'яті, навряд чи зможуть зібрати на сольному концерті хоча б Малий зал консерваторії, не кажучи вже про Палац "Україна".

Після майже 15-літнього "творчого мовчання" (адже останній новий матеріал був написаний в 1996 році, а після нього виходили лише диски з записами старих концертів та компіляції) гурт випустив новий альбом "Made in Ukraine", на підтримку якого музиканти влаштували гастрольний тур по

Україні, що охопив Львів, Тернопіль, Хмельницький, Київ. Перед цим вони вже встигли "засвітити" матеріал на масштабному фестивалі ZAXIDFEST- 2014 та виступили у Докер Пабі та Зеленому театрі.

Самі музиканти гурту, описуючи свій новий альбом, зазначають, що він витриманий в кращих традиціях групи – міх українського Rhythm & Blues, гуцульського reggae, львівського шансону і міцних актуальних текстів. Основна ідея альбому полягає в тому, що всі українці мають збиратися та об'єднуватися – і ті, хто поїхав звідси, і ті, хто залишився.

Варто зазначити, що "Брати Гадюкіни" вчинили досить мудро, виклавши всі пісні з нового альбому на своєму оновленому сайті. По-перше, вони дали змогу всім охочим "скачати" композиції. В час неймовірно бурхливого розвитку ІТ-технологій диск можуть розмістити в мережі Інтернет в лічені секунди. І через те, що в Україні поки практично не розвинені механізми відстоювання авторських прав і процвітає інтернет- піратство, обмежити поширення альбому вони б не змогли. Проте їх грамотно пророблений маркетинговий хід створив позитивне ставлення до гурту, а отже, і до нового альбому. Поширення композицій прихильниками творчості гурту сприятиме зростанню бажання піти на концерт, а згодом й придбати ліцензійний диск. Крім цього, "Брати Гадюкіни" запропонували всім бажаючим підтримати фінансово "Волонтерську сотню", що, безперечно, підкреслило, що вони не лише співають про нагальні соціальні проблеми, а й намагаються сприяти їх вирішенню.

За словами Соні Сотник, виконавчого продюсера гурту, музиканти обрали найнепопулярніші (в умовах процвітання попси) стилі – реггі, рок-н-рол, блюз, проте їх все одно впізнають. Про вибір назви альбому "Made in Ukraine" також можна дізнатися з інтерв'ю з учасниками гурту: "Який "Made in Ukraine"? Україна ні фіга не виробляє. Все стоїть, заводи. А я йому кажу, от тому і "Made in Ukraine"" [2], – зазначає І.Мельничук.

Альбом складається з 16 композицій і є значно більшим за попередні, де максимальна кількість пісень не перевищувала 12. Перші альбоми виходили на інших носіях – аудіокасетах, а їх тривалість не перевищувала 60 хвилин, що й зумовлювало невелику кількість композицій. Автором слів та музики до нового альбому виступив Ігор Мельничук (бас-гітарист гурту "Брати Гадюкіни"). З плином часу змінилася тематика гурту, проте в центрі їх творчості все ще центральне місце займає гостра соціальна проблематика, яка змінюється відповідно до запитів часу.

Перша композиція альбому "Злидні" написана у формі блюзу з приспівом. Використання блюзового ладу поєднується з гуцульським ладом, що створює нерозривний синтез двох фольклорних шарів – американського та українського. Речитативне начало, що притаманне для заспіву нагадує мелодику архаїчних блюзів. Так само гостра соціальна проблематика і тема страждання, яка зазвичай розкривається у блюзі, представлена в композиції. Власне, самі музиканти, насамперед Павло Крохмальов відмічає, що блюзовий і гуцульський лади дуже споріднені, а відрізняються один від одного насамперед ритмічно. Як зазначає В.Конен: "У мистецтві негрів відкрилася нова музично-виразна сфера, пов'язана з образом страждання. Музика Європи не знала настільки оригінального втілення цієї одвічної теми. Тут в незвичайному переплетенні і в найтонших емоційних нюансах поставали перед слухачем образи безвихідної скорботи і безмежної міри, смерті і життєлюбства, туги і чуттєвої радості, душевної самотності і братської любові, скептицизму і протесту, душевного болю і невичерпного гумору ..." [1, 20].

У композиції "Грай" використовується стилізація під музику хіпі 60-х років у приспіві та заспівах, що досягається завдяки використанню здебільшого мажорного ладу, не типовому для "Братів Гадюкіних" оптимістичному характері тексту, що стає своєрідним гімном музиці. Незважаючи на життєві обставини, музикант має продовжувати грати. Можна вбачати аналогію з композицією "Boogie Wonderland" гурту "Earth, Wind & Fire", де прокламується ідея танцювати всупереч всьому.

Проте в інструментальному бриджі зосереджується фольклорний епізод, в якому представлений не лише тембр дрімби, а й написаний в гуцульському ладі танцювальний риф, виконаний мідними духовими (що імітує звучання біг-бенду). Звучання дрімби проходить через всю пісню, виступаючи певним лейттебром:

"Грай, грай на дримбі пісню радості,
Смійся до неба останнім зубом мудрості".

Альбом "Made in Ukraine" привніс досить багато нового, того, що можна сприймати як чинники еволюції індивідуального стилю "Братів Гадюкіних". Яскравим та новим для гурту є використання стилю босанова у композиції "Волосся на долині", що раніше не використовувався.

Юолучі для України й всього світу соціальні проблеми були і залишаються у центрі творчості гурту. Композиція "Чічка Марічка" поєднує хард-рокове звучання в стилі гурту "AC/DC" та блюз. В тексті приспіву "Чічка Марічка вернися додів, кажуть в церкві твоя свічка горить з обох кінців" розкриває проблему еміграції українців за кордон. Гострі соціальні проблеми сьогодення піднімаються в

композиціях гурту: проблема наркоманії в пісні "Пилип з конопель", що написана в стилі ска; проблема алкоголізму в рок-н-рольній "Чорній горівці".

Постають проблеми індиферентності молодого покоління, яке знаходиться під впливом ІТ-технологій настільки, що втрачає зв'язок не тільки з реальністю, а й з власною самістю. В композиції "Молися, сину" використовується аналогія між сюжетом Старого Заповіту та сьогоденням, коли виникає засилля технічних пристроїв (гаджетів), чий вік дуже нетривалий, всього лиш півроку, після чого вони замінюються новими. За стилем це фанк-рок з типовим басовим рифом, гітарою, ударними та клавішними. Характерним для "Братів Гадюкіних" є створення своєрідного підтексту не лише у вербальному компоненті, а й у музичному, коли розкриваються якісь приховані сенси. Так, між 2-куплетом та гітарним соло виникає новий матеріал – вставка, що асоціюється з зовнішніми та внутрішніми ворогами молодого покоління. Цей інструментальний епізод гротескного характеру з використанням елементів мажорної пентатоніки виконаний характерним для ранніх композицій "Братів" тембром "йоніки" (синтезатор), що змальовує "жовтих людей", з якої згодом проступає гуцульський лад, як носій українського начала. Так виникає образ українця, що занурений у сферу споживання китайських товарів та позбавлений духовного стрижня і глибинного сенсу існування.

Стилістично незвичною видається композиція "День народження", заспів якої поданий у напрямі поп-рок. Дуже сучасний саунд пісні виділяється серед інших пісень. Декламація, що часом наслідує реп, додає композиції більшої експресивної виразності та підкреслює значення тексту. Попри ці новації, такий "класичний" для "Братів Гадюкіних" прийом, як цитування музичного уривку з творчості іншого виконавця, тут також є – залучається фраза з композиції "День народження у тебе" виконавця Теодора Кукурудзи. Досягається ефект яскравого контрасту з іншим матеріалом, адже згадана пісня Кукурудзи, що зазвичай застосовується як застольна, контрастує порівняно з асід-роком, в якому написано попередній інструментальний бридж. Цим самим підкреслюється різкий контраст антитез, якими сповнений вербальний текст. Такий характерний прийом, як звернення до побутових народнопісенних жанрів, також присутній, принаймні, в тексті пісні, зокрема використання стереотипних словосполучень та кліше: "спалахнула смерека", "прилетів лелека", "любов до гроба".

В стилі фанк-рок, який був притаманний деяким композиціям альбому "Було не любити" (1994) "Братів Гадюкіних", витримана композиція "Nobody loves me". Пісня починається з приспіву діалогічного характеру, що проявляється у своєрідному бек-вокалі, в якому чергується проведення в унісонному та акордовому складі. Тематика окреслюється нагальними проблемами, які виникають у сучасному суспільстві споживання: поява безлічі розважальних шоу (кулінарних, танцювальних), серіалів, зовнішньої ефектності сфери шоу-бізнесу з одного боку, та внутрішньої порожнечі з іншого:

"Я культовий музикант – чоловік і транспарант.

Вже двадцяту зиму граю пісню одну.

Танцюрист і кулінар – зараз головне піяр.

Пробиваю проект – щоб на гривню мій портрет".

Аранжування напрочуд гарно поєднує кращі традиції гурту – акордове звучання духової групи (саксофон, тромбон, труба) імітує біг-бэнд. Фактура насичена підголосками, контрапунктами та значними імпровізаційними розділами.

Композиція "Рік шлюбу" поєднує танцювальні ритми румби у інструментальних епізодах та експресивне звучанням вокаліста, що нагадує манеру виконавців в жанрі "шансон". Текст приспіву натякає на пісню "Холодне небо" шансон-виконавця Віктора Калини:

"Холодне, холодне небо,

Холодна, холодна земля,

А між ними на дроті в'януть дві риби.

Рік шлюбу – то ти і я".

В блюз-роковій композиції "Без тіні" використовується характерний для "Братів Гадюкіних" прийом – застосовується цитата з фольклору, а саме уривок пісні "Горіла сосна, палала". В цьому можна вбачати певне перегукування з попередньою творчістю гурту. В тексті йде мова про весілля і так само, як і в пісні "Весілля" з альбому "Було не любити" 1994 року, цитується ця народна пісня, що зазвичай пов'язана з обрядом розплітання коси та вдяганням головного убору. Проте в цій композиції йдеться про наречену без тіні, аналогія з інфернальним началом:

"Без тіні стида, без тіні жалю,

Роги в причосці, хвіст в бікіні,

Сонце сідає, йдеш до мене без тіні".

Пісня "Мільйон кубометрів" поєднує у собі риси хард-рокової композиції "We Will Rock You" Queen з альбому "News of the World" та гуцульського ладу з характерним звучанням мідної духової

групи. В своєрідну контрастну поліфонію поєднуються західні та українські мелодичні пласти: декламація вокаліста – інструментальна відповідь брас-секції. Гетерофонний склад, який був притаманний вокальним партіям ранніх альбомів, відтепер замінився блок-акордами. В тексті пісні поєднуються слова з інших пісень альбому: секонд-хенд ("Secondhand man"), корейський поїзд ("Вниз по Черемошу").

Блюзова гармонійна послідовність (архаїчний 12-тактовий блюз) у пісні "Secondhand man" поєднується з фанк-роковим супроводом. Так само у стилі фанк-рок написана композиція "Вниз по Черемошу", де згадуються події, пов'язані з поїздами Hyundai, які під час суворої зими ламались і люди були вимушені чекати по декілька днів.

Лірична пісня "Made in Ukraine" перегукується з блюз-роковою композицією гурту Metallica – "The Unforgiven II". Вона досить сильно відрізняється від інших композицій за мелодикою та настроєм. Вона підсумовує всі попередні композиції з альбому. Згадується й еміграція ("Чичка Марічка"), поїзди, що стоять ("Вниз по Черемошу"), люди, що 40 років ходять по пустелі ("Молися, сину").

Характерні риси, притаманні альбому "Made in Ukraine":

1) гостра соціальна проблематика – проблеми війни, еміграції, алкоголізму, наркоманії, застосування технологічних пристроїв та занепад моралі, відсутність розвиненої промисловості в Україні та надмірне споживання імпортової продукції.

2) Цей альбом можна вважати своєрідною антологією рок- та поп-музики, де представлені найбільш популярні та "класичні" напрями: диско, поп-рок, блюз, рок-н-рол, босанова, фанк-рок, реггі, ска. Істотно збагатилась жанрово-стилістична палітра: застосовуються ті стилі, які раніше не використовувалися гуртом (румба, босанова).

3) Поєднання джазу та фольклору на рівні застосування блюзового та гуцульського ладів.

4) Тісний зв'язок з фольклорним началом, який проявляється не лише на рівні цитування, а й його творчого переосмислення – написання в дусі фольклору, залучення народних інструментів.

5) Якісне аранжування, з наявністю контрапунктичних ліній – бек-вокал написаний блок-акордами, інструментальне розмаїття (використання не лише "класичного" складу інструментів, а й залучення мідної духової групи).

6) Пісні альбому не просто чергуються, а поєднуються у цілісний цикл. Між піснями виникають смислові арки.

7) Виникають нові елементи – декламація з елементами репу.

8) Істотно виріс рівень лексики гурту, який, не полишивши власної "родзинки", представленої надсянським говором із залученням діалектних слів, як-от "кобіта" (дівчина), "чичка" (дівчина або квітка) та використанням сленгу, практично відкинув ненормативні словосполучення.

9) Яскраве застосування комічного начала у його багатоманітних проявах: гумор, сатира, іронія.

Отже, можна зазначити, що новий альбом "Made in Ukraine" продемонстрував найкращі риси стилю гурту "Брати Гадюкіни" та представив новації, які свідчать про його еволюцію. Творчість гурту вже давно стала прикладом для наслідування, започаткувавши своєрідну традицію української рок-музики, що має яскраво виражений національний характер та тісний зв'язок з фольклором, який виглядає абсолютно органічним у виконанні рок-гурту.

Література

1. Конен В. Рождение джаза / В.Конен. – М.: Советский композитор, 1984. – 312 с.
2. Прес-конференція з приводу виходу нового альбому "MADE IN UKAINE" в УНІАН 09.09.2014 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=AAp8nCZ06Yo&feature=youtu.be>.
3. Украинские музыканты о том, что для них значат "Братья Гадюкины": [інтерв'ю] / Беседу провела Анастасия Марушевская. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://topclub.ua/blog/news/ukrainskie-muzykanty-o-tom-chto-dlya-nih-znachat-bratya-gadyukiny/>.

References

1. Konen V. Rozhdenie dzhaza / V.Konen. – M.: Sovetskij kompozitor, 1984. – 312 s.
2. Pres-konferencija z privodu vihotu novogo al'bomu "MADE IN UKAINE" v UNIAN 09.09.2014: [Elektronij resurs]. – Rezhim dostupu: <https://www.youtube.com/watch?v=AAp8nCZ06Yo&feature=youtu.be>.
3. Ukrainskie muzykanty o tom, chto dlja nih znachat "Brat'ja Gadjukiny": [interv'ju] / besedu provela Anastasija Marushevskaja. – [Elektronij resurs]. – Rezhim dostupu: <http://topclub.ua/blog/news/ukrainskie-muzykanty-o-tom-chto-dlya-nih-znachat-bratya-gadyukiny/>.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МОДИ В КОНТЕКСТІ ДИСКУРСИВНИХ ПРАКТИК

У статті визначається поняття дискурсу, що перефразовує предметні реалії культури в динамічний ряд подання інформації, який розгортається як певне зчитування інформації в часі й просторі культури. Дискурсивні механізми моди визначаються як креативність, жестикуальність, пластичність, співбуттєвість, темпоральність тощо.

Ключові слова: культура, дискурс моди, семіотика, дискурсивні практики моди.

Шандренко Ольга Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент Киевского национального университета культуры и искусств

Интерпретация моды в контексте дискурсивных практик

В статье определяется понятие дискурса, что перефразирует предметные реалии культуры в динамический ряд представления информации, который разворачивается как некое считывание информации во времени и пространстве культуры. Дискурсивные механизмы моды определяются как жестикуальность, пластичность, существование, темпоральность и т.д.

Ключевые слова: культура, дискурс моды, семиотика, дискурсивные практики моды.

Shandrenko Olga, N. PhD in Arts, Kyiv National university of culture and arts

Fashion interpretation in a context of the discursive practices

The word "discourse" became to be particularly topical not only in the problems of semiology, linguistics but also philosophy, culturology, art, advertisement, communication and fashion. Fashion, as a cultural and a social phenomenon gets own discursive practices that appear as a form of original thesaurus. In the research the "fashion" definition is used in a relation to domination, creation, distribution of certain norms, rules, behavior on the cut of one's jib, clothing, mode of dressing, shoes, accessories etc.

Researches of an interdisciplinary connections and a fashion phenomenon are traced in the modern works of U. Lehenkyi, M. Kovrizhenko, L. Dihnich, G. Lola, O. Shandrenko and others. In these works fashion discourse is always culturally open, unaccomplished and exists as a symptom of the eternal formation, permanent incompleteness of possession in a mode, an image, an ideal and a norm. However, the discursive practices and mechanisms are not distinguished in fashion. The task of this article is to identify the special vision of fashion in culture as an unity of the discursive practices.

Statement of the main material research. In French semiology, in the works of M. Foucault, F. de Saussure, the individual (active maker, figure, that changes the culture) is primary considered as a subject of discourse, and discourses are understood as suggestive, emotionally intensive, energetic, socially determined the acts of speech. Speech, unlike language, connected with articulation and communication. F. de Saussure inculcates understanding of sign that exists as unity of signifier and signified, where the main unit is speech, and language uses as mechanism of stowage and forming of speech and senses. The scientist specifies on the feature of report of speech, determination of subjectify of sign, as a unity of signified (concept in sign) and signifier (sensuous). M. Foucault, talk about the loss of denotation (signified), or loss of reference (connection between signifier and signified) [14]. In fact, reference to denotation becomes unnecessary already and the constitutive systems only are begun to exist, or that Jean Baudrillard defined as a simulacrum, and cultural processes are determined by a scientist as a total simulation [4].

The works, in that rise the problems of discourse and discursive mechanisms in the cultural practices are concentrated on the exposure of verbal discourse of fashion. In the "The Fashion System" Roland Barthes determines the vestimentary code of clothing on the example of fashionable photo, by analyzing fashion-magazines, he determines three signs of fashionable discourse: subjective – denotative; depictive, visual – symbolically-vivid; verbal – that has its own speech.

Using principles of Barthes, researcher F. Kosizka [6], examines advertisement cataloging discourse of fashion, as a polyphony of discourses on the example of catalogues of fashionable clothing. D. Bashkatova determines the features of functioning of Russian discourse of fashion, that has semantic codes that correlates with religious, soldiery, musical, medical and other discourses [3]. In G. Lola work "Discourse of fashion", discourse of fashion is determined as a socially-committed conversation about a fashion, as the social rationed dictatorship, that depends on a speaker, journalist, art critic, economist, historian, that determines the manner of thoughts, values and acts [9, 84]. O. Shandrenko [15] determines the temporal acts of 20th century fashion, that take place in the context of virtual reality, as discursive practices in that the creative component occupied a proper place (lat. creatio – creation), as a transition from nonexistence to existence.

Visual practice is a main mechanism that provides the fashion existence. The visualization appears as an image, as a presence of the world of fashion without that fashion cannot take place. Realization of fashion exists due to the dominant of visually-figural row, in other words, identification of images and meanings in the fashion discourse that are mostly iconic, not verbal.

Manifestation of discursive practices in a fashion is possible through the act of articulation. For example, we analyse work of the Italian designer Gianni Versace (1946-1997), that popularized and entered in fashion the constructions with vertical deep cuts on the dresses. It took place as a cardinal gesture, the will of the masculine expression in a suit's formation. Just like this a man's eye "cuts" a dress to see the hidden woman body. There is realization of desire without its realization. Discourse as articulation of desire takes place as a total identity of masculine desire and that, what couturier have made.

Masculinity civilization of 20th of century looking for own image, and trousers, dressed by a woman-jockey perceived as a mask of masculinity civilization, that presents certain discourse-game, that deceived, but essentially it is demonstration of masculine deep corporal code on the woman's body. Discursive mechanisms in a fashion touch not only physical descriptions of the fashion objects, but also help to understand essence. For example, the little black dress of Coco Chanel (1926) generates character that sends to deep intuitions, to the catholic faith, to the monkhood. Puritan ethos, that surrounded Chanel in her childhood, showed up in fashion in sacral and religious character. An act, discursive mechanism, took place, where there is no game, substitution, mask, but there is sacralization of profanes, that takes place as virtual (in a sense – supervalued, possible), gestural projection in reality of fashion, as an image. Discursive practices of fashion are the reflection of intension (as conscious or subconscious intention), intuition of culture, day, time. Fashion discourse happens as un verbal practice of articulation of supersenses, superfeelings, superunity of man and man, man and universe, man and nature, man and animal.

The system of discursive mechanisms, in particular, becomes the most general facilities of information reflection in a fashion. Discursive practices understand as a communicative broadcasting on ontological, coexisting level, as a certain act. Polyphony vision of category discourse sends to further research, fashion as language articulation in a stylish display, when every designer works in a context of graphic, plastic, architectonic and defined fashion practices.

Keywords: fashion, fashion discourse, discursive practices of the fashion.

Використання багатозначного слова "дискурс" (фр. *discourse*, англ. *discourse*, від лат. *discursus* – бігати назад-вперед; рух, кругообіг; бесіда, розмова, мовна діяльність) у сучасній культурі набуло широкого застосування в другій половині ХХ століття. Особливої актуальності набуло слово "дискурс" не лише в семіології, лінгвістиці, а й філософії, культурології, мистецтві, рекламі, комунікації, моді. Причиною такої популярності став так званий лінгвістичний поворот, що поширив структуралістську методологію й структурну лінгвістику на всі напрями в науці. Сучасні дослідники О. Русакова й В. Русаков зауважують, що розуміння дискурсу визначається за принципом фокусації в науковій літературі й визначають відповідні наукові методи: лінгвістичний, семіотичний, соціально-комунікативний, кратологічний, постмодерний, критичний дискурс-аналіз, презентаційний. Проте, як зауважують автори: "не існує жодного "чистого" підходу в дослідженні феномена дискурсу, в якому б не зустрічались елементи інших теорій, що свідчить про всі існуючі концепції, розроблені на основі розвитку інтелектуального діалогу і міждисциплінарних досліджень" [11, 5].

Інтерпретацію культури як сукупності та цілісності дискурсів, як єдності мов поширила французька структуральна школа, чим актуалізувала питання часовості, темпоральності, як домінанту дискурсивних практик. Наукове осмислення дискурсивних практик у працях М.Фуко [13]. Вчений визначає вплив "історичного несвідомого", як мовного характеру мислення, на діяльність людини щодо дискурсивних практик (мовних практик). Фуко стверджує про існування власного дискурсу кожної наукової дисципліни, що проявляється у вигляді певної "форми знання" з власним понятійним апаратом та тезаурусом. Таке розуміння дискурсивних практик за М.Фуко ми пристосовуємо до розуміння феномена моди й намагаємось визначити дискурсивні практики, які також можна розглядати як сукупність певних історичних (періодичних, часових, темпоральних) правил, що визначаються в часі та просторі. Такі правила встановлюють умови існування та поширення моди в конкретну добу та в певному культурному середовищі. Мода, як культурний, соціальний феномен володіє власними дискурсивними практиками, що виступають у вигляді своєрідного тезаурусу. В дослідженні застосування дефініції "мода" ми використовуємо щодо панування, створення, поширення певних норм, правил, поведінки на зовнішній вигляд людини, її одяг, манеру одягатись, взуття, аксесуари та ін.

Сучасні міждисциплінарні дослідження феномена моди другої половини ХХ ст. здійснюються в контекстуальних співвідношеннях дискурсів, визначених в працях К. Леві-Строса, П. Рікера, М. Фуко, Р. Барта, Ж. Лакана, Ч. Пірса та ін. Дослідження міждисциплінарних зв'язків дискурсу й моди прослідковується в працях Ю.Легенького, М. Ковриженко, Л. Дихнич, Г. Лола, О. Шандренко та ін. В них дискурс моди завжди культурно відкритий, незавершений, як симптом вічного становлення, перманентної неповноти володіння в образі, іміджі, ідеалі і нормі. Мода як дискурс, одержуючи повноту мовної моделі, перестає бути модою, перетворюється на стандарт, уніформу тощо.

Дискурс перефразовує предметні реалії культури в динамічний ряд подання інформації, який розгортається як певне зчитування інформації в часі, в просторі культури. Проте, залишаються не означеними дискурсивні практики й механізми, які існують в моді. Завдання статті полягає у виявленні особливого бачення моди в просторі культури як єдності дискурсивних практик.

У французькій семіології (М. Фуко, Ф. де Соссюр) суб'єкт (активний творець, діяч, що змінює культуру) переважно розглядається як суб'єкт дискурсу, а дискурси розуміються як сугестивні, емоційно напружені, енергійні, соціально визначені акти промови [12; 14]. Промова, на відміну від мови, пов'язана з артикуляцією, з актом донесення інформації. Промова, артикулятивність інформації стає тим дискурсом, що набуває онтологічного статусу. На діяльнісному рівні дискурс закріплюється на рівні суб'єкта, як живим продуцентом, дизайнером, актором на сцені, на подіумі, і суб'єктом дискурсу, який формується в зображенні, у вербальній інформації.

Вище ми зазначали, що мода як сукупність складних процесів та явищ існує як діяльність суб'єкта, породжуючи певні засоби, спрямовані на досягнення результату. В свою чергу, категорія "засобу" є надзвичайно синтетичною та складною, адже людина, і суб'єкт, і об'єкт можуть бути засобом. Засобом може стати будь-яка річ, елемент одягу, що використовується у моді. Категорія "результат" діяльності пов'язана з предметом діяльності. На відміну від об'єкта діяльності, предмет, включений в дискурс, в промову, в діяльність, в дію, в подію, стає тим, що доноситься, що презентується, а згодом стає товаром. Особливість такого підходу до розуміння дискурсу проявляється в тому, що все стає товаром, засобом обміну, а діяльність підміняє ті вищі цінності, які не можна перетворити на товар.

Фердинанд де Соссюр впроваджує розуміння бачення знакової одиниці, яка існує як єдність означеного та означального, де головним є промова, а мова є механізмом, автоматичним засобом складання та формування промови й сенсів. Соссюр також вказує на діалектизми, на всі особливості донесення промови, але важливим в його дослідженні є визначення суб'єктивування знаку як єдності означуваного та означального. Означуване є понятійне в знаку, а означальне – чуттєве. Тобто знак залишається феноменом свідомості [12]. М. Фуко, в свою чергу, говорить про втрату денотату (позначуваного), або втрату референції (зв'язку між означувальним та означальним) [14]. Відбувається так, що звернення до денотату вже стає непотрібним, починають існувати лише конститутивні системи, або те, що Жан Бодрійєр визначив як симулякр. З другої половини XX століття культура й культурні процеси визначаються вченим як тотальна симуляція [4].

Праці, в яких порушуються проблеми дискурсу та дискурсивних механізмів в культурних практиках, зосереджені на виявленні вербального дискурсу моди. Насамперед праця Р. Барта "Система моди" [2]. Він визначив декілька дискурсів: по-перше – предмет у моді, тобто річ, як вона створена; другий – зображення (фото в журналі), третій дискурс – вербальний – як мова, що висловлюється, артикулюється в просторі. Особливо важливим для нашого дослідження є таке бачення дискурсу, в якому визначається предметний аспект – денотативний, візуальний – символічно-образний, метапредметний, вербальний – той, що має власну промову та дискурс. Це не лише звична природна мова, це мова зображення, графіки. Барт особливу увагу приділяє вербальному дискурсу, мові, що обмежується вербальним аналізом, без виходу на практику. Так він визначає вестиментарний код одягу на прикладі модної фотографії, аналізуючи журнали мод, визначає три ознаки модного дискурсу: предметну, зображувальну, вербальну.

На нашу думку, Р. Барт категорію дискурс визначає найбільш онтологічно універсально. Особливу увагу вчений зосереджує на визначенні дискурсу сучасних міфів ("Міфологія") [1], зауважуючи про міф, як систему, в якій існує первинна й вторинна мова. Тому і дискурс сучасних міфів виникає в масовій культурі, як дискурс реклами, моди, бренду. Такий підхід усуває категорію знаку, усуває сам знак й змінює категорію дискурсу. Ми приймаємо таке розуміння дискурсу моди й використовуємо його для подальшого дослідження.

Використовуючи принципи Барта, сучасна російська дослідниця Ф. Косицька розглядає рекламно-каталожний дискурс моди, як поліфонію дискурсів [6]. Д. Башкатова визначає особливості функціонування російського дискурсу моди, що має семантичні коди, які співвідносять з релігійними, військовими, музичними, медичними та ін. дискурсами [3].

Розуміння дискурсу моди як полісистемної цілісності репрезентується спектром суб'єктів – вважає Ю. Легенький. Суб'єкт дискурсу моди є поліфонічним проявом. Це прояв роду людини, певної групи людей (фірма, творча спілка, цех тощо), в якій перебувають індивідуальні стилі, образи, іміджі (наприклад, квартали в Англії). Суб'єкт моди завжди є колективним "діячем", репрезентує ту чи іншу спільність уподобань, інтересів, образів, іміджів тощо [7]. Мова (мовлення, дискурс) моди завжди архаїчна, зображувальна, і навіть піктографічно-орієнтована, вона не припускає абстрактного номіналізму. "Тільки в інстанціях дискурсу мова має референцію, – зазначає Поль Рікер, – говорити – означає говорити про щось" [10, 129-130]. Це дуже важлива констатація. Референція відсилає до сенсів, до предметних реалій, а в нашому випадку це відсилання до найбільш архаїчної цілісності. Така референція відбувається засобами

дискурсивних практик. Це дискурс жесту-закликальника, дискурс безпосередньої ідентифікації поза розумом і рефлексією. Суб'єкт дискурсу вмонтований в сам акт, в саму темпоральність моди. Суб'єкт дискурсу не є діячем, який зробив свою справу і пішов геть. Суб'єкт дискурсу моди завжди присутній на майдані, на подіумі. І це зовсім не кутюр'є, не той, хто створює моду, а персоніфікатор інформації або той ідентифікатор, що створює єдність "я" і "ти". Важливо побачити суб'єкт дискурсу моди як родову цілісність, як антропологічний цілісний образ людини, що породжує єдність глядача і того, хто демонструє колекцію. В моді відбувається ототожнення персоніфікатора інформації і глядача.

Так, в статті Лоли Г.М. "Дискурс моди: від наративного кокону до рекламного послання" дискурс моди визначається як соціально-ангажована розмова про моду. На думку автора, дискурс моди представляється як соціальна нормована диктатура, яка залежить від промовця – журналіста, мистецтвознавця, економіста, історика, що визначає образ думок, цінностей та вчинків. "...дискурс моди стає все більш власним, сприймається як норма, тим паче, що прагнення до тотального диктату притаманне майже всім соціальним дискурсам постмодерну" [9, 84]. В дискурсі моди Лола вбачає трансверсію семіотичного тла (фону – рос.) в семіотичні шуми, де під сумнівом опиняється сенс і цінність артефактів моди, які набувають нового семіотичного трансформованого наповнення. Відбувається "налипання" різноманітних сенсів, поліфонія робить артефакт "шумом", що не несе конкретного повідомлення, а стає непотрібним та надокучливим. Вчена зазначає про важливість процесу формування семіотичного тла артефактів моди для розвитку дискурсу моди, що визначається в необхідності організації тла в семіотичну ситуацію, що дає змогу спрямувати семіотичне підґрунтя на розвиток дискурсу. Лола розуміє дискурс як концепцію соціальної семіотики, де дискурс є, по-перше, засобом створення версії реальності, по-друге – динамічною формою соціальної практики, по-третє – інструментом контекстуалізації [9, 84].

Таке трактування дискурсу моди схоже на певні механізми, які використовуються в практиках. Візуальна практика стає одним з тих дискурсивних механізмів, що забезпечують моді її існування. Візуальність проявляється як образ, як наявність світу моди, без якого мода не може відбутися. Мода існує за рахунок домінування візуально-образного ряду, тобто ідентифікації образів і значень у дискурсі моди, які переважно є іконічними, а не вербальними. Мода – піктографічна, образотворчо-конфігуративна. Модель (від лат. *modulus* – "міра, аналог, зразок") в моді визначається та проявляється в образі, пластичному силуеті, конфігурації, але вона не є вербальним конструктором.

Споконвічна "ювенальність" моди має зворотний бік архаїчної (образотворчої) структури дискурсу. Дану концепцію моди протягом багатьох років розробляє Ю. Легенький. Він має на меті орієнтувати розуміння дискурсу моди на полісистемний аналіз. "Аналогія дискурсу моди і систем письма вказує на фундаментальну закономірність моди – абстрактну універсальність варіативної основи (базової моделі) і конкретність особистісно орієнтованої детермінанти. Суть дискурсу моди не в детермінантах "суспільства", "класу", "нації" тощо, як зазвичай вважається, а у своєрідній партитурі детермінантів, які є основою ідентифікації бажаних значень, образів та іміджів. Лаючи моду, ми лаємо "базову модель" – абстрактний, надто загальний принцип та ідеал. Захоплюючись модою, ми захоплюємося партитурою особистісних, означених красою відтінків зразка, що варіюється" [8, 20]. Ю. Легенький, Л. Ткаченко зазначають, що дискурс моди як феномен культури незмінно структурує свої формоутворення на основі базових механізмів культуротворчості – центрації (культурного механізму формування просторів усіх архаїчних культур), обміну цінностями (парадигма європейської культури, починаючи з античності) і трансценденції, характерної для сучасної культури. Якщо детермінанти дискурсу моди типологічно інваріантні цим механізмам культуротворчості й репрезентують їх у порядку історичного генезису (центрації – перенесення цінностей, трансценденція), то детермінативи дискурсу моди демонструють зворотний порядок [8, 67].

У праці О. Шандренко "Віртуальний світ моди" [15] характеризуються темпоральні акти моди ХХ століття, які відбуваються в контексті віртуальної реальності та визначаються як дискурсивні практики, як певна герметизація, індивідуалізація, архаїзація та плюралізація. Автор описує, як дискурсивні практики стають поліфонічним структурним цілим, яке можна описати як деструкцію, деконструкцію, реконструкцію, в яких належне місце посідає креативний компонент, тобто момент креативності (від лат. *creatio* – створення), креативу – як переходу з небуття до буття. В моді ХХ століття креативність відіграє величезну роль. Вона є одним з дискурсивних механізмів. Людина у віртуальній реальності моди створює ідеальний гармонічний світ, образ. Творення відбувається з нічого, це "ніщо" відбувається "тут і тепер". Це ніщівіння, як повне занурення в підсвідоме, в надцінний стан, є спонукою до творчості, що розгортається як співбуттєвий акт.

Дискурсивні практики в моді проявляються через акт артикуляції, що також розглядаються як певне формотворення в костюмі. Як приклад ми аналізуємо творчість італійського дизайнера Джані Версаче (1946-1997), який першим популяризував та ввів у моду конструкції з вертикальними глибокими розрізами на сукні, що викликало в суспільстві неоднозначні думки [5]. Сьогодні цікаво спробувати декодувати такий конструкт, як послання дизайнера, що відбулось як промова модних

інновацій в розрізах на сукнях. З одного боку, це кардинальний жест, волевиявлення чоловічої настанови в формотворенні костюма, адже саме так оком "розрізає" чоловік сукню для того, щоб побачити приховане жіноче тіло, а з іншого – це підміна чоловічого волевиявлення, коли людині дарма даються її бажання в уявному, образному світі моди. Відбувається здійснення бажання без його здійснення. Дискурс тут відбувається як артикуляція бажання, як тотальна ідентичність чоловічого бажання і того, що здійснив кутюр'є. Така проста реальність – простий, архаїчний механізм споживання, засіб вживляння тих чи інших цінностей. Так відтворюється певне чаклунство, певний міф, повернення до архаїки неоліту, коли чоловіче і жіноче були полівалентними.

Маскуліністичної цивілізація XX-XXI століття шукає свій образ. Штани, які одягає жінка, вважаються брутальними на початку XX століття, згодом їх одягає жінка-жокей – і виникає певний паліатив, який відразу сприймається, як маска маскуліністичної цивілізації, що становить певний дискурс-гру, яка начебто вводить в оману, а по суті є мовленням чоловічого глибинного тілесного коду на тілі жінки. Проте жінка вже здатна перенести на себе чоловічі ознаки костюма. Відбувається інтроверсія формотворчих настанов у вигляді подвійної гри як подвійної моделюючої системи. Це також є дискурсивна практика, в якій мода формується як чітко визначена маска (маска як спортивна настанова в спортивному одязі).

У визначенні дискурсивних механізмів у моді ми визначаємо питання, які торкаються не лише фізичних характеристик предметів моди, а намагаємось зрозуміти глибинну сутність її буття. Наприклад, чорна сукня (маленька чорна сукня Коко Шанель (1926р)) – це одяг чорного кольору, виготовлений з певного матеріалу для носіння жінками, що має певну форму і набув особливого поширення на початку XX ст. та залишається актуальний елементом гардеробу більшої кількості жінок у всьому світі [5]. Ми намагаємось дізнатись, що уособлює цей надзвичайно складний образ, створений Шанель? Дана сукня породжує образ, який відсилає до глибинних інтуїцій, до католицької віри, до чернецтва. Шанель тривалий час, будучи дитиною, жила з послушницями в монастирі. Той пуританський етос, що оточує її, стає в майбутньому ненав'язливою маскою простоти, жіночої цноти, що проявляється в моді у сакральному, релігійному образі, чого й бракувало на той час. Відбувається акт, дискурсивний механізм, де немає гри, підміни, маски, а існує сакралізація профанного, яка відбувається як віртуальна (в сенсі – надціннісна, можлива), жестуальна проекція в реальності моди як образу. Те, що ніби падає згори, але зовсім в інших реаліях, в сакрально-скромних та стриманих.

Наступним прикладом модних інновацій, які так чи інакше ми намагаємось розшифровувати як дискурсивні механізми моди, визначаються модні образи. Одним з таких прикладів є відомий образ унісекс, який створила Шанель в 1930-х роках, а Ів Сен-Лоран 1960-х роках довів до уніформи [5]. Маскулінізація, що відбувалася як глибинний, культурологічний імпульс, який озвучила Коко Шанель як "маску, гру в спортивне і неспортивне", Ів Сен-Лоран представив як однозначну уніформу. Однозначність уніформи пов'язується з військовою формою, як з однозначним кодом. Згодом єдність статевих ознак стала надзвичайно привабливим молодіжним імпульсом для моди 60-70-х років та проявилась в напрямках моди, таких як хіпі, панки.

Підсумовуючи вищезазначене, варто вказати, що дискурсивні практики, притаманні майстрам високої моди, є надзвичайно чутливими, які сприймають інтенції і спонуки культури та переводять їх на рівень коду моди, на рівень одягу, що стає модним, стає нормою, іміджем. Так, образ унісекс є не лише образом андрогену, тобто єдності чоловічого і жіночого, це не лише натуральна єдність, не гра чоловічого й жіночого у вигляді трансверсій, що відбувалися в карнавальних варіаціях, в моді "от кутюр", це певна норма, ознака статі між чоловіком і жінкою, яка відбувається як виклик часу, певний шлях, вчинок, що стає своєрідною втечею від складних проблем 70-х років XX століття.

Дискурсивні практики моди є відображенням інтенції (як свідомого чи підсвідомого наміру), інтуїції культури, доби, часу. Знаходяться люди, які в образі одягу створюють синтез, з'єднують різні світи, утворюють в моді артикуляцію та жестуальність. Так, жінка бере на себе набагато більше, ніж у попередні століття, тому виникає образ, що поєднує чоловіче й жіноче, а традиційний код трансгресій стає зовсім іншим. Такі дискурсивні механізми моди визначаються як виявлення епіцентрів креації. Дискурс моди здійснюється як невербальна практика артикуляції надсенсів, надпочуттів, надєдності людини й людини, людини і всесвіту, людини і природи, людини і тварини.

Саме система дискурсивних механізмів стає загальними засобами відображення інформації в моді. А дискурсивні практики розуміються як комунікативне мовлення на онтологічному, співбуттєвому рівні, як певний акт. Існують дискурсивні механізми моди, що дають змогу описати цілісність моди: жестуальність, пластичність, співбуттєвість, темпоральність тощо. Поліфонічність бачення категорії дискурс спрямовує на подальші дослідження, в яких моду варто розглядати як можливу мовну артикуляцію у її стильовому визначенні, коли кожен модельєр, дизайнер працює в контексті зображувальних, пластичних, архітектонічних, означальних практик моди.

Література

1. Барт Р. Мифологии / Ролан Барт [пер. с франц. С. Зенкина]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 320 с.
2. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт ; [пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина]. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
3. Башкатова Д. А. Современный русский дискурс моды : автореф. дис. канд. филолог. наук : 10.02.01 / Дарья Александровна Башкатова. – Москва, 2010. – 20, [1] с.
4. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Жан Бодрийяр ; [пер. с фр., вступ. ст. О. А. Печенкина]. – Тула, 2013. – 204 с.
5. Зелинг Ш. Мода. Век модельеров. 1900-1999 / Шарлотта Зелинг / М. : Konemann, 2000. – 656 с., ил.
6. Косицкая Ф.Л. Каталог моды как симфония дискурсов /Косицкая Ф.Л. // Вестник ТГПУ. – 2006. – №9 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/katalog-mody-kak-simfoniya-diskursov>.
7. Легенький Ю. Философия моды XX столетия / Юрий Легенький. – К. : КНУКИМ, 2003. – 300с.
8. Легенький Ю. Система моды: культурология, эстетика, дизайн / Юрий Легенький, Леся Ткаченко. – К. : ГАЛПУ, 1998. – 224 с.
9. Лола Г.Н. Дискурс моды: от нарративного кокона к рекламному посланию. Мода в контексте культуры /Лола Г.Н.// Сб. ст. Третьей науч. – практ. конф. – Вып. 3. – СПб.: СПбГУКИ, 2008. – С. 83-88.
10. Рикер П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике / Поль Рикер. – М. : "Медиум", 1995. – 415 с.
11. Русакова О.Ф. PR-Дискурс: Теоретико-методологический анализ / О.Ф. Русакова, В. М. Русаков. – Екатеринбург : УрО РАН, Институт международных связей, 2008. – 340 с.
12. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Фердинанд де Соссюр ; [пер. с фран. А. М. Сухотина, под ред. и с примечаниями Р. И. Шор]. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 256 с. – (Лингвистическое наследие XX века).
13. Фуко М, Археология знания / Мишель Фуко ; [пер. с фр. С. Митина, Д. Стасова / Общ. ред. Бр. Левченко]. – К. : Ника-Центр, 1996. – 208 с.
14. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Мишель Фуко ; [пер. с франц. Комментарии и послесловие С. Табачниковой, общ. ред А.Пузыря]. – М., Касталь, 1996. – 448 с.
15. Шандренко О. Віртуальний простір моди / Ольга Шандренко. – К. : КНУКИМ, 2011. – 141с.

References

1. Bart R. Mifologii / R. Bart [per. s franz. S. Zenkina]. – М. : izdat-vo im. Sabashnikovykh, 1996. – 320 s.
2. Bart R. Sistema mody. Statyi po semioteke kultury / R. Bart ; [per. S franz. S. Zenkina]. – М. : izdat-vo im. Sabashnikovykh, 2003.v– 512 s.
3. Bashkatova D. A. Sovremennyy russkiy diskurs mody : avtoref. dis. kand. Filolog. Nauk : 10.02.01 / Darya Bashkatova. – М. : 2010. – 20 s.
4. Bodryiyar Zh. Simulyakry i simulyaziya / Zhan Bodryiyar ; [per. s franz., vstup. st. O. Pechonkina]. – Tula, 2013. – 204s.
5. Zeling Sh. Moda. Vek modelyero. 1900-1999 / Sharlotta Zeling \ M. : Konemann, 2000. – 656 s., il.
6. Kosizkaya F. L. Katalog mody kak simfoniya diskursov // Vestnik TGPU 2006 №9 URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/katalog-mody-kak-simfoniya-diskursov> (15.01.2013)
7. Legenkiy U. Filosofiya mody XX stoletia / Uriy Legenkiy. – К. : KNUKIM, 2003. – 300s.
8. Legenkiy U. Tkachenko L., Sistema mody: kulturologiya, estetika, dizayn / U. Legenkiy, L. Tkachenko. – К. : GALPU, 1998. – 224s.
9. Lola G. N. diskurs mody: ot narrativnogo kokona k reklamnomu poslaniiu. Moda v kontekste kultury : Proceedings of the 3th Scientific and Practical Conference, issue 3. Spb. : SPbGUKI, 2008. S.83-88.
10. Rikor P. Konflikt interpretaziy: ocherki o germeneytike / Pol Rikor – М. : "Medium", 1995. – 415 s.
11. Rusakova O. F., Rusakov V. M. PR-Diskurs: Teoretiko-metologicheskiy analiz / O.F. Rusakova, V. M. Rusakov. – Ekaterinburg : Uro RAN, Institut mezhdunarodnyx svyazey, 2008. – 340 s.
12. Sossiur F. de. Kursobshchey lingvistiki / F. de Sossiur ; [per. s franz. A. M. Sukhotina, pod red. i s primechan. R. I. Shor]. – М. : Editorial URSS, 2004. – 256 s.
13. Fuko M. Archeologia znania / M. Fuko ; [per. s franz. S. Mitina, D. Stasova / Obshch. red. Br. Levchenko]. – К. : Hika-Zentr, 1996. – 208 s.
14. Fuko M. Volia k istine: potu storonu znania, vlasti i seksualnosti. Raboty raznykh let / M. Fuko ; [per. s franz. kommentar. I posleslovie S. Tabachnikovoy, obshch. red. A. Puzyreia]. – М., Kastal, 1996. – 448 s.
15. Shandrenko O. Virtualnyi prostir mody / Olga Shandrenko. – К. : KNUKIM, 2011. – 141s.

НОВИЙ ЕТАП РОЗВИТКУ ЛІМОЖСЬКОЇ РОЗПИСНОЇ ЕМАЛІ: XIX СТОЛІТТЯ

У статті розглядається історія вивчення і колекціонування розписної ліможської емалі у XIX столітті. Саме у другій половині позаминулого сторіччя відбулося відродження інтересу до цієї рідкісної техніки. Розписна емаль стала об'єктом пристрасного колекціонування, її експонували на виставках, почали працювати нові майстерні. У статті наведені приклади творів виробництва того часу, серед яких зустрічаються як стилізації, так і підробки творів XVI ст., аналіз яких дає змогу отримати корисну для датування розписної емалі інформацію.

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, ренесанс, гаряча емаль, розписна емаль, колекція, підробка.

Жильцова Оксана Петровна, аспирантка кафедры теории, истории культуры и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Новый этап развития лиможской расписной эмали: XIX век

В статье рассматривается история изучения и коллекционирования расписной лиможской эмали в XIX веке. Именно во второй половине позапрошлого века произошло возрождение интереса к этой редкой технике. Расписная эмаль стала объектом страстного коллекционирования, ее экспонировали на выставках, начали работать новые мастерские. В статье приведены примеры произведений, среди которых встречаются как стилизации, так и подделки произведений XVI века, поэтому иногда сложно определить время создания расписной эмали.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, ренессанс, горячая эмаль, расписная эмаль, коллекция, подделка.

Zhyltsova Oksana, post-graduate student of the theory, history of culture and musicology of Academy of Management development Culture and Arts

New stage of development of painted enamel of Limoges in the nineteenth century

This article reviews study and collecting of painted enamel of Limoges in the nineteenth century. It was second half of the nineteenth century that showed renewed interest in this rare technique. Overall, painted enamel is not studied enough as was indicated by both domestic and foreign researchers. Best collections of painted enamel are proudly presented by some of the largest and richest museums in the world: the Louvre, the Hermitage, the Metropolitan Museum of Art in New York. Painted enamel of Limoges has always been difficult and expensive technique popular far beyond France. Articles containing such work are considered valuable collector's pieces owned by known historical figures. As we know, Catherine de Medici ordered 39 oval panels for her palace Tuileries and consumer portraits of Leonard Limozen were ordered by Henry II.

Collectors of nineteenth century have readily exhibited works that belong to them at trade shows, social events, and often the formation and replenishment of collections also occurred due to such communication. It should be noted that "elite" collectors included also well-known philanthropist B.I. Khanenko. At the same time, we should notice opening of new shops for the production painted enamel of Limoges, so there is a considerable amount of styling and even imitations of old enamels. The vast majority of enamel articles of XIX century was made for needs of churches and monasteries. And also, very high quality fakes were made. The article presents examples of the production of works of the time, among which there are both styling and counterfeiting works XVI century.

Artistic highly skilled Enamel works were made, including Louis Marcy (1865-1945) and his contemporary Simon-Emerique Pierrat. Louis Philippe Sevres factory set for the task: to find the secret of making painted Limoges enamels of XVI century. Francois Bronziart was the director of Sevres manufactory from 1800 to 1847. He founded enamel on metal workshop in 1845 that worked to 1872. Of course, most of its products accounted for small works depicting allegorical scenes and grisaille or colored ornaments. Many enamel works have made it to head shops in Sevres Jakob Meyer-Heine. In the second half of XIX century, it was very popular to imitate art of the Renaissance. Among the painted enamel works of XIX century were styling and forgery.

So, Museum of Arts and Crafts in Paris kept the "Escape Jonah" plate by Jakob Meyer-Heine, dating from 1851 year. Also, as an example, we can mention the work of Jean-Baptiste Philippe's "Allegory of Justice". Or, in the castle Fontainebleau there is the "Penicault" enamel that features 4 elements – earth, fire, water, air. Apparently, this product has its own character which distinguishes it from the XVI century enamels.

Production of painted enamels was running through most of XIX century. Mostly, it was grisaille. Such high artistic and technical levels of painted enamels of the nineteenth century leads to the fact that today it is often difficult to distinguish articles of XVI century masters or their imitators. Even in museums, there are still works remaining which

cannot be dated, produced possibly during Renaissance or 300 years later. Also typical for painted enamel is unique technology of hot enamel: a study with special tools, such as microscope, does not always provide an answer on the status and quality enamel. So, the popularity of painted enamels in the nineteenth century led not only to the formation of collections, but, in fact, to its revival. This process had great impact on followed jewellery.

Urgency of studying history of collections of painted enamel works and its revival in the XIX century is important for the dating of existing works and promotion of museum's collections from different countries.

Keywords: arts and crafts, Renaissance, hot enamel, painted enamel, collection, fake.

У XIX сторіччі зростає інтерес і мода на мистецтво доби Ренесансу. Серед творів мистецтва ліможська розписна емаль стає однією з найбажаніших для колекціонерів та займає особливе місце, як вишукана та аристократична техніка. Водночас починається вивчення історії розвитку розписної емалі.

Колекціонери XIX сторіччя охоче експонували на виставках твори та спілкувалися між собою. Нерідко формування і поповнення колекцій відбувалось завдяки такому спілкуванню. Треба відзначити, що в коло "обраних" колекціонерів входив і відомий меценат Б.І. Ханенко.

У той час відкриваються нові майстерні з виробництва ліможської емалі, з'являється чимала кількість стилізацій і навіть підробок давніх емалей. Саме високий художній і технічний рівень розписних емалей XIX ст. призводить до того, що сьогодні часто доволі складно відрізнити вироби майстрів XVI сторіччя від їх наслідувачів. Навіть у музеях досі зберігаються твори, які неможливо датувати: вони можуть бути виготовлені у добу Ренесансу або 300 років потому. Це також характерно для розписної емалі, як унікальної техніки гарячої емалі: дослідження за допомогою спеціальних засобів, таких, як мікроскоп, не завжди дають відповідь про стан та якість емалевого покриття. Отже, завданням науково-дослідного пошуку стає історія створення колекційних зібрань, що розглядає виробництво розписних емалей в новий час, враховуючи історико-політичні й суспільні зв'язки, які поряд з інтересом до власного минулого, особливо до епох Середньовіччя і Ренесансу, стають основою збирання колекцій і формування "виставкового" простору.

Вивчення розписної емалі почалося внаслідок сплеску інтересу до неї у XIX сторіччі. Відомими дослідниками ліможської емалі стали французький знавець, реставратор Жан Марі Віктор Марке де Вассело, зберігач відділу Середніх віків і Нового часу Державного Ермітажу Альфред Миколайович Кубе, його наступник Олімпіада Дмитрівна Доброклонська. Сьогодні центром вивчення ліможської емалі, звичайно ж, є Франція. Ізабель Бірон, Монік Бланк і Софі Барат – дослідники розписної емалі, які у своїх працях розглядають не лише історичний і теоретичний аспекти, а й застосовують найновіші технічні засоби для аналізу і датування творів. Також фундаментальні дослідження публікуються у Росії, зокрема праці Т. В. Раппе та Л. С. Булкіної. Саме новітні дослідження західних науковців та їх праці останніх років слугують найкращим джерелом інформації. Адже, на жаль, на пострадянському просторі відчувається брак нових досліджень розписної емалі.

Зважаючи на те, що матеріалом для вивчення розвитку ліможських розписних емалей слугують музейні та приватні колекції, які в більшості сформувались у XIX сторіччі, актуальним стає вивчення відродження давньої техніки розписної емалі у той час, а також процес збирання колекцій, як особливий вид людської діяльності, що отримав широке розповсюдження саме у XIX сторіччі. Головне завдання статті полягає у дослідженні творів розписної емалі XIX сторіччя та вивченні історії формування відомих колекцій з подальшою систематизацією наявної інформації.

Видатний радянський мистецтвознавець А.М. Кубе виокремлює два основні періоди розвитку ліможської розписної емалі: стару школу, яка охоплює другу половину XV сторіччя – першу чверть XVI сторіччя, та нову – після 1530 року [5, 8]. Такий поділ став традиційним для радянської школи мистецтвознавства, але французькі мистецтвознавці використовують іншу періодизацію, не виокремлюючи "стару" та "нову" школу, а рубіжною датою вважають не тільки 1530 рік, а й 1600 рік, називаючи останній – "великим поворотом" [8, 176].

Загалом розписна емаль ще не достатньо вивчена, на що вказують як вітчизняні, так і зарубіжні дослідники. При цьому колекції розписної емалі є гордістю найбільших та найбагатших музеїв світу: Лувр, Ермітаж, Метрополітен-музей мистецтв у Нью-Йорку.

Розглядаючи розписну емаль, як предмет колекціонування, доречно пригадати, що саме у Франції робиться крок від середньовічних скарбниць, в яких лише тезаврують і зберігають, до збирання, для якого обираються відповідні предмети. Як можна судити історії, започаткував це герцог Беррі Іоан Французький (1340-1416). В нього навіть був власний агент із розшуку художніх творів. Починаючи з доби Відродження, колекціонування стає відмінною рисою привілейованого класу [2, 9-10].

Ліможська розписна емаль завжди була складною і коштовною технікою, популярною далеко за межами Франції. Вироби з неї збирали відомі історичні постаті. Відомо, що Катерина Медічі замовляла 39 овальних панно для свого палацу Тюільрі, а замовником портретів у Леонарда Лімозена був Генріх II.

Нова хвиля інтересу до ліможської розписної емалі виникла у XIX сторіччі, що відповідало загальноєвропейській тенденції звернення до культурної спадщини епох Середньовіччя і Ренесансу. Вона знайшла своє відображення і у літературі. Так, згадки про надзвичайно модні у той час емалеві вироби та камеї зустрічаються у творах Олександра Дюма, Теофіля Готье та Поля Валері.

Один з найвідоміших мислителів XX сторіччя – Жан Бодрійяр, аналізуючи людську пристрасть до колекціонування, відзначав, що "сама організація колекції підмінює собою час" [4, 13]. І цей умовивід, на нашу думку, є надзвичайно точним для характеристики колекціонерської діяльності у XIX сторіччі. Всеохоплюючий інтерес до власного минулого панував у суспільстві і визначав його смаки і інтереси. Серед колекціонерів були аристократи, члени правлячих династій та найвідоміші фінансисти, зокрема барон Соломон Ротшильд. Колекціонери спілкувалися й нерідко збагачували власні колекції, купуючи один у одного. Так, Олександр Базилевський купував у графа Пурталес-Горжє у лютому 1865 році, брати Дютуїт – у князя Салтикова, інший колекціонер з царської Росії купив розписну емаль на продажі колекції Дебурже-Дюменіль у 1850 році та продав Базилевському під час продажу власної колекції. І такі ланцюги нескінченні. З часом приватні колекції стали основою музейних колекцій. Так, предмети з колекції О. Базилевського увійшли до збірки Державного Ермітажу, Соломона де Ротшильда – Лувру [8, 11]. А колекція музею декоративного мистецтва у Ліможі складається з творів, подарованих меценатами, серед яких: Александрін Луїз Гранджан, Шарль П'єр Лотодрі та Валенція де Дон Жуан. Валенція де Дон Жуан, до речі, була дочкою відомого мадридського колекціонера, але останні роки свого життя вона провела у Парижі, тому прийняла рішення розподілити надзвичайно багату колекцію антикваріату, зібрану її сім'єю, між Францією та Іспанією [8, 12].

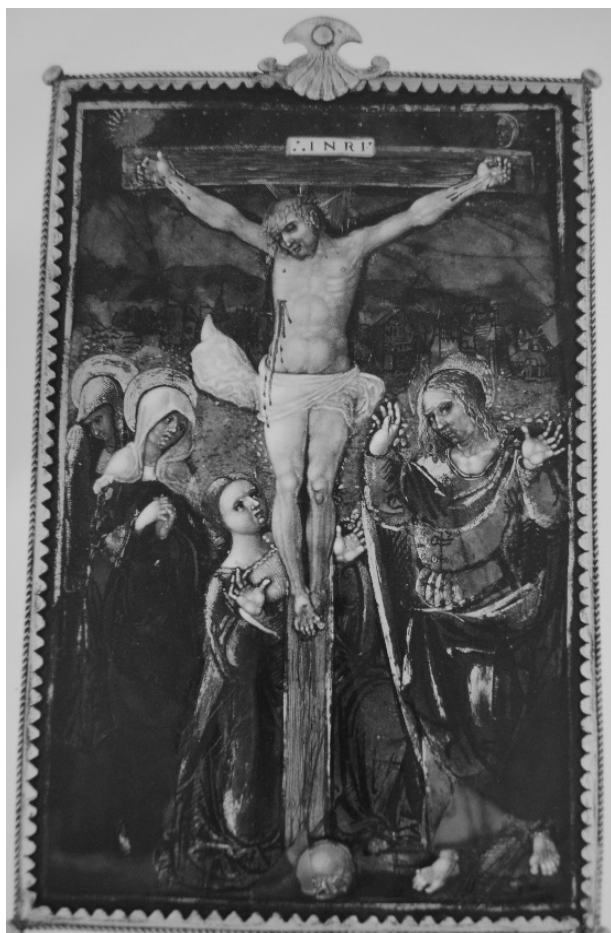
Саме завдяки інтересу Б.І. Ханенка до ліможських емалей, вони сьогодні зберігаються у Києві. Зокрема, у 1892 році на аукціоні в Римі в палаці Боргезе ним була придбана декоративна тарілка "Алегорія січня" роботи П'єра Раймона, а у 1889 році на аукціоні зібрання Ф. Піррі – чаша роботи Жака Лодена із зображенням Аполлона та робота Леонара Лімозена "Сівілла Дельфійська" [1, 132-134].

Колекціонери XIX сторіччя охоче брали участь у організації міжнародних виставок та експонували на них твори, що їм належать. Ліможська емаль експонувалася в той час не лише у музеях, а й на універсальних виставках. Велика кількість виставок допомогла розписній емалі стати більш знаною.

Коло шанувальників ліможської розписної емалі в той час було надзвичайно широким – не тільки колекціонери, а й широка публіка була зачарована мистецтвом XVI сторіччя. Такий надзвичайно високий інтерес призвів до відродження виробництва цих емалей у домі "Андре і Самсон" та Севрській мануфактурі. Переважна більшість емалі XIX сторіччя виготовлялася для потреб церков і монастирів.

Водночас виготовляли й надзвичайно високоякісні підробки. Емалі високого художнього рівня виготовляли, зокрема, Луї Марсі (1865-1945) та його сучасник Сімон-Емерік П'єрат [8, 200]. Сьогодні вже складно відрізнити оригінальні ліможські емалі XVI століття від їх копій і підрбок XIX сторіччя. Так, у Музеї декоративного мистецтва в Парижі зберігається прямокутна поліхромна розписна емаль (розмір 17 см × 10,5 см) із зображенням Розп'яття (Ілюстрація 1). У центрі композиції Хрест, на якому Христос, з одного боку від нього св. Іоан, а з іншого – свята Діва Марія та Марія Магдалена, позаду них невідома свята. Ця пластина жодного разу не експонувалась через сумнівність її походження, та навіть обстеження за допомогою мікроскопу не дало точної відповіді. З одного боку, контремаль з оборотної сторони і стилістика самого зображення відповідає XVI сторіччю. Але дещо незвична композиція і занадто яскраве золото можуть свідчити про попередню реставрацію. Раніше цю пластину було атрибутовано і відзначено, що імовірний автор – Жан І Пеніко. В цілому фігура і обличчя Христа близькі до зображення Христа у "Несенні хреста" XVI століття: великі очі, овал обличчя. Проте риси обличчя святого Іона навпаки відсилають нас до XIX сторіччя: підкреслене білою фарбою підборіддя, вимальовані два передніх зуба, маленькі вуха – все це вказує, що пластина може бути пізньою підробкою [8, 206]. Отже, немає можливості достовірно атрибутувати і підтвердити час виготовлення та авторство цієї емалі.

Такі приклади ілюструють, наскільки високоякісні розписні емалі виготовляли у XIX ст. Серед них були наслідування, стилізації та підробки. Так, яскравим прикладом може слугувати "Портрет чоловіка" (Ілюстрація 2). На пластині зображений чоловік в три чверті. Він одягнений в застебнутий смугастий жовто-синій дублет з червоною тонкою стрічкою. Його вуса, борода і зачіска відповідають моді останніх Валуй та початку правління Генріха IV. Свого часу Леонард Лімозен створив цілу галерею портретів оточення Генріха II на овальних пластинах. Отже, мабуть, творчість саме цього майстра надихнула емальєра на створення даного портрету. Але ще до дослідження за допомогою мікроскопу стало зрозумілим, що ця емаль датується XIX сторіччям. Адже блакитний колір дублета чоловіка був невідомий у добу Ренесансу. Крім того, це підтверджується і занадто прозорою контремалю [8, 208]. Отже, цей портрет чоловіка був виконаний у XIX або на початку XX сторіччя у дусі Ренесансу. Важливо, що метою невідомого, на жаль, автора була не підробка давніх зразків емалей, а надзвичайно талановита стилізація.



Ілюстрація 1. "Розп'яття". Розписна емаль на міді.
Музей декоративного мистецтва. Париж



Ілюстрація 2.
"Портрет чоловіка". Розписна емаль на міді.
Музей декоративного мистецтва. Париж

Луї Філіп поставив перед Севрською мануфактурою завдання – віднайти секрет виготовлення розписних емалей Ліможа XVI століття. Франсуа Броніарт був директором Севрської мануфактури з 1800 до 1847 року. Саме він заснував майстерню емалі на металі у 1845 році, яка працювала до 1872 року. Звичайно, більшу частину її продукції складали невеликі твори із зображенням алегоричних сцен з гризайльними або кольоровими орнаментами. Велика кількість емалевих творів була виготовлена головою майстерні у Севрі Якобом Мейер-Ейном. У другій половині XIX сторіччя було дуже популярним наслідувати мистецтво доби Ренесансу.

Виробництво розписних емалей відбувалося майже усе XIX сторіччя, в більшості це були гризайлі. Так, у музеї Мистецтв і ремесел у Парижі зберігається пластина "Втеча Іона" Якоба Мейер-Ейна, що датується 1851 роком. Також, як приклад, можна згадати роботу Жана-Батіста Філіпа "Алегорія правосуддя". Або емаль з підписом Renicault, що у замку Фонтенбло, де представлені 4 елементи – земля, вогонь, вода, повітря. Але даний твір, очевидно, має власний характер, що відрізняє його від емалей XVI сторіччя [8, 202].

Відтак, виникнувши в Ліможі близько середини XV сторіччя, розписна емаль досягла свого розквіту у наступному сторіччі і мала великий попит у Європі. Твори розписної емалі епохи Ренесансу стали об'єктом пристрасі колекціонерів XIX сторіччя. Саме активна діяльність тогочасних колекціонерів сприяла популяризації і дослідженню ліможської розписної емалі.

У XIX сторіччі розписна емаль отримує визнання і знову стає надзвичайно популярною, її історія вивчається, а твори майстрів минулої доби стають прикладом для виробництва. Відкриваються нові майстерні розписної емалі. Таке зростання інтересу до неї провокує виготовлення і високоякісних підробок. Сьогодні не завжди можлива стовідсоткова достовірна атрибуція творів ліможської розписної емалі. До речі, не залишилися осторонь європейських культурних процесів і еліта України. Про це свідчить колекція ліможської розписної емалі, зібрана Богданом Івановичем Ханенко, яка згодом увійшла у колекцію Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, вивчення якої є перспективним для подальших досліджень.

Література

1. Музей західного та східного мистецтва в Києві: Альбом [Л.Ю.Бабенцова, З.П. Рябікіна]. – К.: Мистецтво, 1983. – 311 с., іл.
2. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей [Дагмар Гейдова Д., Дурдик Я., Кабалова Л. и др.]. – Прага.: АРТИЯ, 1982. – 496 с.
3. Доброклонская О. Лиможские расписные эмали XV и XVI веков. Собрание Государственного Эрмитажа / Доброклонская О. – М., 1969. – 159 с.
4. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр; пер. с франц. С.Н. Зенкина. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
5. Кубе А.Н. Французские расписные эмали XV–XVI веков / Кубе А.Н. – М.-Л.: Искусство, 1937. – 68 с.
6. Шульц І.В. Підписні і датовані фініфті українських майстрів на пам'ятках мистецтва 17–18 ст. / Шульц І.В. // Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті історії та культури: Зб. наук. праць. – Вип. 3. – К., 2001. – С. 145-154.
7. Camille Grand-Dewyse: "Emaux de Limoges au temps des guerres de Religion", 2011, Rennes. – P. 19-30 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.pur-editions.fr/couvertures/1303828768_doc.pdf.
8. Monique Blanc. Émaux peints de Limoges XVe-XVIIIe siècle. La collection du musée des Arts décoratifs/ Monique Blanc. – Paris, 2011. – 224 p.
9. Sophie Baratte. Les émaux peints de Limoges catalogue Musée du Louvre Département des objets d'art/ Sophie Baratte. – Paris, 2000. – 445 p.

References

1. Muzei zakhidnoho ta skhidnoho mystetstva v Kyievi: Albom [L.Yu.Babentsova, Z.P. Riabikina]. – K.: Mystetstvo, 1983. – 311 s., il.
2. Bol'shaia illiustrirovannaia entsiklopediia drevnostei [Dagmar Geidova D., Durdik Ia., Kabalova L. i dr.]. – Praga.: ARTIIA, 1982. – 496 s.
3. Dobroklonskaia O. Limozhskie raspisnye emali XV i XVI vekov. Sobranie Gosudarstvennogo Ermitazha / Dobroklonskaia O. – M., 1969. – 159 s.
4. Bodriiia Zh. Simvolicheskii obmen i smert' / Zh. Bodriiia; per. s frants. S.N. Zenkina. – M.: Dobrosvet, 2000. – 387 s.
5. Kube A.N. Frantsuzskie raspisnye emali KhV–KhVI vekov / Kube A.N. – M.-L.: Iskustvo, 1937. – 68 s.
6. Shults I.V. Pidpysni i datovani finifti ukrainskykh maistriv na pamiatkakh mystetstva 17–18 st. / Shults I.V. // Lavrskiy almanakh. Kyievo-Pecherska lavra v konteksti istorii ta kultury: Zb. nauk. prats. – Vyp. 3. – K., 2001. – S. 145-154.
7. Camille Grand-Dewyse: "Emaux de Limoges au temps des guerres de Religion", 2011, Rennes. – R. 19-30 [Elektronni resurs]. – Rezhim dostupu: http://www.pur-editions.fr/couvertures/1303828768_doc.pdf.
8. Monique Blanc. Émaux peints de Limoges XVe-XVIIIe siècle. La collection du musée des Arts décoratifs/ Monique Blanc. – Paris, 2011. – 224 p.
9. Sophie Baratte. Les émaux peints de Limoges catalogue Musée du Louvre Département des objets d'art/ Sophie Baratte. – Paris, 2000. – 445 p.

УДК 78.022+78.03

Марченко Валерій Віталійович
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

**ЕВОЛЮЦІЯ АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА:
ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ**

У статті простежено шляхи виникнення та розвитку акордеонного мистецтва у світі. Розглянуто процес удосконалення конструкції цього інструмента, з'ясовано причини поширення акордеона в різних країнах світу, відображено становлення та розвиток оригінального репертуару для акордеона.

Ключові слова: акордеонне мистецтво, акордеон, гармоніка, баян, акомпанемент, клавіатура, репертуар.

Марченко Валерий Витальевич, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Эволюция аккордеонного искусства: исторический аспект

В статье прослежены пути возникновения и развития аккордеонного искусства в мире. Освещен процесс усовершенствования конструкции этого инструмента, установлены причины популярности аккордеона в различных странах мира, отражено становление и развитие оригинального репертуара для аккордеона.

Ключевые слова: аккордеонное искусство, аккордеон, гармоника, баян, аккомпанемент, клавиатура, репертуар.

Література

1. Музей західного та східного мистецтва в Києві: Альбом [Л.Ю.Бабенцова, З.П. Рябікіна]. – К.: Мистецтво, 1983. – 311 с., іл.
2. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей [Дагмар Гейдова Д., Дурдик Я., Кабалова Л. и др.]. – Прага.: АРТИЯ, 1982. – 496 с.
3. Доброклонская О. Лиможские расписные эмали XV и XVI веков. Собрание Государственного Эрмитажа / Доброклонская О. – М., 1969. – 159 с.
4. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр; пер. с франц. С.Н. Зенкина. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
5. Кубе А.Н. Французские расписные эмали XV–XVI веков / Кубе А.Н. – М.-Л.: Искусство, 1937. – 68 с.
6. Шульц І.В. Підписні і датовані фініфті українських майстрів на пам'ятках мистецтва 17–18 ст. / Шульц І.В. // Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті історії та культури: Зб. наук. праць. – Вип. 3. – К., 2001. – С. 145-154.
7. Camille Grand-Dewyse: "Emaux de Limoges au temps des guerres de Religion", 2011, Rennes. – P. 19-30 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.pur-editions.fr/couvertures/1303828768_doc.pdf.
8. Monique Blanc. Émaux peints de Limoges XVe-XVIIIe siècle. La collection du musée des Arts décoratifs/ Monique Blanc. – Paris, 2011. – 224 p.
9. Sophie Baratte. Les émaux peints de Limoges catalogue Musée du Louvre Département des objets d'art/ Sophie Baratte. – Paris, 2000. – 445 p.

References

1. Muzei zakhidnoho ta skhidnoho mystetstva v Kyievi: Albom [L.Yu.Babentsova, Z.P. Riabikina]. – K.: Mystetstvo, 1983. – 311 s., il.
2. Bol'shaia illiustrirovannaia entsiklopediia drevnostei [Dagmar Geidova D., Durdik Ia., Kabalova L. i dr.]. – Praga.: ARTIIA, 1982. – 496 s.
3. Dobroklonskaia O. Limozhskie raspisnye emali XV i XVI vekov. Sobranie Gosudarstvennogo Ermitazha / Dobroklonskaia O. – M., 1969. – 159 s.
4. Bodriiia Zh. Simvolicheskii obmen i smert' / Zh. Bodriiia; per. s frants. S.N. Zenkina. – M.: Dobrosvet, 2000. – 387 s.
5. Kube A.N. Frantsuzskie raspisnye emali KhV–KhVI vekov / Kube A.N. – M.-L.: Iskuststvo, 1937. – 68 s.
6. Shults I.V. Pidpysni i datovani finifti ukrainskykh maistriv na pamiatkakh mystetstva 17–18 st. / Shults I.V. // Lavrskiy almanakh. Kyievo-Pecherska lavra v konteksti istorii ta kultury: Zb. nauk. prats. – Vyp. 3. – K., 2001. – S. 145-154.
7. Camille Grand-Dewyse: "Emaux de Limoges au temps des guerres de Religion", 2011, Rennes. – R. 19-30 [Elektronni resurs]. – Rezhim dostupu: http://www.pur-editions.fr/couvertures/1303828768_doc.pdf.
8. Monique Blanc. Émaux peints de Limoges XVe-XVIIIe siècle. La collection du musée des Arts décoratifs/ Monique Blanc. – Paris, 2011. – 224 p.
9. Sophie Baratte. Les émaux peints de Limoges catalogue Musée du Louvre Département des objets d'art/ Sophie Baratte. – Paris, 2000. – 445 p.

УДК 78.022+78.03

Марченко Валерій Віталійович
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

**ЕВОЛЮЦІЯ АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА:
ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ**

У статті простежено шляхи виникнення та розвитку акордеонного мистецтва у світі. Розглянуто процес удосконалення конструкції цього інструмента, з'ясовано причини поширення акордеона в різних країнах світу, відображено становлення та розвиток оригінального репертуару для акордеона.

Ключові слова: акордеонне мистецтво, акордеон, гармоніка, баян, акомпанемент, клавіатура, репертуар.

Марченко Валерий Витальевич, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Эволюция аккордеонного искусства: исторический аспект

В статье прослежены пути возникновения и развития аккордеонного искусства в мире. Освещен процесс усовершенствования конструкции этого инструмента, установлены причины популярности аккордеона в различных странах мира, отражено становление и развитие оригинального репертуара для аккордеона.

Ключевые слова: аккордеонное искусство, аккордеон, гармоника, баян, аккомпанемент, клавиатура, репертуар.

Marchenko Valeriy, PhD-student, National academy of managerial staff of culture and arts

The evolution of the accordion art: historical aspect

This article traces the emergence and development of ways accordion in the world. It was found that the accordion is a keyboard-pneumatic instrument that belongs to the family of harmonics. It belongs to the class of instruments in which the sound stimulus acts metallic plate that vibrates when air pressure. In the article pioneers of this tool and its appearance is determined. The first tool was called "accordion" and was created in 1829 by the Vienna organ master, Cyril Demian. On the right side this tool has a keyboard, five keys that were given basic sounds in D major. On the left one the tool K is situated. Damien had five valves accompaniment that gave ten different chords. The process of improving the design of an accordion is the invention of "mutation" (a device that allowed disconnected ready chords from melodic sounds) and the first register, in which changed the tone. It marked the birth of the factory production of harmonics in Germany, France and Italy. Reported occurrence of harmonic variety called "harmoniye flyut" with the keys on the right side, which were made based on the model of the piano keyboard. They were made by the Viennese master Matheus Bauer. Tools have a range of over three octaves and produced the appearance of accordion. Traced further improving the design of an accordion led to the creation in 1898 by the famous Italian master-designer Mariano Dallape, tool with the right type of piano keyboard and a complete set of chromatic baso-chordal accompaniment. The range of his accordion has about three octaves (g – e), on the left side of the keyboard, which consisted of a set of chromatic bass, major and minor triads, there were 48 buttons. Subsequently, a number of dominant seventh chords appeared. Such accordions got widespread in all European countries, the USA and Japan.

It was found that the improvement of the design led the development of accordion repertoire for the instrument. At the beginning of the XX century it includes not only the works such as popular songs and dance genres (lyric songs, waltzes, marches, polkas, tango, foxtrot, two-step), but some samples of classical music. An accordion began being used as a solo and accompanying instrument in jazz orchestras and ensembles, but in the early 1930s it became a popular pop tool. The reasons for the large and rapid spread of the accordion in various countries are presented by scientists. They include the principles of sound features. The instruments is changing the air pressure by moving the tongue. There is also a change of intensity fluctuations you can get the sound of faint quiet to loud and sharp. The height of the sound does not change, the tools of this principle musicianship can to keep long array, regardless of temperature changes during operation and storage. Another reason is an accordion portability and relatively low complexity in learning the playing on this instrument. At the same time it is pointed out that despite of the extensive development of the accordion, the instrument has not yet received the recognition on of serious musical circles.

The attempts of improvement of the accordion right keyboard revealed in the early XX century. It was found that there were accordions with two manual right the keyboard, which greatly enriched the artistic media tool. They performed transcriptions of classical music and pop compositions. In the 1920s, the accordion keyboard appeared and it was accompanied by commonplace and accordion layout.

It is noted that the great interest to a wide audience, accordion caused due to the identity of the piano right keyboard. Therefore accordionists are t often former professional pianists, variety performances which helped popularize the instrument and identifying its new technical and artistic possibilities.

The formation and development of repertoire for accordion are shown. It is emphasized that the improving the design of accordion, its great popularity around the world have contributed to the interest of professional composers of the tool and the creation of highly original accordion repertoire.

It is noted that the modern accordion is a reed keyboard-pneumatic instrument with a full chromatic scale on the right keyboard, bass and ready (chord) or ready-elected accompaniment on the left. All over the world this tool has taken an important place in contemporary chamber academic culture and remains extremely popular in the amateur environment.

It was found that the accordion has evolved from manual diatonic harmonica to the modern concert instrument with a large amplitude artistic and expressive, technical and timbre, acoustic qualities.

Keywords: accordion art, accordion, bayan, jew's-harp, accompaniment, keyboard, repertoire.

Виконавство на акордеоні займає важливе місце у сучасній світовій культурі. У різних країнах світу акордеон використовується в академічній, естрадній та побутовій сферах. Однак шлях сходження акордеона на академічно-концертний олімп був досить складним, оскільки цей інструмент завжди перебував у "тіні" баяна і тривалий час не мав оригінального репертуару, методики викладання, професійних виконавців. Тому дослідження функціонування та поширення акордеона у різних країнах світу сьогодні є досить актуальним.

Питання появи та розвитку акордеона висвітлюється у працях А. Басурманова, В. Бичкова, М. Давидова, Є. Іванова, М. Імханицького, А. Мірека, Є. Показанник, О. Спешилової та інших. Водночас, попри вагому наукову та практичну значимість праць українських та зарубіжних вчених, проблеми історії становлення та розвитку акордеона і на сьогодні у вітчизняному мистецтвознавстві залишаються малодослідженими. Серед бібліографічних матеріалів немає жодної праці, що визначає акордеонне мистецтво як цілісне явище, відсутні публікації, що мають узагальнюючий характер. Майже всі автори досліджують акордеонне мистецтво у контексті баянного виконавства. Але цей інструмент заслуговує на окреме дослідження, тому метою даної статті є простеження шляхів виникнення та розвитку акордеона у світі.

В інструментознавчій літературі йдеться, що акордеон – це клавішно-пневматичний інструмент, який належить до сімейства гармонік – класу інструментів, у яких подразником звуку виступає металічна пластина, що вібрає під тиском повітря. Варто зауважити, що в США, Європі та інших країнах акордеонами прийнято називати всі різновиди ручних гармонік, а на всьому пострадянському просторі склалася традиція називати акордеоном лише хроматичну гармоніку з правою клавіатурою фортепіанного типу. Саме такий інструмент і є предметом нашого дослідження.

Родоначальниками акордеона вчені називають багатоствольні флейти з язичком, що вільно коливається під тиском повітря. Вже у III тисячолітті до н.е. такі інструменти (кхен, шен, ченг, санг, кін) побутували в країнах Південно-Східної Азії – в Лаосі, Бірмі, Тибеті, Китаї, Японії [7].

Перший інструмент під назвою "акордеон" створив у 1829 р. органний майстер з Відня Кирило Деміан. Цей інструмент мав на правій клавіатурі п'ять клавіш, які видавали основні звуки в ре мажорі. На лівій стороні інструмента К. Деміана було п'ять клапанів для акомпанементу, що давали десять різних акордів. Цей інструмент був придатним для виконання простих діатонічних мелодій. Отримавши патент на створення нового інструмента від 23 травня 1829 р. фірма "Деміан і сини" налагодила виробництво у Відні перших ручних гармонік – акордеонів [6, 26]. Така назва згодом закріпилася за гармоніками з акордовим супроводом на лівій клавіатурі і вони набули поширення в країнах Західної та Східної Європи.

Існують свідчення, що у 1831 р. К. Деміан продовжив роботу над удосконаленням конструкції гармоніки. Майстер винайшов пристрій, що дозволяв відключати готові акорди від мелодичних звуків. Цей пристрій отримав назву "мутація" [5, 58–60].

Дуже важливою стала також поява на гармоніках перемикачів, за допомогою яких змінювали тембр. У 1838 р. у Відні на ручній гармоніці з'явився перший регістр, що отримав в Австрії та Німеччині назву "Tremolo" (пізніше в Росії його називали "розлив"). Із середини 40-х рр. XIX ст. такі інструменти набули великої популярності в Західній Європі. Згодом, на гармоніках з'явився регістр під назвою "Tiefere Oktave" – "низька октава" [5, 60]. Він також зазвичай настроювався з деяким "розливом" і дублював звучання основного голосу октавою нижче. Як бачимо, 30-ті роки XIX ст. характеризуються активною експериментальною діяльністю майстрів з удосконалення гармонік.

У цей період розпочалося фабричне виробництво гармонік, передусім в Німеччині – в Клінгенталі та в Троссінгені. Великої популярності ці інструменти набули у Франції. Паризький майстер Шарль Бюффе дещо змінив конструкцію акордеона і в новому вигляді цей інструмент почали виготовляти Н. Фурно, А. Рейснер, органний майстер М. Александр. Були видані перші школи гри на акордеоні А. Рейснера (1832), М. Пішно (1831–1832), А. Мюллера (1834).

В Італію акордеон потрапив у 1840-х роках. Виробництво ж цього інструмента в Італії розпочалось лише в 1863 році, коли Паоло Сопрані відкрив майстерню в Кастельфідардо. Згодом це місто, а також Страделла і Камерано стали потужними центрами Італії з виробництва акордеонів.

Перші гармоніки з клавішами на правій стороні, що були виготовлені на основі моделі фортепіанної клавіатури, були презентовані на віденській Загальнонімецькій промисловій виставці у 1854 р. Їх виготовив віденський майстер Матеус Бауер. Інструменти мали діапазон більше трьох октав.

Такий різновид гармоніки отримав назву "гармонієфлют" і набув великої популярності. Французькі фірми почали виготовлення різних моделей гармонієфлютів. Однак дослідники зауважують, що моделі цих інструментів не дуже були схожі на звичні нам акордеони. Передусім вони відзначалися другим способом гри і характером звучання через принципово інший спосіб подачі повітря до язичків. Цей інструмент був ручним різновидом фісгармонії, тут не існувало акцентності атаки звуку – однієї із головних властивостей гармоніки, баяна, акордеона [1]. Водночас ручний гармонієфлют, як один із різновидів гармоніки, підготував появу акордеона.

Уже з 1850-х рр. до інструментів з правою клавіатурою фортепіанного типу додали найпростіший набір басів-акордів. Згодом з'явилися інструменти з правою і лівою клавіатурами фортепіанного типу, але через невідповідність рівню виконавства і репертуару вони поширення не набули.

Наприкінці XIX ст. у виготовленні акордеонів сталися помітні зрушення. Так, у 1898 р. відомий італійський майстер-конструктор Маріано Даллапе створив інструмент з правою клавіатурою фортепіанного типу і повним набором хроматичного басо-акордового акомпанементу [5, 172]. Діапазон його акордеона мав близько трьох октав (g – e), а на лівій клавіатурі, яка складалася з хроматичного набору басів, мажорних і мінорних тризвуків, налічувалося 48 кнопок. Згодом з'явився ряд домінантових септакордів. Такі акордеони набули великого поширення в усіх європейських країнах, на початку XX ст. потрапили до США, а згодом – до Японії. У СРСР виробництво акордеонів розпочалося у другій половині 1930-х років.

Із удосконаленням конструкції акордеона відбувається розвиток репертуару для цього інструмента. На початку XX ст. до нього входять уже не лише твори популярних пісенно-танцювальних

жанрів (ліричні пісні, вальси, марші, польки, танго, фокстроти, тустепи), а й деякі зразки класичної музики. Акордеон починають використовувати як сольний та акомпануючий інструмент у джаз-оркестрах і ансамблях, а на початку 1930-х рр. він стає популярним естрадним інструментом.

Велике й швидке поширення акордеона у різних країнах світу дослідники пояснюють декількома причинами. Насамперед, цікавими особливостями принципу звуковидобування: по-перше, у таких інструментів при зміні тиску повітря, що рухає язичок, відбувається й зміна інтенсивності коливань, і можна отримати звучання від ледь чутного тихого до різкого і гучного, а висота звука при цьому не змінюється; по-друге, інструменти з таким принципом звуковидобування здатні довго тримати стрій, незалежно від температурних змін при експлуатації та зберіганні [2]. Також важливе значення мала портативність акордеона і порівняно невелика складність у навчанні гри на цьому інструменті. Однак варто зауважити, що майстерно виконувати твори на акордеоні вдавалося лише поодиноким музикантам, оскільки більшість інструментів другої половини XIX – початку XX ст. мали різкий, пронизливий звук; гра на них була переривистою, неакуратною, із задиханнями і схлипуваннями. Тому, незважаючи на значне поширення акордеона, цей інструмент ще не отримав визнання серйозних музичних кіл. Так, у музичному лексиконі Фрідріха Грасслера подається така характеристика акордеона: "Гармоніка – це жахливе знаряддя торгтур, яким озброюється сучасна молодь чоловічої статі, яка страждає недугами перехідного віку, порушуючи вечорами спокій і порядок на вулицях" [6, 29].

Спочатку акордеони мали вузькі і короткі клавіші, а гриф був розташований під прямим кутом. Це було зумовлено тим, що під час гри на акордеоні, як і на баяні, використовували лише чотири пальці. І лише на початку XX ст., коли відбувся перехід до п'ятипальцевої гри на акордеоні, мензура клавіш збільшилася і наблизилася до фортепіанної. Це також спричинило невеликі зміни у розташуванні грифа правої клавіатури стосовно корпусу – його невеликий нахил у бік виконавця був дуже зручним у процесі гри.

Водночас уже на початку XX ст. акордеоністи з метою розширення можливостей свого інструмента здійснювали спробу удосконалити клавіатуру. Так, відомо, що існували акордеони з двох-мануальною правою клавіатурою, що значно збагатила художні засоби інструмента. Як приклад М. Імханицький подає фото на поштової листівці, де зображений акордеоніст Рауль Луїс Легофф, який грає на інструменті з двома правими мануалами і дев'ятирядною лівою клавіатурою з послідовним розташуванням шести басо-акордових і трьох виборних рядів [5, 175]. Згодом, у 1920–1930-х рр., такі акордеони набули поширення і в ансамблевому виконавстві. На них виконували перекладення класичної музики і естрадні композиції.

У 1920-х рр. на акордеонах з'явилися клавіатури, на яких поєднувались баянна і акордеонна розкладки. Дослідники відзначають, що на італійських інструментах ближче до краю грифа розташована клавіатура фортепіанного типу, тому що її більше використовували, а на фінських, навпаки, ближче до краю грифа розміщена баянна клавіатура – оскільки в цій країні баян набув значно більшого поширення, ніж акордеон [5, 176].

Схожі інструменти після Другої світової війни можна було побачити і в СРСР, деякі майстри-конструктори на замовлення виготовляли чи додавали до фабричних інструментів додаткову праву клавіатуру. Так, М. Імханицький подає фото з особистої колекції, де зображений білоруський музикант-аматор з інструментом, в якому поєднані акордеонна і баянна праві клавіатури [5, 176].

У 1930–1940-х рр. німецька фірма "Hohner" виготовляла моделі акордеонів, у яких гриф мав вигнуту форму, що дозволяло виконавцю охопити значно більший діапазон звучання. З'явилися також інструменти з напівкруглою формою правого і лівого напівкорпусів.

Варто відзначити, що велику зацікавленість широкої аудиторії інструмент викликав завдяки ідентичності правої клавіатури з фортепіанною. Часто піаністам він замінював відсутність фортепіано. Тому виконавцями на акордеонах нерідко ставали піаністи-професіонали, які, використовуючи власний досвід, вивчаючи і розширюючи можливості лівої клавіатури і працюючи над прийомами ведення міху, досягли вагомих результатів у виконанні естрадно-танцювальних п'єс. Їх естрадні виступи сприяли популяризації інструмента і виявленню його нових технічних і художніх можливостей.

Отже, "клавішники" мали більш високий художній рівень виконавства і сприяли підвищенню виконавського рівня тих, хто грав на кнопкових інструментах.

Акордеони набули значного поширення на дансингах, у вар'єте, кабаре, мюзик-холлах, кафешантанах і на пікніках. Ці інструменти допомагали проводити дозвілля людей майже у всіх країнах Західної Європи і США, а згодом і Японії, Австралії, багатьох країнах Азії та Африки. Вже у перші десятиліття XX ст. з'являється багато акордеоністів, які уславилися майстерним виконанням естрадних мініатюр. Серед них – П'єтро Дейро, Гаррі Піатанезі, Чарльз Каміллері, Ентоні Галла-Ріні в США, Сальваторе Джезуальдо в Італії та ін. [5, 174]. Поруч із естрадними творами митці починають виконувати зразки класичної музики – твори Й. С. Баха, Ф. Мендельсона, Д. Палестрини, А. Вівальді, Н. Паганіні, Ф. Шопена.

Водночас у 1920–1930-х рр. назріла нагальна потреба у створенні високохудожнього репертуару для акордеона. Спочатку репертуар створювали самі виконавці. Так, згаданий П'єтро Дейро створив два концерти для акордеона з оркестром, фантазії, увертюри, інші п'єси крупної форми, а також велику кількість аранжувань класичної музики.

У згаданий період спостерігається зацікавленість професійних композиторів звуко-виражальними можливостями акордеона. Так, австрійський композитор Альбан Берг використав акордеон в другому акті своєї опери "Воццек". На думку дослідників, тут вперше у світовому музичному мистецтві були повністю виявлені експресивні можливості акордеона [5, 219–220]. Багато творів для баяна чи акордеона соло і в різноманітних ансамблях створив німецький композитор Хуго Герман. Зокрема, в 1940 р. митець написав двочастинний Концерт для баяна чи акордеона g-moll зі струнним оркестром чи оркестром гармонік і двома литаврами *ad libitum* [5, 227]. Цей твір мав важливе значення для розвитку акордеонного виконавства. Концерт і сьогодні входить до репертуару акордеоністів і баяністів, зокрема, був обов'язковим твором для виконання на третьому турі Міжнародного конкурсу в Клінгенталі в 1997 р. [5, с. 228]. Італійський композитор-акордеоніст Джервазіо Маркосіньорі створив п'єси "Фарби" (1963), "Чотири багателі" (1971), в яких були широко використані нові образні і фактурні засоби, нові прийоми гри. Велику популярність у світі мають твори для акордеона і баяна німецького композитора Юргена Ганцера. Сюїти митця "Образи" і "Механіко" були обов'язковими для виконання на Міжнародному конкурсі в Клінгенталі в 1987 і 1996 роках. Польський композитор Анджей Кшановський написав цілий ряд творів для акордеона соло і ансамблів акордеоністів. Одним із найвагоміших акордеонних циклів композитора є чотиричастинна Соната № 1 (1972). Митці багатьох країн виконують твори Кшиштофа Ольчака, зокрема найвідоміший його твір для акордеона чи баяна – п'єсу "Фантасмагорія" (1978), що набула великої популярності. У 2001 р. датський композитор Бент Лорентсен написав для баяна (акордеона) соло чотиричастинну сюїту "Цирк". Цей твір був обов'язковим для виконання на конкурсі "Кубок світу" 2002 р. в Копенгагені.

Як бачимо, удосконалення конструкції акордеона, його велика популярність в різних країнах світу сприяли зацікавленості професійних композиторів цим інструментом і створенню оригінального високохудожнього акордеонного репертуару.

Сучасний акордеон – це язичковий клавішно-пневматичний музичний інструмент з повним хроматичним звукорядом на правій клавіатурі, басами і готовим (акордовим) або готово-виборним акомпанементом на лівій. У різних країнах світу цей інструмент зайняв вагому нішу в сучасній камерно-академічній культурі і водночас залишається надзвичайно популярним в аматорському середовищі.

Наприкінці ХХ ст. в Україні продовжуються спроби удосконалити конструкцію акордеона. Так, донецький акордеоніст і педагог Едуард Борисенко створив сучасний варіант акордеона з двома мануалами, на який отримав патент у 1996 р. На думку дослідників, цей інструмент є досить досконалим – розміщені на певній відстані ряди другого мануалу дозволяють охопити розташування клавіш більше двох октав, значно спростити виконання скачкоподібної фактури, розширити репертуар творами поліфонічної музики.

Сучасні акордеони виготовляються із застосуванням передових технологій і різних інновацій на всіх стадіях виробництва. Серед світових фабрик із виробництва акордеонів провідні позиції сьогодні займають: "Pigini", "Zero sette", "Borsini", "Bugari", "Brandoni", "Scandalli", "Vignoni", "Paolo Soprani", "Dallape" (Італія); "Weltmeister", "Hohner", "Walter", "Harmona" (Німеччина); "Акко" (Росія); "Slava" (Білорусь) тощо.

Останніми роками акордеон набув великої популярності і як академічний, і як естрадний інструмент. Сучасні популярні рок-і поп-гурти та окремі виконавці часто використовують акордеон у своїх композиціях для збагачення їх тембрового колориту. Можна навести приклад використання акордеона гуртами "Мандри", "Гайдамаки", "Чиж", в кліпах Ані Лорак "Мрій про мене" і М. Поплавського та багатьох інших.

Отже, узагальнено висвітливши основні віхи історії появи та розвитку акордеона у різних країнах світу, доходимо висновку, що цей інструмент еволюціонував від ручної гармоніки на діатонічній основі – до сучасного концертного інструмента з великою амплітудою художньо-виражальних, технічних та темброво-акустичних якостей.

Література

1. Басурманов А. Баянное и аккордеонное искусство / А. Басурманов / Общ. ред. Н. Я. Чайкина. – М.: Кифара, 2003. – 560 с.
2. Бычков В. Баянно-аккордеонная музыка России и Европы / В. Бычков. – Кн. 2 : Аккордеонная музыка Европы. – Челябинск, 1997. – 290 с.

3. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа): підручник / М. Давидов. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 419 с.
4. Іванов Є. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 "Музичне мистецтво" / Є. Іванов. – К., 1995. – 16 с.
5. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства: учеб. пос. / М. Имханицкий. – М., 2006. – 520 с.
6. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна / А. Мирек. – М.: Музыка, 1967. – 196 с.
7. Мирек А. Гармоника: прошлое и настоящее / А. Мирек. – М.: Интерпракс, 1994. – 534 с.
8. Показанник Е. Эволюция пиано-аккордеона: функционирование, конструкция, репертуар: автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Е. Показанник. – Ростов-на-Дону, 1999. – 27 с.

References

1. Basurmanov, A. (2003), Bajannoe i akkordeonnoe iskusstvo [Bayan and akkordion art], Kifara, Moskow, 560 p.
2. Bychkov, V. (1997), Bajanno-akkordeonnaja muzyka Rossii i Evropy: Akkordeonnaja muzyka Evropy [Bayan and akkordion music of Russia and Europe. Akkordion music of Europe], Cheljabinsk, 290 p.
3. Davydov, M. (2005), Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh. (Ukrains'ka akademichna shkola) [History of performance is on folk instruments. (Ukrainian academic school)], high school textbook, National musical academy of Ukraine is the name of P.I. P. I. Tchaikovsky, Kyiv, 419 p.
4. Ivanov, Ye. (1995) Akademichne baianno-akordeonne mystetstvo na Ukraini (istorychnyj aspekt), [An academic bayan and akkordion art is on Ukraine (historical aspect)], Thesis abstract for Cand. Sc. study of art, 17.00.02 "Musical art", Kyiv, 16 p.
5. Imhanickij, M. (2006) Istorija bajannogo i akkordeonnogo iskusstva [History of bayan and akkordeon arts], tutorial, Moskow, 520 p.
6. Mirek, A. (1967) Iz istorii akkordeona i bajana [From history of accordion and bayan], Muzyka, Moskow, 196 p.
7. Mirek, A. (1994) Garmonika: proshloe i nastojashhee [Accordion: the pas and today], Interpraks, Moskow, 534 p.
8. Pokazannik, E. (1999) Jevoljucija piano-akkordeona: funkcionirovanie, konstrukcija, repertuar, [Evolution of piano-accordion: functioning, construction, repertoire], Thesis abstract for Cand. Sc. study of art, 17.00.02 "Musical art", Rostov-na-Donu, 27 p.

УДК 78.01:782.9

Теребун Дмитро Сергійович
аспірант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
e-mail: terebundm@gmail.com

МИСТЕЦЬКІ ДІАЛОГИ ДЖАЗУ І АВАНГАРДНОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Стаття присвячена діалогу двох мистецьких традицій ХХ століття – джазу і музичного авангарду. Діалог двох традицій (академічно-авангардної і власне джазової) відбувається як з боку джазменів (освоєння принципів авангардної мови), так і з боку композиторів академічного напрямку. Доведено, що в течіях модерн-джазу діалогічно переплелися майже всі композиційно-технічні принципи академічного авангардного мистецтва: додекафонна техніка, сонористика, алеаторика, конкретна музика, хепенінг тощо. Такі стильові різновиди нового джазового мистецтва, як бібоп, кул-джаз, модальний, атональний, фрі-джаз та ін. – це результат синтезу джазової традиції та найрадикальніших надбань музичного авангарду ХХ століття.

Ключові слова: мистецтво джазу, діалог, джазовий діалог, музичний авангард.

Теребун Дмитрий Сергеевич, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств
Художественные диалоги джаза и авангардной академической традиции

Статья посвящена диалогу двух художественных традиций ХХ столетия – джаза и музыкального авангарда. Диалог двух традиций (академической-авангардной и собственно джазовой) происходит как со стороны джазменов (освоение принципов авангардного языка), так и со стороны академических композиторов. Доказано, что в течениях модерн-джаза диалогически переплелись почти все композиционно-технические принципы академического авангардного искусства: додекафонная техника, сонористика, алеаторика, конкретная музыка, хэппенинг и т.п. Такие стилевые разновидности нового джазового искусства, как бибоп, кул-джаз, модальный, атональный, фри-джаз и др. – результат синтеза джазовой традиции и радикальных достижений музыкального авангарда ХХ века.

Ключевые слова: искусство джаза, диалог, джазовый диалог, музыкальный авангард.

3. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа): підручник / М. Давидов. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 419 с.
4. Іванов Є. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 "Музичне мистецтво" / Є. Іванов. – К., 1995. – 16 с.
5. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства: учеб. пос. / М. Имханицкий. – М., 2006. – 520 с.
6. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна / А. Мирек. – М.: Музыка, 1967. – 196 с.
7. Мирек А. Гармоника: прошлое и настоящее / А. Мирек. – М.: Интерпракс, 1994. – 534 с.
8. Показанник Е. Эволюция пиано-аккордеона: функционирование, конструкция, репертуар: автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Е. Показанник. – Ростов-на-Дону, 1999. – 27 с.

References

1. Basurmanov, A. (2003), Bajannoe i akkordeonnoe iskusstvo [Bayan and akkordion art], Kifara, Moskow, 560 p.
2. Bychkov, V. (1997), Bajanno-akkordeonnaja muzyka Rossii i Evropy: Akkordeonnaja muzyka Evropy [Bayan and akkordion music of Russia and Europe. Akkordion music of Europe], Cheljabinsk, 290 p.
3. Davydov, M. (2005), Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh. (Ukrains'ka akademichna shkola) [History of performance is on folk instruments. (Ukrainian academic school)], high school textbook, National musical academy of Ukraine is the name of P.I. P. I. Tchaikovsky, Kyiv, 419 p.
4. Ivanov, Ye. (1995) Akademichne baianno-akordeonne mystetstvo na Ukraini (istorychnyj aspekt), [An academic bayan and akkordion art is on Ukraine (historical aspect)], Thesis abstract for Cand. Sc. study of art, 17.00.02 "Musical art", Kyiv, 16 p.
5. Imhanickij, M. (2006) Istorija bajannogo i akkordeonnogo iskusstva [History of bayan and akkordeon arts], tutorial, Moskow, 520 p.
6. Mirek, A. (1967) Iz istorii akkordeona i bajana [From history of accordion and bayan], Muzyka, Moskow, 196 p.
7. Mirek, A. (1994) Garmonika: proshloe i nastojashhee [Accordion: the pas and today], Interpraks, Moskow, 534 p.
8. Pokazannik, E. (1999) Jevojucija piano-akkordeona: funkcionirovanie, konstrukcija, repertuar, [Evolution of piano-accordion: functioning, construction, repertoire], Thesis abstract for Cand. Sc. study of art, 17.00.02 "Musical art", Rostov-na-Donu, 27 p.

УДК 78.01:782.9

Теребун Дмитро Сергійович
аспірант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
e-mail: terebundm@gmail.com

МИСТЕЦЬКІ ДІАЛОГИ ДЖАЗУ І АВАНГАРДНОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Стаття присвячена діалогу двох мистецьких традицій ХХ століття – джазу і музичного авангарду. Діалог двох традицій (академічно-авангардної і власне джазової) відбувається як з боку джазменів (освоєння принципів авангардної мови), так і з боку композиторів академічного напрямку. Доведено, що в течіях модерн-джазу діалогічно переплелися майже всі композиційно-технічні принципи академічного авангардного мистецтва: додекафонна техніка, сонористика, алеаторика, конкретна музика, хепенінг тощо. Такі стильові різновиди нового джазового мистецтва, як бібоп, кул-джаз, модальний, атональний, фрі-джаз та ін. – це результат синтезу джазової традиції та найрадикальніших надбань музичного авангарду ХХ століття.

Ключові слова: мистецтво джазу, діалог, джазовий діалог, музичний авангард.

Теребун Дмитрий Сергеевич, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств
Художественные диалоги джаза и авангардной академической традиции

Статья посвящена диалогу двух художественных традиций ХХ столетия – джаза и музыкального авангарда. Диалог двух традиций (академической-авангардной и собственно джазовой) происходит как со стороны джазменов (освоение принципов авангардного языка), так и со стороны академических композиторов. Доказано, что в течениях модерн-джаза диалогически переплелись почти все композиционно-технические принципы академического авангардного искусства: додекафонная техника, сонористика, алеаторика, конкретная музыка, хэппенинг и т.п. Такие стилевые разновидности нового джазового искусства, как бибоп, кул-джаз, модальный, атональный, фри-джаз и др. – результат синтеза джазовой традиции и радикальных достижений музыкального авангарда ХХ века.

Ключевые слова: искусство джаза, диалог, джазовый диалог, музыкальный авангард.

Terebun Dmytro, postgraduate National academy of managerial staff of culture and arts

Artistic dialogues of jazz and avant-garde academic tradition

The article is devoted to the dialogue between the two artistic traditions of the twentieth century such as the art of jazz and avant-garde music. The main purpose of this article is to examine the phenomenon of jazz as a musical art that engages in dialogue with the academic avant-garde directions. To get the goal we have to find out the reasons of jazz "appealing" to the avant-garde compositional techniques, to analyze the dialogic nature of jazz in the oppositions' jazz – avant-garde". Jazz art is dialogic by its nature: a dialogue between two traditions (academic, avant-garde and jazz). It comes from both jazz (mastering the principles of the avant-garde language) and academic composers. Thus, the association of jazz with avant-garde academic tradition defined bold experiments in the emergence of a new era jazz art-modern jazz. A feature of this process is the absence of mechanically combining audio languages two different directions, and is a specific form of dialogue arts. It is proved that in trends of modern jazz dialogically almost all the compositional and technical principles of the academic avant-garde art such as dodecaphony technique, sonority, aleatory, concrete music, happenings, etc are intertwined. Such stylistic variety of the new jazz art as bebop, cool jazz, modal, atonal, free jazz, and etc. is the result of the synthesis of the jazz tradition and the radical achievements in the twentieth century avant-garde music. The author emphasized that the study of problems of the so-called avant-garde jazz, conducted mainly in Western researchers, especially in the works of J. Berendt, A. Morgan, R. Horriksa, H. Hellhunda, F. Wilmer, G. Schuller and others. In the Russian language literature studying of free jazz is represented less than the studying of archaic (traditional) jazz art. The Russian-language research base is represented by works Je Barban, W. Kohnen, Je Ovchinnikov, O. Chernishova, A. Fischer, F. Shaka et al. Analyzing the domestic literature on this subject, we can say that the lack of consideration of the problem dialogicality "relationship" between the jazz tradition and avant-garde type of thinking that causes the relevance and direction author's studying. The author of the article analyzes the main stages of the formation of modern-jazz. Thus, the origins of jazz "revolution" in the 1940s relate to surveying the two styles: swing – the climax of the former and bebop – the first course of modern jazz. Failure of African-American intellectuals of the 1940s, the orientation at mass audience and dance lifted jazz art to a new level. In 1940s jazz determined departure from the aesthetics of popular art to the aesthetics of art elite. Jazz concert practice, which found expression in the dance culture transformed from the practice of academic art to the hearing. On modification of jazz wagged possibility of professional education in colleges or universities who have used many jazzmen. Cool jazz ("Intelligent Jazz"), serialism, free jazz, jazz happenings are basic currents of art, which are characterized by features of the technique. The article describes the features of the innovations in the technique of execution of each of the styles. Among the representatives of the avant-garde jazz in serial techniques were Don Ellis, Wolfgang Downer, Andrew and Alexander von Tzhaskovsky Slippenbach who was one of the leading improvisers Europe. E. Barban focuses on the fact that the attempts of bringing art to the new series of jazz were not fruitful. The reason of it, the researcher sees in jazz specifics "improvisation, especially swing, great importance of personal expressiveness – not fit well with the rationalist logic of total serialism." Interest creativity avant-garde jazz musicians, in particular, J. Cage, K. Stockhausen, P. Boulez has actually led to the birth of free jazz style. Structurally, free jazz is a continuation of the academic avant-garde experiments. Therefore, focusing on the academic music of the XX century and mastering modern compositional techniques, the new generation of jazz musicians trying moved away from the tradition of the perception of jazz as an art entertainment and eager to be perceived on a par with the "serious" music. The author emphasized the desire of representatives of so-called avant-garde jazz to direct all their efforts to ensure that dialogue between the two traditions (academic, avant-garde and jazz) would be constant and bilateral, importance and relevance of the dialogue between the avant-garde composers and professional components of the language of jazz.

Keywords: jazz, dialogue, jazz dialogue, avant-garde music.

Системна взаємодія мистецтв у XX столітті має форму складних багаторівневих відносин, конфігуративним елементом яких є діалог. Серед мистецьких процесів XX століття джазове мистецтво є унікальним за своєю суттю, оскільки природно діалогічне: діалог відбувається між виконавцями, між виконавцями і аудиторією, у позамузичних формах та в мистецьких діалогах. Так, поєднання джазу із авангардною академічною традицією відзначилося сміливими експериментами у виникненні нової ери джазового мистецтва – модерн-джазу. Особливість даного процесу полягає в тому, що це не механічне об'єднання музичних мов двох різних напрямів, а специфічна форма мистецького діалогу.

Дослідження проблем так званого авангардного джазу відбувалося переважно у працях західних дослідників, зокрема: Я. Берендта, А. Моргана, Р. Хоррікса, Х. Хеллхунда, Ф. Уілмера, Г. Шуллера та ін. У російськомовній науковій літературі вивчення фрі-джазу представлено в меншому ступені, ніж дослідження архаїчного (традиційного) джазового мистецтва. З російськомовної джерельної бази згадаємо праці Є. Барбана, В. Конен, Є. Овчиннікова, О. Чернишова, А. Фішер, Ф. Шака та ін. Аналізуючи вітчизняну літературу з означеної проблематики, можна констатувати факт відсутності розробки проблеми діалогічних відносин між джазовою мистецькою традицією і авангардним типом мислення (музичною мовою), що і зумовлює актуальність дослідження. Отже, мета статті полягає у розгляді джазу як явища музичного мистецтва, що активно вступає в діалог з академічними авангардними напрямками. Для досягнення мети необхідно виявити причини, внаслідок яких джаз "звернувся" до авангардних композиторських технік, та проаналізувати діалогічну природу джазу в позиції "джаз-авангард".

У світовій культурі XX століття відзначилося знаком глобального синтезу, означивши одну з основоположних тенденцій часу – діалогічність художніх традицій.

Діалог джазу з європейською музичною традицією формувався поступово: спочатку він будувався на цитуванні та адаптації популярних класичних творів (1920–1930-і рр.), а згодом (1930–1940-і рр.) з'явилися транскрипції та обробки. Історично склалися нові стилі джазу, в яких дедалі більше проявлялося прагнення до пошуку нових елементів музичної мови, пов'язаних з музикою європейської академічної традиції, зокрема з її радикальним проявом – авангардом. Такі кардинальні зміни у джазовому мистецтві зумовили розмежування його історії на два періоди: традиційний і сучасний (модерн-джаз). Витоки джазової "революції" (А. Фішер) відносять до 1940-х років, коли зустрічаються два суміжних стилі: свінг – кульмінація розвитку колишнього джазу і бібоп – перша течія сучасного джазу. Вважається, що своїм народженням бібоп зобов'язаний Ч. Паркеру, Д. Гіллеспі, Т. Монку та ін.

Орієнтація джазу на елітарне мистецтво¹ була зумовлена низкою процесів соціокультурного характеру. Так, становлення модерн-джазу, як і будь-якого мистецького прояву, базувалося на відображенні митцями власного світосприйняття. Для молодих боперів-афроамериканців це був час підсиленої боротьби за рівні права з білими, які вони намагалися виразити в музиці. Музиканти більше не хотіли розважати публіку, яка бажала лише зручних танцювальних ритмів. "Публіка знемагає від їх музики, в якій немає ні мелодії, що могла б запам'ятатися, ні ритму, під який можна танцювати..." [4, 362], – обурювався Луї Армстронг. Ідея самоцінності й антирозважальності джазу скеровує творчі пошуки молодих. Тому зрозуміле їх різко негативне ставлення до поведінки на сцені Луї Армстронга та інших джазменів, котрі прагнули своїми виступами "вгодити білим товстосумам". Тож на підйомі революційного протесту і самовираження афроамериканці-інтелектуали 1940-х років відмовляються від орієнтації на масового слухача й танцювальності і стають родоначальниками бібопу, піднімаючи джазове мистецтво на принципово новий рівень.

Іншою причиною видозмінення джазу стала можливість здобувати професійну освіту в коледжах та університетах, якою скористалося багато джазменів. Приміром, Ленні Трістано отримав ступінь магістра з композиції, Джон Льюїс закінчив університет, як піаніст і композитор, а Дейв Друбек брав уроки у Даріуса Мійо та Арнольда Шенберга. Тож, орієнтуючись на академічну музику XX століття та опановуючи сучасні композиторські техніки, джазові музиканти нового покоління намагалися відійти від традиції сприйняття джазу як мистецтва розважального характеру і прагнули бути сприйнятими на рівні з "серйозною" музикою.

40-і роки XX століття позначилися на відході джазу від естетики масового мистецтва (В. Коен) до естетики мистецтва неприкладного – елітарного. Джазова концертна практика, що знаходила вираження у танцювальній культурі, переходить до практики академічного мистецтва – слухання. Творчі пошуки бібоперів Ч. Паркера, Д. Гіллеспі, Б. Пауелла, Т. Монка та ін. характеризуються загостренням гармонічної мови, "розхитаною" тональністю, новими модальними системами, використанням численних альтерацій. Для бібопу характерні складні імпровізації у швидкому темпі, засновані на розвитку гармонічної вертикалі, а не мелодійної лінії, як було у попередніх джазових напрямках.

Однією з головних причин структурної перебудови джазу стало остаточне дозрівання естетичної системи джазового мистецтва, що призвело до розширення ідейно-змістовного діапазону та залучення принципово нових засобів з арсеналу композиторських технік академічного мистецтва, зокрема радикального його напрямку.

Одним із перших, хто в експериментальному діалозі синтезував принципи бібопу з європейською академічною традицією, був Modern Jazz Quartet (MJQ), заснований 1952 року Мілтом Джексоном та Джоном Льюїсом. Під впливом композиторів академічного музичного авангарду (зокрема, пуантилізму А. Веберна і ритмічних принципів О. Мессіана [7, 59]), музиканти у своїх експериментах далеко відійшли від традиційних джазових канонів, тим самим відобразивши неповторну атмосферу діалогу двох типів музичного мислення².

Діалог джазу з авангардними практиками вбачається у кул-джазі ("інтелектуальний джаз"). Головуючим тут стає поліфонічне викладення мелодичної лінії на фоні політональності або взагалі атонального музичного мислення. Характерною є імпровізація не на основі гармонійної послідовності певної структури – "квадрата", а певного звукоряду, створеного з теми твору. Наприклад, для п'єси *Intuition i Digression* (1949) Ленні Трістано характерні вільні атональні імпровізації, які згодом стануть характерною рисою стилю. Окрім цього, Ленні Трістано використовував такі можливості звукозапису, як пришвидшення плівки та накладення записів (альбом *The New Tristano*, 1961), тобто експериментував у галузі конкретної музики – нагадаємо, що "академічне" народження конкретної музики відбулося 1948 року з появою твору П. Шеффера "Концерт шумів".

Інше надбання післявоєнного авангарду, що увійшло до джазової практики, – серіалізм, який найяскравіше проявився у композиторів дармштадської школи – П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Ноно.

Композитори інтерпретували його як новий "спосіб мислення". Тотальна серіальна техніка бере початок із додекафонної системи композиторського письма, але поширюється на всі елементи музичного цілого (ритм, мелодія, динамічні відтінки і ін.). Серед представників авангардного джазу у серіальній техніці пробували себе Дон Елліс, Вольфган Даунер, Анджей Тжасковський та Олександр фон Шліппенбах – один з провідних імпровізаторів Європи. У 1966 році ним було створено авангардистський біг-бэнд Globe Unity Orchestra, діяльність якого заклала основи фрі-джазу в Європі. До речі, Шліппенбах, здобуваючи освіту в Кельнській академії музики (1959–1963), займався композицією у Берндта Алоїза Циммермана.

Є. Барбан акцентує увагу на тому, що спроби привнесення серійної техніки до нового джазу не виявилися плідними. Причину дослідник вбачає у джазовій специфіці: "імпровізаційність, особливості свінгу, величезне значення особистісної експресивності – погано поєднується із раціоналістичною логікою тотального серіалізму" [1, 215–216].

Окрім невдалих серіальних спроб, Дон Елліс експериментував у жанрі "хепенінгу". 1963 року джазмен створив Оркестр імпровізації (Improvisational Workshop Orchestra), з яким проводив епатажні виступи. Так, порядок виступів розігрувався в карти на очах у публіки; музиканти за допомогою своїх інструментів намагалися зобразити сюжет художніх полотен, відтворювали природні звуки на зразок шуму моря або човгання. Також Елліс практикував мікрохроматичні експерименти (1965); на його замовлення були навіть створені труби з додатковим клапаном – для відтворення чвертьтонів. Можна припустити, що на зацікавленість мікрохроматичною авангардною технікою вплинуло спілкування Елліса із Гаррі Партчем – американським композитором і конструктором музичних інструментів, який більшість своїх творів написав для самостійно виготовлених інструментів, налаштованих на звукоряд із 11, 13, 31 або 43 тонів в октаві.

Зацікавленість джазових музикантів творчістю авангардистів, зокрема Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, П. Булеза, фактично призвела до народження стилю фрі-джаз. Так, надихнувшись епатажними виступами представників радикального мистецтва, Ерік Долфі та Орнетт Коулман створили твір "Вільний джаз" ("Free jazz", 1960). Як відомо, саме завдяки виходу альбому "Free Jazz: A Collective Improvisation" стиль отримав назву фрі-джаз (вільний джаз). 40-хвилинна імпровізація бендів Е. Долфі і О. Коулмана представляє собою одночасне спонтанне музикування восьми інструменталістів, де лише інколи всі виконавці на нетривалий час сходяться в заздалегідь написаному Коулманом ритмічному "унісоні" [7, 68]. Структурно фрі-джаз є продовженням експериментів академічного авангарду.

Діалогічні відносини фрі-джазу з академічним авангардом характеризуються спільним розумінням того, що кордони між музичним звуком і шумом вкрай розпливчасті: фактично будь-який звук, що на перший погляд не має відношення до музики, може бути творчо перетворений і використаний в композиції або імпровізації [9].

Відмітимо, що звуковисотна організація у джазових течіях, які виникали слідом за бібопом, акумулювала в собі розвиток усіх тенденцій, закладених у першому стилі модерн-джазу. Так, розширення та розхитування тональності привело до вільно використовуваної дванадцятитонової системи; відтворення лабільного фольклорного інтонування знайшло відображення у мікрохроматиці; орієнтація на модально-мелодійні лади вилилася у формування "модального джазу".

Згадаємо, наприклад, "лідійську концепцію", що сприяла становленню модального джазу Джорджа Рассела. Як раціональна тонова організація, "лідійська концепція"³ була створена у 1950-х роках, пізніше отримала назву "Лідійська хроматична концепція тональної організації". Рассел перетворив свою концепцію з тональної організації, що спирається на семиступеневий натуральний лад, побудований на чистій діатоніці, на концепцію, що спирається на дванадцятитоновий звукоряд, причому ієрархія інтервального ряду будується в ній за принципом співвіднесеності інтервалів з центральним тоном (тобто за пантональним принципом) [1, 216]. У такий спосіб лідер джазового авангарду Дж. Рассел у своїй творчості приходив до утвердження атоналізму.

В академічній композиторській практиці XX століття широко вживаним став метод композиції за допомогою числових послідовностей (рядів Фібоначчі, Люка тощо). Один із найвпливовіших ідеологів фрі-джазу Ентоні Брекстон⁴, якого влучно назвали "хорошим шахістом" (У. Марсалис), іноді використовує математичні принципи, зокрема теорію груп, геометричні побудови, звертається до хімічних та фізичних галузей знань (твори з альбому "Beyond Quantum", "Creative Orchestra" та ін.). За звичай Брекстон супроводжував виступи аналітичними музикознавчими коментарями, пояснюючи свої музичні експерименти, що також зближує його з композиторами-авангардистами.

Крім того, Брекстон відомий як автор опери "Trillium", над якою працював 25 років (з 1985 р.). Опера мала йти 12 днів поспіль, а залучені 100 оркестрів керуватися за допомогою супутника. Нemoжливо не провести паралель з циклом із семи опер "Світло" ("Сім Днів Тижня" /1977–2003/) К. Што-

кхаузіна, який композитор писав упродовж 26 років (нагадаємо, гепталогія мала загальну тривалість 29 годин). Тож не дивно, що сам Брекстон своїми вчителями вважав, окрім джазменів, ще й А. Шенберга, Дж. Кейджа і К. Штокхаузіна: "Я намагався створити музику з того, що я взяв у них..." [3].

Представники так званого авангардного джазу всі свої зусилля спрямовували на те, щоб діалог двох традицій (академічної-авангардної і власне джазової) був не тільки постійним, а й двостороннім. Так, за Г. Шуллером, діалог відбувається, з одного боку, з освоєння джазовими музикантами принципів сучасної академічної музики, а з іншого – у прагненні академічних (не джазових) композиторів створити твори для джазменів, результатом чого є спільна творчість джазменів і "виконавців-академістів" [10]. Дослідник джазового мистецтва Д. Ухов виокремлює чотири рівні адаптації джазу в академічній традиції: 1) "колеристичний" рівень – використання тембрових можливостей інструментальних ансамблів, властивих джазу, або ж "приджазованого" звучання звичних інструментів (наприклад, в опері "Солдати" Б. Циммермана, "Колажі і форми" Б. Шеффера, Першій симфонії А. Шнітке); 2) використання окремих елементів музичної мови джазу (у додекафонній техніці – Третя симфонія В. Салманова; у "горизонтальній" алеаториці – Концерт-буфф С. Слоніньського; у сонористичній – "Рифф 62" В. Кильяра); 3) твори "в дусі джазу", які не потребують активної участі джазових музикантів у їх виконанні; 4) інтеграція джазових засобів художнього вираження і структур класичної музики [5, 114–142].

Діалогічна природа джазу розкривається у співвіднесенні з філософським напрямом діалогізму. Так, орієнтуючись на основні концепції діалогічної філософії ХХ століття, Є. Барбан екстраполює їх на естетичну систему джазового авангарду. Дослідник вважає, що авангардний джаз у центр своєї естетичної системи ставить людську особистість. Далі, за Є. Барбаном, "в основі естетичної системи вільного джазу лежить бачення не про загальну естетичну або стилістичну істину, єдину для всіх музикантів напрома, а про плюралізм цієї істини" [1, 103]. Художня система авангардного джазу "являє собою відкриту єдність індивідуальних особистісних естетичних сутностей (істин, художніх правд, ідей, свідомостей)" [1]. Саме цей принцип художнього функціонування авангардного джазу, на думку Є. Барбана, споріднює його зі створенням Ф. Достоевським поліфонічним методом художнього мислення. Нагадаємо, що одна з центральних категорій філософії М. Бахтіна – діалог – була розкрита на прикладі аналізу творчості Достоевського у понятті "поліфонії". "Множинність самостійних і таких, що не зливаються, голосів і свідомостей, справжня поліфонія повноцінних голосів дійсно є основною особливістю романів Достоевського" [2, 8], – писав М. Бахтін, розробляючи концепцію "поліфонічності". Є. Барбан вважає, що "авангардний джаз не створив жодного завершеного художнього стилю, а, навпаки, привів до гегемонії індивідуальних стилів, проте він створив нову естетичну систему (підкреслено мною. – Д.Т.) зі своїми "правилами гри"" [1, 248]. Тенденції джазового мистецтва і композиторської техніки авангардної академічної традиції злилися в єдине концептуальне ціле.

Тож, як бачимо, опозиція "джаз–авангард" характеризується виразними діалогічними стосунками. З часів бібопу значний пласт джазового мистецтва віддаляється від розважальності та комерційної орієнтованості, викликаючи тим самим дуже різні оцінки та судження. В течіях модерн-джазу діалогічно переплелися майже всі композиційно-технічні принципи академічного авангардного мистецтва: додекафонна техніка, сонористика, алеаторика, конкретна музика, хепенінг тощо. Такі стилі різновиди нового джазового мистецтва, як бібоп, кул-джаз, модальний, атональний, фрі-джаз та ін. – це результат синтезу джазової традиції та найрадикальніших надбань музичного авангарду ХХ століття.

Виключно важливою залишається актуальність діалогу між авангардною композиторською мовою та професійними компонентами джазу: тяжіння музикантів до радикальної академічної творчості й інтелектуалізації мистецького мислення в цілому не слабшає.

Примітки

¹ Дослідниця джазового мистецтва А. Н. Фішер вважає, що саме починаючи з бібопу, джаз переходить з галузі масової культури в статус елітарного мистецтва [5].

² MJQ, своєї черги, мав вплив на творчість Р. Щедріна, зокрема, це виявилось у його Другому фортепіанному концерті [4, 122].

³ Дж. Рассел скаржився на те, що багато солістів не можуть дотримуватися його "лідійської концепції", що примушує виконавця мислити поза стандартною джазовою мовою, тому він змушений писати своїм виконавцям соло (прописані "імпровізації"). Тільки Д. Еллісу Рассел дозволяв імпровізувати самостійно, оскільки той розумів "лідійську концепцію".

⁴ Е. Брекстон, окрім музичної освіти (музичний факультет чиказького університету), навчався в Університеті Рузвельта на факультеті філософії.

Література

1. Барбан Е. С. Черная музыка, белая свобода / Е. Барбан. – СПб. : Композитор, 2007. – 284 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советский писатель, 1963. – 363 с.
3. Дурново Г. "Энтони Брэкстон: "Каждое поколение рождено для решения своих задач"" [Интервью Г. Дурново из Е. Брекстоном] / Г. Дурново [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://os.colta.ru/music_modern/names/details/1929.
4. Коллиер Дж. Л. Луи Армстронг – американский гений / Дж. Коллиер. – М. : Искусство, 1986. – 406 с.
5. Ухов Д. Аналогии и ассоциации (к проблеме "Джаз и европейская музыкальная традиция") // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера. Сб. статей / Сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. – М., 1987. – С. 114–142.
6. Фишер А. Н. Гармония в афроамериканском джазе периода стилиевой модуляции – от свинга к бибопу: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Фишер Анжелика Николаевна; Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. – Екатеринбург, 2004. – 24 с.
7. Чернышов А. В. Джаз и музыка европейской академической традиции / А. В. Чернышов. – М., 2008. – 253 с.
8. Шак Ф. М. Джаз как социокультурный феномен : на примере американской музыки второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Шак Федор Михайлович. – Ростов-на-Дону, 2008. – 22 с.
9. Berendt J.-E. Das grosse Jazzbuch: von New Orleans bis Jazz Rock. – Frankfurt am Main: S. Fischer, 2005. – 656 p.
10. Schuller G. Early Jazz: Its Roots and Musical Development. – N. Y.: Oxford University Press, 1968. – 919 p.

References

1. Barban, E. S. (2007). Black Music, White Freedom. St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].
2. Bahtin, M. M. (1963). Problems of Dostoevsky's poetics. Moscow: Sovetskij pisatel' [in Russian].
3. Durnovo G. "Anthony Braxton: "Each generation is born to solve their problems"" [An Interview G. Durnovo with A. Brekston]. Retrieved from: http://os.colta.ru/music_modern/names/details/1929/ [in Russian].
4. Kollier, Dzh. L. (1986). Louis Armstrong – American genius. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Uhov, D. (1987). Analogy and association (to the problem of "Jazz and European musical tradition") in Soviet Jazz: Problems. Events. Master. Coll. articles. A. Medvedev, O. Medvedeva (Ed.). (pp. 114-142), Moscow [in Russian].
6. Fisher, A. N. (2004). Harmony in the African-American jazz modulation period style – from swing to bebop. Extended abstract of candidate's thesis. Ekaterinburg [in Russian].
7. Chernyshov, A. V. (2008). Jazz and music European academic tradition. Moscow: [in Russian].
8. Shak, F. M. (2008). Jazz as a sociocultural phenomenon: the example of American music of the second half of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Rostov-na-Donu [in Russian].
9. Berendt, J.-E. (2005). Das grosse Jazzbuch: von New Orleans bis Jazz Rock. – Frankfurt am Main: S. Fischer.
10. Schuller, G. (1968). Early Jazz: Its Roots and Musical Development. – N. Y.: Oxford University Press.

УДК 783.1:785.6 (477-25)

Харченко Олена Іванівна
аспірантка кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України
імені П.І. Чайковського
e-mail: gissaplus@gmail.com

**ХУДОЖНІЙ ВИМІР КОНЦЕРТІВ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ В КИЄВІ:
ЗА МАТЕРІАЛАМИ ГАЗЕТИ "КИЄВЛЯНИН" (1900-1917 pp.)**

У статті аналізується художній вимір духовного концерту як явища, що містить в собі головний парадокс цього закладу. З одного боку, ми маємо справу з явищем світської культури – публічним концертом (з усіма властивими для нього закономірностями), а з іншого – богослужбовий репертуар духовного концерту протягом свого існування зберіг християнські традиції. Саме це внутрішнє протиріччя між богослужбовим репертуаром і концертним засобом його виконання стає відправною точкою у дослідженні художнього виміру духовного концерту та головним завданням нашої розвідки.

Ключові слова: концерти духовної музики ("духовні концерти"), виконавці, якість виконання, репертуарні вподобання, музично-концертна атмосфера.

Література

1. Барбан Е. С. Черная музыка, белая свобода / Е. Барбан. – СПб. : Композитор, 2007. – 284 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советский писатель, 1963. – 363 с.
3. Дурново Г. "Энтони Брэкстон: "Каждое поколение рождено для решения своих задач"" [Интервью Г. Дурново из Е. Брекстоном] / Г. Дурново [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://os.colta.ru/music_modern/names/details/1929.
4. Коллиер Дж. Л. Луи Армстронг – американский гений / Дж. Коллиер. – М. : Искусство, 1986. – 406 с.
5. Ухов Д. Аналогии и ассоциации (к проблеме "Джаз и европейская музыкальная традиция") // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера. Сб. статей / Сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. – М., 1987. – С. 114–142.
6. Фишер А. Н. Гармония в афроамериканском джазе периода стилиевой модуляции – от свинга к бибопу: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Фишер Анжелика Николаевна; Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. – Екатеринбург, 2004. – 24 с.
7. Чернышов А. В. Джаз и музыка европейской академической традиции / А. В. Чернышов. – М., 2008. – 253 с.
8. Шак Ф. М. Джаз как социокультурный феномен : на примере американской музыки второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Шак Федор Михайлович. – Ростов-на-Дону, 2008. – 22 с.
9. Berendt J.-E. Das grosse Jazzbuch: von New Orleans bis Jazz Rock. – Frankfurt am Main: S. Fischer, 2005. – 656 p.
10. Schuller G. Early Jazz: Its Roots and Musical Development. – N. Y.: Oxford University Press, 1968. – 919 p.

References

1. Barban, E. S. (2007). Black Music, White Freedom. St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].
2. Bahtin, M. M. (1963). Problems of Dostoevsky's poetics. Moscow: Sovetskij pisatel' [in Russian].
3. Durnovo G. "Anthony Braxton: "Each generation is born to solve their problems"" [An Interview G. Durnovo with A. Brekston]. Retrieved from: http://os.colta.ru/music_modern/names/details/1929/ [in Russian].
4. Kollier, Dzh. L. (1986). Louis Armstrong – American genius. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Uhov, D. (1987). Analogy and association (to the problem of "Jazz and European musical tradition") in Soviet Jazz: Problems. Events. Master. Coll. articles. A. Medvedev, O. Medvedeva (Ed.). (pp. 114-142), Moscow [in Russian].
6. Fisher, A. N. (2004). Harmony in the African-American jazz modulation period style – from swing to bebop. Extended abstract of candidate's thesis. Ekaterinburg [in Russian].
7. Chernyshov, A. V. (2008). Jazz and music European academic tradition. Moscow: [in Russian].
8. Shak, F. M. (2008). Jazz as a sociocultural phenomenon: the example of American music of the second half of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Rostov-na-Donu [in Russian].
9. Berendt, J.-E. (2005). Das grosse Jazzbuch: von New Orleans bis Jazz Rock. – Frankfurt am Main: S. Fischer.
10. Schuller, G. (1968). Early Jazz: Its Roots and Musical Development. – N. Y.: Oxford University Press.

УДК 783.1:785.6 (477-25)

Харченко Олена Іванівна
аспірантка кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України
імені П.І. Чайковського
e-mail: gissaplus@gmail.com

**ХУДОЖНІЙ ВИМІР КОНЦЕРТІВ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ В КИЄВІ:
ЗА МАТЕРІАЛАМИ ГАЗЕТИ "КИЄВЛЯНИН" (1900-1917 pp.)**

У статті аналізується художній вимір духовного концерту як явища, що містить в собі головний парадокс цього закладу. З одного боку, ми маємо справу з явищем світської культури – публічним концертом (з усіма властивими для нього закономірностями), а з іншого – богослужбовий репертуар духовного концерту протягом свого існування зберіг християнські традиції. Саме це внутрішнє протиріччя між богослужбовим репертуаром і концертним засобом його виконання стає відправною точкою у дослідженні художнього виміру духовного концерту та головним завданням нашої розвідки.

Ключові слова: концерти духовної музики ("духовні концерти"), виконавці, якість виконання, репертуарні вподобання, музично-концертна атмосфера.

Харченко Елена Ивановна, аспирантка кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского

Художественное измерение концертов духовной музыки в Киеве: за материалами газеты "Киевлянин" (1900-1917 гг.)

В статье анализируется художественное измерение духовного концерта как явления, которое содержит в себе главный парадокс этого заведения. С одной стороны, мы имеем дело с явлением светской культуры – публичным концертом (со всеми свойственными для него закономерностями), а с другой – с богослужебным репертуаром и концертным способом его исполнения, которое становится опорной точкой в исследовании художественного измерения духовного концерта и главным заданием данной статьи.

Ключевые слова: концерты духовной музыки ("духовные концерты"), исполнители, качество исполнения, репертуарные предпочтения, музыкально-концертная атмосфера.

Kharchenko Elena, Postgraduate, the theory and history of culture chair, P. Tchaikovsky Ukrainian music academy

Concerts of the sacred music in Kyiv and their artistic dimension: based on the materials of the newspaper Kyivlyanyn (1900-1917)

The article analyses the spiritual dimension of the concert as a phenomenon, containing the main paradox of the event. On the one hand, we are dealing with the phenomenon of secular culture – a public concert with all its subsequent laws; on the other hand – the liturgical repertoire of sacred concerts maintained Christian traditions throughout its existence. This inherent contradiction between liturgical and concert purposes becomes a starting point for the study of the spiritual dimension of the concert and its main task, which will be investigated in this article.

Concert of the Sacred Music is the phenomenon of musical life, which had its own artistic dimension in Ukraine. A deep and sincere love for the spiritual and cultural native Ukrainian traditions, as well as sensitive and singing intellectual soul of Kyiv community brought together activists with uncontrollable desire to promote, update and enrich the spiritual culture of the Ukrainian people. Concert of the Sacred Music in Ukraine was a challenge, a breath of fresh air for people with hunger for deep spirituality.

It was specifically the spiritual concert that gave the beginning for the public concerts in their early history. In particular, in France, the place where the spiritual concerts originated from, such events were the first public concerts in the history of French musical culture. The idea of a spiritual concert was to allow anyone to attend the musical performance and appreciate its merits. Paradoxically, the rules of "spiritual concerts" were not too severe. As witnesses point out, the performers could walk around the hall during the concerts, public was allowed to talk, and notes of all kinds were circulated among the people. "Experts" set the tone for the event, shouting their own judgments to the hall, applauding or booing without waiting for the codes. However, this behaviour did not mean the contempt for the music and the musician; on the contrary, it was a sign of attention and sensitive response to the music event. The judgment of taste independent from the aesthetic preference of the king or prince emerges with the introduction of the spiritual concert at the beginning of the XVIII century, which in its turn caused the appearance of the modern figure "music lover".

On the other hand, the spiritual concert kept the memory of the aesthetics of Christian worship through its churchly repertoire from the beginning and throughout its existence. Revealingly, the Lent was the season of the spiritual concert season – a time when opera, drama and circus performances were banned, and only spiritual concerts could represent public artistic life. According to observations of cultural experts, spiritual concert was "a secular version of a church service", "a binding element between secular and sacred life" in these circumstances.

In this article the author primarily relies on the newspaper Kyevlyanyn. Namely, the reviews of O. Kanyevtsova, a known Kyiv pianist, theorist and composer, permanent musical correspondent at the newspaper Kyivlyanyn. On the basis of such reviews the researcher concludes that the Kyiv critic was focused on the issues related to the quality of performance of the sacred music: vocal level of professionalism, depth of performance interpretations, development of new choral repertoire, and education issues, acquaintances of musicians and listeners with ancient and modern Russian and Western European music. All the data, which this article relies on, are to be introduced for the science for first time.

Keywords: concerts of the sacred music ("sacred concerts"), performers, performance, repertory preferences, musical and concert atmosphere.

Концерт духовної музики – явище музичного життя, яке в Україні мало власний мистецький вимір. Глибока і щира любов до рідних духовних та культурних традицій, чутлива співуча душа інтелектуальної спільноти Києва об'єднала активних і небайдужих у нестримному прагненні популяризувати, оновлювати й збагачувати духовну культуру українського народу. Концерт духовної музики в Україні був своєрідним викликом, ковтком свіжого повітря для спраглих за глибокою духовністю людей. Адже духовний концерт був особливим явищем європейської музичної культури. Своєрідність цієї установи полягала в певній несподіваності поєднання внутрішнього змісту репертуару концерту, який переважно складали твори, призначені для виконання в церкві, написані як невід'ємна складова богослужбового ритуалу, з типово "світським" засобом їх виконання на концертній естраді.

Саме духовний концерт стояв на початку історії публічного концертування взагалі. Зокрема, у Франції, де він виник, духовний концерт був першим в історії французької музичної культури публі-

чним концертним закладом. "Ідея духовного концерту, – пише дослідник, – полягала в тому, що будь-хто міг бути присутнім на музичному спектаклі і оцінити його по суті. Парадоксальним чином регламент "духовних концертів" не відрізнявся строгістю. За свідченням очевидців, концерти супроводжувалися ходженнями по залу, балаканиною публіки, циркуляцією записок різного роду. "Знавці" задавали тон зібранню, викрикуючи в зал власні судження: "Це чудово" – "Це огидно", аплодували або освистували... Проте така поведінка зовсім не означала зневаги до музики і виконавця; навпаки, вона була знаком пильної уваги і чутливого реагування на музичну подію. З появою духовного концерту на початку XVIII століття виникає автономне судження смаку, незалежне від естетичних уподобань короля або принца, а з ним – і сучасна фігура "меломана" [18].

З іншого боку, духовний концерт завдяки церковному репертуару зберігав пам'ять про естетику християнського культу. Показовим було вже те, що сезоном духовних концертів був Великий піст – час, коли заборонялись опери, драматичні вистави, виступи циркових акторів, і тільки духовні концерти репрезентували публічне мистецьке життя. За спостереженням культуролога Є. Дукова, духовний концерт в цих умовах стає "світським варіантом церковної служби", "зв'язуючим елементом між світським і сакральним життям" [10; 151-168].

Отже, духовний концерт містить в собі певне протиріччя між богослужбовим репертуаром і концертним засобом його виконання. Здавалося б, дві віддалені між собою естетичні установи – богослужіння і концерт – і водночас – цікаве поєднання, яке заслуговує на увагу культурологів і музикознавців.

Розквіт концертів духовної музики на рубежі XIX–XX століть був підготовлений усім попереднім розвитком українського хорового мистецтва. Впродовж багатьох віків, українська хорова культура співу мала високий професійний рівень. Адже хорова музика в країні розвивалася у тісному зв'язку з церквою. З покоління в покоління в церкві практикується хоровий спів без супроводу музичних інструментів, в результаті чого українська церковна хорова музика була й довгий час досі залишається музикою для хору а capella. Як відомо, спів а capella вимагає від хорових співаків високої професійної майстерності, чистого строю, відмінного ансамблю. Пізніше такі церковні хорові колективи приймали активну участь в концертах духовної музики.

Як відомо, протягом XIX століття українська музично-хорова культура за короткий час пройшла шлях від панування хорових колективів, пов'язаних з Церквою, богослужбовою практикою і духовною освітою – парафіяльні кліросні хори, братські шкільні хори, хорові колективи при семінаріях та духовних училищах, колегіумах та Академіях – до появи спеціалізованих, світських хорових колективів та музично-освітніх установ, таких, як хор університету св. Володимира, хорові колективи, створені М. Лисенком та іншими музикантами, зокрема хорами товариства "Баян". Цей процес отримав в науці назву "хорового руху" в Україні 2-ї половини XIX століття. Тепер богослужбовий, релігійний за тематикою репертуар почав виконуватися світськими хорами на концертній естраді, поза богослужбовим контекстом, тобто з виключно художньою метою. Це провокувало церковні парафіяльні хори на свого роду "творче змагання" з хорами світськими і зумовило їх вихід за межі церковного кліросу заради концертування перед широкою аудиторією. Така взаємодія церковного і світського професійного хорового виконавства виводила хорову культуру Києва (ширше, України) на новий рівень. У репертуарне поле церковних, кліросних хорів потрапляли твори світських авторів – українських, російських і західноєвропейських, які вимагали високого рівня професіоналізму. З іншого боку, перед суто світськими хоровими колективами ставилися складні завдання адекватної передачі характеру і образності церковної музики, що досягається повною мірою тільки в умовах богослужіння.

Незважаючи на те, що практика проведення духовних концертів, як ми вважаємо, була запозичена з Росії, в Україні духовні концерти мали свій власний мистецький вимір і багато в чому відрізнялися від російських. Перш за все, якщо в центрі уваги духовних концертів в Росії була проблема відродження і композиторського освоєння давньоруського співу, то в Україні, музична культура якої в силу історичних чинників набагато раніше і глибше засвоїла західноєвропейську (перш за все – польську й італійську) музичну стилістику, в період розквіту духовного концерту не існувало протиставлення "стародавнього" і "італійського". Більше того, те, що в Росії сприймалось як "італійське" (а це, в найкращих своїх проявах, музика Бортнянського, Веделя), в Україні навпаки вважалось національним, рідним, – можливо, через українське походження авторів. Так, легендарний український диригент О. Кошиць у своїх мемуарах "З піснею через світ" згадує роки керування студентським хором Київського університету св. Володимира: "мною переспівані за три роки... весь Ведель, крім його двохорних концертів, також увесь Бортнянський (крім двохорних концертів)" [12, 110]. М. Головащенко згадує репертуар постових концертів О. Кошиця: "Що співали ми під орудою О. Кошиця? Ось перелік Веделя: "На ріках Вавілонських", "Боже законоприступниці..." "Спаси мя,

Боже, яко знайдоши води до душі моєї", "Помилуй мя, Господи яко немощен еси", "Боже приїдеша язиці в достояніє твоє", "Покаяніє", "Нині отпускаєши", Ірмоси Різдва і Пасхи" [9, 32-33].

З іншого боку, в Україні більшою мірою, ніж в Росії, відчувався брак ґрунтовної музичної освіти і глибокого освоєння західноєвропейського музичного нащадку. Тому одним з актуальних завдань, які ставили перед собою найкращі високоосвічені київські музиканти, було широке ознайомлення українського слухача зі скарбом західноєвропейського музичного мистецтва, зокрема – з шедеврами західноєвропейської духовної музики, а також збагачення духовної культури київської публіки. Так, видатний диригент, багаторічний керівник київського відділення РМТ О. Виноградський при складанні симфонічних програм особливу увагу приділяв саме західноєвропейському музичному репертуару, вперше в Російській імперії виконавши твори таких сучасних композиторів, як Е. Лало, А. Дворжак, С. Франк, К. Сен-Санс. М. Лисенко, починаючи в заснованій ним першій в Україні українській музично-драматичній школі заняття з фортепіано з дітьми зі співу українських дитячих народних пісень, вважав необхідним обов'язкове освоєння творів Баха, Бетховена, Шопена [15, 12].

Принцип складання програм концертів духовної музики в Києві був також своєрідним. Головною відмінністю від програм аналогічних заходів в Росії була відсутність в них полемічної спрямованості, притаманної останнім вже з 80-х років (з часів діяльності "Товариства любителів церковної музики"). При цьому в українських програмах, як і в російських, були представлені різні напрямки духовної музики, але не з ціллю їх протиставлення на користь якогось одного, а з ціллю підкреслення багатства і розмаїття можливої стилістики духовних творів. Зокрема, в духовному концерті хору київської опери, який відбувся 3 березня 1913 року, були виконані концерт Веделя "На реках Вавилонських", концерт Бортнянського "Предвічний Бог", "Реквієм" Верді, декілька духовних хорів Л. Бетховена, декілька творів російських композиторів "нового напрямку" О. Кастальського і Компанійського, один твір "петербуржця" О. Архангельського [7, 4].

Варто зазначити, що в такому підході до минулих стильових напрямів духовної музики українські диригенти виявились більш далекоглядними, ніж російські, адже твори кращих представників "італійського" напрямку богослужбового співу в майбутньому не тільки не були забуті, а саме таку долю їм пророчили деякі представники "нового напрямку", а й відроджуються після деякого забуття, міцно входячи в репертуар як світських, так і (бодай частково) кліросних хорів. Водночас відсутність в програмах київських духовних концертів визначеної "партійної" спрямованості в галузі духовного співу висувала інші критерії вибору творів для концерту, серед яких не останнє місце займала просто їх благозвучність, музична складність, через що в програми часто включалися твори і зовсім маловідомих авторів, таких, які не залишили ніякого помітного сліду в церковно-співочому мистецтві.

З рецензій на духовні концерти в газеті "Киевлянин" стає зрозумілим, що у Києві головними були питання, пов'язані з якістю виконання духовної музики – рівнем вокального професіоналізму, глибиною виконавських інтерпретацій, освоєнням нового хорового репертуару, а також питання просвітництва, знайомства музикантів і слухачів з новою для них старовинною та сучасною музикою, в першу чергу – російською та західноєвропейською. У зв'язку з цією важливою подією, в Києві в 1913 році відкрилася консерваторія. Цікаво, що урочистості, пов'язані з цією подією, збіглися зі святкуванням 50-річного існування в Києві відділення Імператорського російського музичного товариства, яке офіційно почало свою діяльність в жовтні 1863 року. "Ідея установи консерваторії в Києві не є чимось випадковим, несподіваним; – пише відомий київський піаніст, теоретик і композитор, випускник київського музичного училища РМТ, постійний музичний кореспондент газети "Киевлянин" О. Канєвцов, – вона давно вже тут назріла і природно підготовлювалася самим життям, швидко прогресувала з музичними потребами, тими сприятливими умовами, які були поставлені в Києві як одному із значних культурних центрів серед великих міст Росії" [11, 3].

Проаналізувавши архівні дані газети "Киевлянин", можна зробити висновки щодо музичного аспекту концертів духовної музики початку ХХ століття. Особливої уваги заслуговують програми, які виконувалися на цих концертах.

Особливістю програм духовних концертів в Києві була симпатія до розгорнутих, багаточасинних духовних творів західноєвропейських композиторів – таких як, наприклад, ораторія "Сотворение мира" Гайдна, "Реквієм" Верді, "Stabat mater" Россіні [3, 4].

Їх виконання було важливим перш за все для самих хорових колективів, оскільки, з одного боку, ставило перед ними серйозні інтерпретаторські завдання, вимагаючи хорошої техніки вокального співу, глибокого почуття стилю, а з іншого – вже ставало ознакою досягнутого високого виконавського рівня даного колективу.

Так, 4 листопада 1911 в Києві виконали ораторію "Христос на Елеонской горе" Л. Бетховена, 21 березня 1912 року прозвучала і "Stabat mater" Россіні, 6 листопада 1913 року "Сотворение мира" Гайдна, "Ave Maria" Гуно [6, 6.] І це являється яскравим свідченням того, що духовні концерти в Ки-

еві насправді були надзвичайно важливою подією в релігійно-просвітницькому і культурному житті міста. Нерідко на духовних концертах звучали багаточастинні твори вітчизняних композиторів – Березовського, Веделя, Бортнянського.

Дуже важливим було і те, що на концертах звучала органна музика. Скоріше всього це було пов'язано з тим, що в місті були не тільки православні храми, а й католицькі, де на службі співають під акомпанемент. Зокрема, в газеті "Києвлянин" відмічено, що в Києві 15 березня 1915 року проходив концерт духовної музики з участю органіста Я. Ясіоновського, хору костюлу св. Олександра, солістів і струнного квартету [8, 4].

Значне місце в програмах київських духовних концертів займали твори композиторів "нового напрямку" – фактично, без цих творів не обходився ні один концерт. Так, в газеті "Києвлянин" від 18 грудня 1909 року є оголошення про концерт хору М. Надеждинського, на якому виконувалися твори виключно Олександра Кастальського – концерт просвітницького напрямку. Зокрема, О. Кошиць, вже як керівник хору Університету святого Володимира, згадує: "мною переспівано було багато менших, а іноді і маловідомих компоністів..., яких я знаходив в академічній бібліотеці. З російських дуже надавався до характеру нашого співу Архангельський, і його було використано майже всього" [13, 110].

Поряд з цим, кидається в очі те, що на київських концертах фактично відсутня сучасна духовна музика українських композиторів. Частково це було пов'язано, можливо, з тим, що більшість видатних творів в цій області з'являються вже в 20-ті роки XX століття (Літургії М. Леонтовича, О. Кошиця, Панихида К. Стеценка). Однак, наприклад, К. Стеценко, відомий в той час український композитор, який писав духовну музику, до 1917 року був вже автором двох із трьох написаних ним літургій 1907 і 1910 років (з яких друга вважається кращою), п'яти десятків колядок и щедрівок (які, до речі, взагалі дуже рідко виконувались на духовних концертах, можливо, їх звучання вважалося недоречним) і великої кількості окремих піснеспівів літургії і всенощного бдіння. До того ж, К. Стеценко був дуже відомим серед київських музикантів. Таку відсутність уваги до національної духовної музики, звичайно ж, важко виправдати.

Прикладом звучання на київських духовних концертах українських народних і авторських паралітургічних творів є виконання народних кантів "Про Почаївську Божу Матір", "Про смерть", Лисенківської колядки "Предвічний наш Бог" (про яку згадується лише в 1919 році, але можна припустити, що вона звучала і раніше та інші). Колосальний успіх мала колядка "На Орданській річці".

Отже, на духовних концертах звучали твори різних стилевих напрямів. Зокрема, спостерігаємо новий напрям російської духовної музики, російсько-український класицизм, європейський класицизм, західноєвропейський романтизм і московський новий напрямок.

Участь в духовних концертах брали не тільки хори під орудою О. Кошиця, а й велика кількість інших професійних хорових колективів, музикантів, співаків, акомпаніаторів, диригентів. В архівних даних газети "Києвлянин" згадуються такі імена співаків міжнародного значення, як Драгомирецька Олена Дмитрівна (Буланова) – оперна співачка Харкова, Києва, Риги [14; 220], Бурська Інна Володимирівна, яка навчалася в Італії та була оперною співачкою в США, Одесі, Києві, та багато інших.

Важливе місце в такого роду заходах займає творчість диригентів цієї епохи. Адже саме від них деякою мірою залежала програма концертів. Одним із найвідоміших диригентів в Києві (1900–1917) був Яків Степанович Калішевський. Протягом 37 років (1883 – 1920), цей диригент був керівником хору Софійського собору, а також головним диригентом хору Київського університету. Хори під його керівництвом були своєрідним еталоном хорового звучання на рубежі століть [19, 88]. Відомо, що хор Софійського собору поєднував в своєму репертуарі не лише церковно-богослужбові піснеспіви, а й духовні твори світських авторів. Вони виявляли неординарну художню натуру Маестро, відвагу, різнобічність інтересів та ініціатив.

Відомо, що саме під орудою цього диригента в Києві відбувся перший відомий дослідникам музичного життя Києва кінця XIX століття духовний концерт в 25 березня 1874 року на Благовіщення в залі дворянського зібрання на Хрещатику, який мав надзвичайний успіх і через те навіть був повторений у Вербну неділю. Учасник тієї події, співак хору назвав основні твори першої програми: Задостойник Благовіщенню П. Турчанінова, концерти Д. Бортнянського "Блаженні людіє", "Возвєдох очи мои в гору", А. Веделя "На ріках Вавилонських", Г. Ломакіна "Отче наш" та ін. [16].

Особливу сторінку в концертах духовної музики займають такі відомі імена диригентів, як Я. Яциневич, П. Гончаров, І Паліцин, М. Надеждинський. Зокрема, Яків Яциневич з 1990 року працював регентом хору Михайлівського собору, пізніше архієрейського хору Володимирського собору, починаючи з 1899 року керував студентськими хорами, спочатку капелою Київського університету, згодом – хоровою групою Політехнічного інституту, з 1906 по 1917 рік завідував музичною частиною драматичних і оперних вистав у трупі Садовського, 15 років був диригентом і акомпаніатором у хорі

М. Лисенка. Яциневич був не тільки видатним хоровим диригентом, а і талановитим композитором. Духовно-музична творчість Я. Яциневича відома у формах як уставної творчості ("Літургія", деякі піснеспіви "Всенічної"), так і неуставної (обробки релігійних кантів, колядок) [20]. Можна припустити, що деякі із духовних творів композитора також звучали на концертах духовної музики в Києві, адже, за даними газети "Києвлянин", Я. Яциневич неодноразово брав в них участь [2; 3, 13].

Серед видатних диригентів, що брали участь в духовних концертах, слід згадати також Петра Григоровича Гончарова. З 1907 року П. Гончаров диригує багатьма хоровими колективами у Києві, з 1916 р. – хорами театрів Миколи Садовського, Панаса Саксаганського, пізніше, з 1919 року, стає диригентом Київського оперного театру. У рецензіях і анонсах "Києвлянина" прізвище П. Гончарова згадується не дуже часто, але завжди пов'язується з видатними мистецькими подіями. Саме під його керівництвом в Києві на духовних концертах прозвучали кантатно-ораторіальні твори Л. Бетховена "Христос на Елеонской горе" [3, 4] та "Сотворение мира" Гайдна [5, 3].

Певний внесок у практику проведення концертів духовної музики в Києві зробив Іван Йосипович Паліцин, який у 1901–1907 роках був головним диригентом Київського оперного театру [14, 460]. Саме під орудою Паліцина відбувся перший досвід виступу оперного хору на концерті духовної музики з виконанням специфічного богослужбового репертуару. Це було справжньою новинкою та свіжим підходом в історії виконання духовних концертів Києва [1, 4].

Видатним диригентом у Києві в цей час був Михайло Олександрович Надеждинський, що працював на посаді регента Володимирського собору. Хор під його управлінням був дійсно професійним колективом з неперевершеним ансамблевим строєм та гнучкістю виконання різних штрихів, які хоровий колектив робив з неабиякою майстерністю. Це являється свідченням того, що хоровий колектив займав одне із важливих місць в концертно-хоровому житті Києва цього часу.

Отже, можна з впевненістю сказати, що концерти духовної музики в Києві не тільки були своєрідним явищем для України, а й мали по-справжньому власний мистецький вимір, відрізнялися від аналогічних концертів у Москві, Петербурзі, сприяли розвитку не тільки духовного, а й естетичного відчуття представників київського музичного товариства, сприяли зростанню творчого потенціалу українських композиторів, диригентів, музикантів, стали одним із чинників стрімкого музичного та загальнокультурного розвитку Києва на рубежі XIX-XX століть.

Література

1. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1910. – №3 від 25 березня. – С. 4
2. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1911. – №9 від 11 вересня. – С. 3.
3. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1911. – № 11 від 4 листопада. – С. 4.
4. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1913. – №11 від 6 листопада. – С. 3.
5. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1913. – №11 від 9 листопада. – С. 3.
6. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1913. – №11 від 11 листопада. – С. 3.
7. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1913. – №3 від 17 березня. – С. 4.
8. Анонс (без назви) // Києвлянин. – 1915. – №11 від 21 листопада. – С. 4.
9. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця / Головащенко М. – К.: Музична Україна, 2007. – 576 с. 32-33
10. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Дуков Е.В. – М.: Классика-XXI, 2003. – С. 151-168. Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/c/Concert.html>
11. Каневцов О. О. Открытие в Киеве консерватории / О. О. Каневцов // Києвлянин. – 1913. – №303. – С. 3.
12. Кошиць О. З піснею через світ. Подорож української республіканської капели / Кошиць О. – К.: Рада, 1998. – 326 с.
13. Кошиць О. Спогади / Кошиць О. – К.: Рада, 1995. – 384 с.
14. Мистецтво України: Біографічний довідник / Упорядники: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський. За редакцією А. В. Кудрицького. – К., 1997. – 700 с.
15. Михайличенко О. В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (друга половина XIX – поч. XX ст.) / Михайличенко О. В. – К., 2000. – 338с.
16. Пархоменко Л. Легендарный Я. Калишевский в украинской хоровой культуре / Пархоменко Л. [Електронний ресурс]. - Режим доступа: <http://www.parafia.org.ua/person/kalishevskiy-yakiv>.
17. Русская духовная музыка в документах и материалах. Том III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников 1861-1918. Языки славянской культуры. – М., 2002. – 903с.
18. Скопин Д. А. Симфонический концерт как "техническая среда" / Скопин Д. А. [Електронний ресурс]. - Режим доступа: http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/pj/pj_4/13.pdf.
19. Хорове виконавство України. Ч.2: Диригенти. - Дрогобич: Вимір, 2001. – 230с.
20. Юрченко М. Духовна музика укр. композиторів 20-х років XX ст [Електронний ресурс] / "Наша Парафія" Парафія святого Архистратига Михаїла / Юрченко М. [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.parafia.org.ua/mediateka/kompozytory/oleksandr-koshyts>.

References

1. Anons (bez nazvy) // Kyevliany. – 1910. – № 3, vid 25 bereznia. – P. 4
2. Anons (bez nazvy) // Kyevliany. – 1911. – № 9 vid 11 veresnia. – P.3.
3. Anons (bez nazvy) // Kyevliany. – 1911. – № 11 vid 4 lystopada. – P. 4.
4. Anons (bez nazvy) // Kyevliany. – 1913 – № 11 vid 6 lystopada. – P. 3.
5. Anons (bez nazvy) // Kyevliany. – 1913 – № 11 vid 9 lystopada. – P.3.
6. Anons (bez nazvy) // Kyevliany. – 1913 – № 11 vid 11 lystopada. – P. 3.
7. Anons (bez nazvy) // Kyevliany. – 1913. – № 3 vid 17 bereznia. – P. 4.
8. Anons (bez nazvy) // Kyevliany. – 1915. – № 11 vid 21 lystopada. – P. 4.
9. Holovashchenko M. Fenomen Oleksandra Koshytsia. – K.: Muzychna Ukraina, 2007. – 576 p. 32-33
10. Dukov E.V. concert in the history of Western culture. – M.: Klassyka-XXI, 2003. – P. 151-168. Retrieved from: <http://ec-dejavu.ru/c/Concert.html> [in Russian].
11. Kanievtsov O. O. Opening in Kiev Conservatory / [O. O. Kanevtsov] // Kyevliany. – 1913. – № 303. – P. 3.
12. Koshyts O. Z pisneiu cherez svit. Journey Ukrainian Republic Capella. – K.: Rada, 1998. – 326 p.
13. Koshyts O. Spohady. – K.: Rada, 1995. – 384 p.
14. Mystetstvo Ukrainy: Biohrafichnyi dovidnyk / Uporiadnyky: A. V. Kudrytskyi, M. H. Labinskyi. Za redaktsiieiu A. V. Kudrytskoho. – K.: "Ukrainska entsyklopediia" im. M. P. Bazhana, 1997. – 700 p.
15. Mykhailychenko O. V. Muzychno-estetychne vykhovannia ditei ta molodi v Ukraini (druha polovyna XIX – poch.XX st.). Monohrafiia. K., 2000. – 338p.
16. Parkhomenko L. Legendary Jacob kalishevskyy in Ukrainian choral culture. Retrieved from: <http://www.parafia.org.ua/person/kalishevskyy-y> [in Ukrainian].
17. Russkaia dukhovnaia muzyka v dokumentakh y materialakh. Vol. III. Church singing in the post-reform Russia in understanding contemporary. 1861-1918. Languages Slavic culture. Moskva 2002, – 903p.
18. Skopyn D. A. symphony concert as "technical environment". – Retrieved from: http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/pj/pj_4/13.pdf [in Russian].
19. Khorove vykonavstvo Ukrainy. Part II. Dyryhenty. Drohobych.: Vymir. 2001. – 230p.
20. Yurchenko M. Dukhovna muzyka ukr. kompozytoriv 20-kh rokiv XX st. Retrieved from: //"Nasha Parafiia" Parish of St. Michael the Archangel, Kyiv, Pyrohiv. – Retrieved from: Parish of St. Michael the Archangel Retrieved from: <http://www.parafia.org.ua/mediateka/kompozytory/oleksandr-koshyts> [in Ukrainian].